

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Christiane Nascimento Ferreira

A ESCRITURA COMO MONUMENTUM

Juiz de Fora

2014

Christiane Nascimento Ferreira

A ESCRITURA COMO MONUMENTUM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Jovita Maria Gerheim Noronha - Orientadora

Juiz de Fora

2014

Christiane Nascimento Ferreira

A Escritura como Monumentum

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 20/11/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

*A Alice, Maoris e Tite:
amores diferentes que a vida me permitiu
e que a morte não apagou,
dedico.*

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, professora Jovita Maria Gerheim Noronha pela paciência, disponibilidade e generosidade.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF pela competência e seriedade.

Ao professor Marcelino Rodrigues da Silva, antes: meu orientador do mestrado; depois: meu amigo e incentivador; sempre: um interlocutor crítico e capaz de acolher visões distintas da sua.

À professora Geysa Silva, a mais menina entre todas as senhoras, minha madrinha intelectual. O trabalho que agora se encerra é uma resposta ao seu chamado. Espero ser capaz de continuar a segui-lo, pois a pesquisa terminou, mas seu convite à inquietação e ao constante movimento – seja em direção à novas paisagens ou a outros territórios teóricos – não se esgota.

Aos companheiros de letras e afetos, Dedê, Felipe, Fernando, Tereza, Dayane, Cassiane, Lúcia, Carol e todos os demais colegas que, numa junção muito feliz, contribuíram para que tanto se criasse.

Ao querido Altamir Andrade, o peregrino com quem partilhei algumas das mais delicadas tendas provisórias do pensamento. Seu olhar, meu amigo, está presente em muitos dos meus momentos de deserto.

A Lídia, querida amiga, pelo entusiasmo e incentivo. Sua acolhida jamais me faltou.

A Lu, minha amiga de tantas trilhas e tantos lutos. Que as nossas perdas não se percam, que as nossas dores não nos anestesiem. Outras montanhas nos esperam depois de Machu Picchu e, por todas elas, nossos mortos nos sorriem.

Às queridas e doces tias, que foram se despedindo no decorrer da pesquisa. A minha saudade é feita das inúmeras histórias que ouvi ao redor da mesa de café, entre quitandas amorosas e memórias de família. Para mim, aquela casa ainda se abre.

À amada Tite, minha tia-madrinha, de quem ganhei meu primeiro livro, aprendi o cuidado com a estética e senti o que é carinho. Seu perfume ainda me acompanha.

Aos meus pais, Alice e Maoris, tão diferentes entre si... Despedir-me de vocês nunca seria fácil, mas, durante o mestrado e depois, no doutorado, foi ainda mais triste. Acreditem: a doçura e a inquietação que me legaram é a minha maior riqueza. Minha saudade não diminui.

Ao querido Eric, meu primeiro incentivador, ainda o guerreiro. Com você aprendi que amor e conhecimento podem caminhar juntos – e, quando caminham, jamais acabam. Merci, toujours, pelo amor, ainda que transmutado, incondicional.

Ao Leo, meu presente enviado, a leveza morena que suavizou tamanha densidade. Um médico que passeia entre letras, transita entre sons, instiga-se com o desconhecido. Seu azul me convidou e eu aceitei... Agradeço, a cada segundo, à coragem que te moveu. Te amo! Obrigada por jamais ter soltado da minha mão. (D.+D,=d.)

“Quero brincar que não acontece nada comigo, que não acontece nada. Não penso nada, nada temo e tudo me faz rir.

Quero brincar que o tempo não foi embora como a areia, que vou ao colégio e ando descalça, que as tardes no rio não são mentiras.

Brincar que só sei este canto, este lamento, esta vontade de ser, o que sim, sou.

Quero brincar que aprendi a costurar, que sei tocar uma sonata de Beethoven, como se escuta Mozart, como se acaricia o mar, como se tatua o vento.

Quero brincar que um dia não saberei meu nome, nem dos meus seres mais queridos.

Quero, como ninguém, temer esse jogo. Não quero brincar de esquecimento.

Desse, tenho medo.”

“(As mortes nos fazem ficar tão fortes que, talvez por isso, os velhos comecem a esquecer)”

(Ángeles Mastretta)

RESUMO

A morte ocupa um lugar crucial na vida do homem. Histórica, sua perspectiva varia de acordo, entre outros aspectos, com o período, a cultura e a região onde a sociedade se estabelece. A partir do prisma do acontecimento, proposto por Michel Foucault, o evento de morte enreda-se em características basilares da civilização como a religião, a sexualidade e a moral. Embora noticiada e exposta nos mais diversos meios de comunicação, a morte contemporânea, no que tange à experiência pessoal, aparece à margem das práticas cotidianas do homem comum – assim como os rituais que a envolvem. Diante desta abordagem, o presente trabalho analisa a experiência do luto em Roland Barthes, utilizando como *corpus* principais *A câmara clara* e *Diário de luto*. Lançando mão dos conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca de potência, território, desterritorialização e reterritorialização; e dos relacionados à escritura, segundo Jacques Derrida e o próprio Roland Barthes, nossa hipótese aponta para escrita dessas duas obras como uma postura de resistência e uma tentativa de reterritorialização através da escritura.

Palavras-chave: Morte. Luto. Reterritorialização. Escritura.

ABSTRACT

Death occupies a crucial place in human life. Its perspective is historic and varies according to time, culture and region where the society is established and other aspects. From the prism of the event, proposed by Michel Foucault, death is entwined with basic characteristics of civilization, such as religion, sexuality and morality. Although contemporary death is reported and exposed in the media, when it comes to personal experience, it appears on the margins of the daily practices of ordinary people, as well as the rituals that involve it. From this approach, this thesis analyzes the experience of mourning in Roland Barthes, using *Camera Lucida: Reflections on Photography* and *Mourning Diary* as the main corpus. Making use of the concepts developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari on power, territory, deterritorialization and reterritorialization; and the concepts related to writing, according to Jacques Derrida and Roland Barthes himself, our hypothesis points to the production of these two works as a posture of resistance and an attempt at reterritorialization through writing.

Key words: Death. Mourning. Reterritorialization. Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Capítulo 1 – A raridade da morte	16
1.1. A morte como acontecimento	20
1.2. Experiências de morte	23
1.2.1. A bela morte	23
1.2.2. A morte coletiva	27
1.2.3. A própria morte	31
1.2.4. A morte erótica	34
1.2.5. A morte como ruptura	39
1.2.6. A morte solitária	44
1.2.7. A morte escancarada	51
1.3. A Psicanálise como prática	54
1.3.1. A prática freudiana	59
1.3.2. A morte e o luto em Sigmund Freud	62
1.3.3. Morte, luta e luto a partir de Elizabeth Kübler-Ross	67
Capítulo 2 – O deserto da palavra	74
2.1. A prática barthesiana	74
2.2. A prática derridiana	78
2.3. A prática do onde	84
2.4. A fotografia como espelho	91
2.5. O monumentum barthesiano	96
2.6. Entre o corpus e o corpo	100
2.7. O corpo fotográfico	107
2.8. A sombra luminosa	122
Capítulo 3 – Cacos diários de luto	132
3.1. Lutos que flutuam	141
3.2. A presença como palavra partilhada	142
3.3. A desterritorialização do luto	147
3.4. O sopro da escritura	155
Considerações Finais	166
Referências	170

APRESENTAÇÃO

Olhar a morte no mundo contemporâneo requer esforço. Ela não se mostra fácil para aqueles que não a procuram – apartada do cotidiano, segundo propõe Philippe Ariès, no modelo ocidental de sociedade. Parecemos viver num tempo presente que se projeta em constante futuro. E nesse futuro habitam sonhos, desejos, projetos de toda a sorte. Materiais, muitos; emocionais, quase todos os outros. A linearidade temporal é vivenciada de maneira singular. Apesar de guiados pelo calendário que registra o porvir, nosso passado nos povoa em momentos agudos – retalhados em fragmentos de tristeza e de alegria. Temos um hoje parcelado em pequenas lembranças e enormes expectativas. A morte quase sempre não se encaixa em nenhuma delas. Se pertence à esfera do passado, é tomada como recordação, mas recordação de vida. Quando ainda habita o imaginário, sem ter sido vivenciada como experiência de perda, é aparentemente aceita como destino comum porque inevitável – nessa hora, somos o coletivo que se imagina massa, sem rosto. Escancarada e banalizada, é exibida à exaustão por toda a sorte de mídias – entra em nossas casas, mas, amorfa e anônima, desgasta-se como qualquer outra notícia. A morte é uma abstração longínqua que não se acomoda nos sonhos nem nos projetos.

Histórica, evoluiu junto com o homem. Basilar, tem na sua órbita os fundamentos religiosos. Enigmática, é inquietação filosófica essencial. Inelutável, remete a feridas, traumas, dores e temores só dela.

Pensar a morte teoricamente implica, primeiramente, em reconhecer o tamanho desse objeto. Tabu fundamental da civilização humana, conforme pensadores de áreas distintas como Sigmund Freud, Georges Bataille e Philippe Ariès, ela abre uma multiplicidade de caminhos analíticos. Recortar a proposta a ser discutida implica, portanto, em abrir mão de muitas dessas possibilidades, mas, sobretudo, apesar do cuidado com o embasamento teórico, reconhecer a escolha como um ato subjetivo. Como afirma Paul Veyne (1995), é o olhar do pesquisador que cria o objeto. Nesse trabalho, portanto, utilizamos o conceito de civilização na perspectiva freudiana. Nele, a formação do processo civilizacional dá-se com base no estabelecimento de tabus – o da morte, além do da sexualidade, são exemplos centrais.

Depois, estabelecer uma análise acerca de um tema dessa abrangência requer a utilização de teorias que, embora complementares, sejam advindas de áreas diversas. Isso significa, também, por vezes mobilizar conceitos específicos de cada campo, mas essenciais para fundamentar a discussão a que se propõe.

Outro ponto relevante a sublinhar é reconhecer o tema da morte como uma questão histórica – envolta numa teia de práticas localizadas no tempo e no lugar. É temerário pensá-la de outra forma que não seja a partir do prisma cultural. Dito de outra modo, parece-nos premente associar morte à cultura. A morte, então, com toda a sua ritualística e seu significado, apresenta-se como signo cultural e, portanto, histórico.

Finalmente, é preciso justificar que, qualquer que seja o ponto de toque analisado: comportamento, produção artística, ritual e mentalidade oriundos ou agregados ao tema da morte, é em torno dela que a discussão vai orbitar.

Diante da dimensão vasta de possibilidades, decidimos pelo luto como objeto. Manifestação e processo imediatamente imbricados com a morte, o luto se insere na dinâmica maior que envolve a perda. Igualmente histórico, ocupou diferentes papéis na cultura humana. Já foi prescrito socialmente, uniformizado no vestuário, estabelecido em periodicidade. Teve lugar, cor e duração amplamente conhecidos e cumpridos.

Hoje é fenômeno individual, sem regras ou normas claras que determinem uma ação diante dele. Estranho ao convívio social, seus antigos rituais caíram quase em desuso. Ausente da língua, dos diálogos e preocupações cotidianas, ocultado na expressão do comportamento. O que gerou essas mudanças? Como entender o luto contemporâneo?

As possíveis respostas para o problema do luto estão mergulhadas no problema da morte. É impossível apartá-los. O mote para a pesquisa aqui realizada foi deflagrado por um evento de morte. Roland Barthes experimentou-a. A perda da mãe vai provocar nele uma fissura visível na sua vida e na sua obra. E ele fala disso. Escreve a respeito. Em *A câmara clara*, de 1980, expõe parte do seu processo de luto ao tratar da fotografia. De maneira sutil e poética, analisa o signo fotográfico para além da semiótica – escreve como quem realiza parte de um inventário interno. E publica. É um luto íntimo, traduzido pela escritura e compartilhado.

Em *Diário de luto*, iniciado logo após a perda, em 1977, e publicado cerca de trinta anos depois da sua própria morte, Barthes traduzira para si as dores do processo. Sem aparente preocupação com um possível leitor, esses fragmentos de sofrimento misturam confissão, revolta, tristeza, conflito. Duas realidades se sobrepõem: a de um passado marcado pela presença e um presente implacável de ausência. Equacioná-las consiste um trabalho demorado, doloroso e solitário. A escrita no diário pode ser vista como instrumento desse mecanismo. A palavra, instância tão próxima de Barthes, media sua solidão e o coloca em contato com o mundo – mesmo que seja seu mundo íntimo.

Tomando como pontos de partida teóricos os conceitos de prática e de acontecimento para Michel Foucault, nossa pesquisa tem como objetivo analisar o processo de luto na obra de Roland Barthes. Para isso, mobilizamos como conceitos basilares a desterritorialização e a reterritorialização, de Gilles Deleuze e Felix Guattari. A partir de uma concepção mais ampla de território – considerando, também, seus aspectos simbólicos –, a desterritorialização e a reterritorialização são entendidas como fenômenos dinâmicos e complementares. Utilizando como base comparativa o modelo vetorial, os autores indicam que, apesar de delimitados, os territórios não são fechados. A sua existência pressupõe uma saída (a desterritorialização). Se a saída acontece, há um esforço para que um outro território se forme (a reterritorialização).

Nossa hipótese de trabalho é a de que o luto, aqui expresso no caso barthesiano, consiste nesse esforço. Ele marca a transição entre a desterritorialização, o abalo das referências constituídas – causados pela morte e pela perda de um ente querido –, e a reterritorialização, a ancoragem numa nova realidade – processo esse, especificamente presente no nosso objeto, auxiliado pela palavra na criação da escritura.

Por comungarem de temáticas semelhantes, além das duas obras diretamente relacionadas ao luto, outros textos de Barthes orbitam em torno do *corpus* escolhido, especialmente para entendermos aspectos centrais na nossa proposta como a noção de escritura e de Texto – sobretudo nesse ponto, sob a luz das análises de Leyla Perrone-Moisés.

A pesquisa apoia-se, sobretudo, em áreas afins e complementares como a Teoria da Literatura, a Crítica Literária, a História, a Psicanálise, a Filosofia, além de pressupostos da Antropologia – como os conceitos de mentalidade e formação cultural – da Geografia – não nos aspectos específicos da disciplina, mas nas facetas que tangenciam os estudos de Deleuze e Guattari na discussão do espaço e do território.

Os trabalhos ligados à questão das mentalidades, como os de Philippe Ariès, no que tange ao conceito e à visão de morte no mundo ocidental, além da inserção da vida privada e do íntimo na historiografia; os escritos acerca do luto, como os de Sigmund Freud, Georges Bataille e, sobretudo, Elizabeth Kübler-Ross com seus pioneiros estudos a respeito da terminalidade e do processo de elaboração do luto; bem como os apontamentos de Jacques Derrida a respeito da escritura e da hospitalidade constituem a estrutura do recorte proposto.

Como suporte teórico associado à questão central, lançamos mão de algumas referências no universo da historiografia, sobretudo Paul Veyne – teórico que auxilia na reflexão da escrita de luto como um evento deslocado no atual momento histórico, cuja rotina é marcada pela exclusão das referências à morte. No que se refere à Fotografia, tema essencial de um de nossos objetos, *A câmara clara*, as análises de Susan Sontag e do próprio Barthes

constituem importante contribuição. No que tange à discussão das escritas íntimas, Michel Foucault, Philippe Lejeune, Françoise Simonet-Tenant e Maurice Blanchot são seleção fundamental.

O desenvolvimento desse viés analítico segue a seguinte trama: o primeiro capítulo é teórico e evidencia algumas bases fundamentais da pesquisa. Por se tratar de um trabalho que analisa o luto e sua manifestação contemporânea, os temas diretamente associados ao enlutamento, sobretudo a morte, merecem uma apresentação analítica – nesse momento, o conceito de prática, desenvolvido por Michel Foucault, norteia o trabalho. Pensar o luto implica em pensar a morte e as práticas culturais que a permeiam. Por isso, buscamos compreender a morte e o luto como acontecimentos históricos, portanto temporal, espacial e culturalmente localizados. Aqui, teorias e conceitos da historiografia, vistos pelo prisma de Paul Veyne, e da evolução da noção de morte, a partir da Idade Média, apresentados pelo enfoque cuidadoso de Philippe Áries, abrem a base teórica da pesquisa.

Ainda seguindo o modelo analítico da prática foucaultiana – que compreende o evento enredado num amplo conjunto fatorial –, o capítulo contempla conceitos essenciais da Psicanálise freudiana, traçando uma panorâmica na qual o luto se insere de forma marcante. Freud tocou em pontos do comportamento humano em momentos diferentes da sua pesquisa – compreender esse diálogo teórico dentro da sua própria obra contribui para identificá-la, também, como um exemplo de prática, no sentido foucaultiano. O luto e a morte – relacionados, juntamente com a sexualidade, com as bases da formação do que a visão freudiana chamou de civilização –, mereceram grande parte da atenção de Freud e, na nossa pesquisa, fornecem substrato teórico para a compreensão do trabalho de luto, momento especialmente vivido por Barthes após a morte da mãe.

Nossa escolha por um capítulo inicial teórico se justifica por uma opção metodológica: a exposição da estrutura em torno da qual a nossa proposta analítica se fez; mas também, e sobretudo, por uma opção estética: a escritura barthesiana é caracterizada por um tom poético. Buscando harmonizar o objetivo da pesquisa com a peculiaridade dos textos sobre os quais ela se debruçou, procuramos, nos capítulos posteriores, permitir uma certa fluidez do texto barthesiano – trazendo ali, para cada obra analisada, teorias mais específicas.

Tendo como liame condutor a hipótese de que a morte da mãe provocou um processo de desterritorialização em Barthes, a escrita de *A câmara clara* e *Diário de luto*, seria parte do seu esforço de reterritorialização – pensando pela visada de Deleuze e Guattari – marcando, segundo a perspectiva freudiana, algumas das etapas importantes do trabalho de luto exercido pelo autor.

Ambas as obras foram escritas após a perda da mãe. Ambas cumpriram um papel no processo de luto vivenciado por Barthes. Entretanto, elas são caracterizadas por especificidades que as diferenciam e denotam momentos diversos dentro do processo de desterritorialização/ reterritorialização aqui pesquisados.

O segundo capítulo apresenta, na sua abertura, os conceitos mais proximamente relacionados às obras. A partir de uma panorâmica da produção literária e crítica de Barthes, apontamos a noção de escritura desenvolvida por ele e também por Jacques Derrida. A seguir, desenvolvemos o conceito de território/ desterritorialização e reterritorialização de acordo com o prisma deleuze-guattariano.

Na segunda parte, envolvemo-nos na análise propriamente dita de *A câmara clara* – o registro de luto escrito para ser publicado. Lançada em 1980, cerca de três anos após a morte da mãe, a obra, sob a forma de ensaio, elabora uma teoria sobre a fotografia. Ao observar os campos convergentes e dissonantes entre a arte e a ciência, Barthes realiza uma espécie de inventário da sua própria trajetória como crítico; buscando sair do papel de analista racional para permitir-se operar pelo que chamou de “consciência da comoção”. (BARTHES, 1984). A fotografia, signo de morte, deflagra a discussão acerca do aspecto racional, que o acompanhou durante toda a vida, e revela a emoção que o toma – sob o efeito do luto – diante da imagem fotográfica.

Debruçado sobre os baús de fotos de família, Barthes obedece a um ritual comum ao processo de luto: acessa lembranças que permitem fazer a transição para a reterritorialização – através das dores que suscitam e da gradativa aceitação que produzem. A busca pela imagem da mãe o coloca diante de uma das essências da fotografia: a de retratar inexoravelmente um ausente.

Pela escritura, seu luto vai se mostrando e, na medida em que percorre as instâncias da fotografia, expõe os mecanismos gerais que constituem o trabalho de elaboração da perda, além – e sobretudo – da singularidade de seu momento, o papel da mãe em sua trajetória e o lugar dessa obra em sua vida.

O terceiro capítulo trata do luto imediato. No dia seguinte à perda, Barthes inicia anotações fragmentadas em recortes de papel A4. Sob a forma de diário, registra cacos de dores, lembranças, sensações, incompreensões. Sem compromisso com qualquer pontualidade ou prazo, escreve para si. Desabafa. Quase sussurra.

Diário de luto foi publicado quase três décadas depois de sua morte. Eram escritos pessoais, provavelmente resguardados da vista estrangeira. Retratam o trauma da perda, o choque. Selam o início de uma das mais dolorosas experiências humanas: o convívio com o

ausente. São registros preciosos de desterritorialização e, concomitantemente, tentativas de reterritorialização. Configuram o diário como lugar de experiência literária. Inauguram o luto barthesiano através da escritura.

Fugindo da lei da linearidade temporal, decidimos por respeitar a ordem de publicação das obras. Primeiro *A câmara clara*, depois *Diário de luto*. O diálogo entre elas é inegável. Ainda que o ensaio sobre a fotografia tenha sido escrito com o objetivo evidente de publicação – e talvez exatamente por isso – ele pode ser visto como uma manifestação de resistência. Num contexto onde a morte é interdita, Barthes realiza uma escritura de luto. Expõe sua dor e desnuda publicamente o tema.

À luz do *Diário*, a postura de resistência de Barthes fica ainda mais clara. Expõe a solidão desencadeada pela morte e abriga, novamente pela experiência da escritura, a travessia de um profundo momento de deserto.

1 – A RARIDADE DA MORTE

Ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto... é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são as mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe; pois tudo isso é a vida e não a morte.

Toni Negri

Pensar a morte na contemporaneidade ocidental implica em lançar um olhar mais aguçado para o entorno, tanto no que se refere aos seus elos temporais como nos aspectos culturais nela enlaçados. Tema essencial da questão humana, a morte ocupou diferentes dimensões nos grupos sociais no decorrer da história, ganhando peculiaridades e significados diversos em cada civilização.

Integrante da esfera dos fenômenos infalíveis, a morte já foi aceita como acontecimento inelutável, recompensa ou castigo divino; artifício de troca nos rituais religiosos de sacrifício, acalmando ou agradando os deuses; libertação de si e de outros, em práticas suicidas e em atentados; meio para conquista de territórios, riquezas e afirmação de superioridade; barreira dimensional que separa dois povos, vivos e mortos; reencontro com o Criador; ponto final da existência.

Tal diversidade de significados pode ser entendida, sobretudo, pelo prisma da História. Se o sujeito, como afirma Michel Foucault (2007), é uma construção histórica, os aspectos humanos – suas *verdades*, constituintes da sua subjetividade –, são conjugados a partir de uma grande teia cuja mentalidade é dinâmica e, portanto, analisável, passível de um mergulho na sua genealogia (referência nietzschiana, adotada por Foucault).

Essa genealogia foucaultiana, diferente do que se pode inferir apressadamente, não pressupõe a busca de uma origem única, do fio de uma meada ao qual todo o comportamento humano estivesse ligado – tal viés evidenciaria uma interpretação linear da História. O conceito genealógico em Foucault tem como premissa central a de que todo e qualquer fenômeno encontra sentido no espaço-tempo em que está inserido, só podendo, então, ser observado nesse contexto.

Judith Revel (2005) mapeia o conceito de História na extensa obra de Foucault, identificando a presença do termo e da discussão a ele agregados em diversos pontos da sua produção teórica e crítica:

O primeiro consiste numa retomada explícita de Nietzsche, isto é, absolutamente ao mesmo tempo, da crítica da história como contínua, linear, provida de uma origem e de um *telos*, e da crítica do discurso dos historiadores como “história monumental” e supra-histórica. É, portanto, essa leitura nietzschiana que impulsiona Foucault a adotar, desde o começo dos anos 70, o termo “genealogia”: trata-se de reencontrar a descontinuidade e o acontecimento, a singularidade e os acasos, e de formular um tipo de enfoque que não pretende reduzir a diversidade histórica, mas que seja dela um eco. (REVEL, 2005, p. 58)

Embora não fosse oriundo da ciência histórica, o impacto das teorias de Foucault transcendeu a filosofia e se fez sentir entre os historiadores. Paul Veyne talvez tenha sido o mais declarado dentre eles. Em sua obra *Como se escreve a história* (1995), Veyne, ao analisar o ofício do historiador, seu objeto e as limitações intrínsecas à pesquisa historiográfica, dedica um capítulo inteiro à importância do pensamento de Foucault para esse campo disciplinar. Intitulado *Foucault revoluciona a história*, o ensaio enfatiza a contribuição foucaultiana para a mudança paradigmática que vinha se desenvolvendo na França desde a *École des Annales* (1929), movimento liderado por Marc Bloch e Lucien Febvre.

Ao valorizar o pequeno acontecimento, os eventos cotidianos e ampliando o conceito de fonte para além do documental – ouvindo e conferindo importância aos relatos orais, arquivos familiares, vestuário e registros não institucionais –, os *annalistes* trouxeram à tona um infindável campo de pesquisa, dando visibilidade à micro-história e criando aquilo que veio a se chamar História das Mentalidades. Além de ampliar a gama de análise, combatendo uma vertente historicizante, essa virada objetual abriu caminho, dada a nova necessidade instrumental, para o diálogo com outras ciências e artes.

Combatiam uma história que, pretendendo-se científica, tomava como critério de cientificidade a verdade dos fatos, à qual se poderia chegar mediante a análise de documentos verdadeiros e autênticos (ficando os “mentirosos” e falsos à margem da pesquisa histórica). (...) Combatiam, enfim, uma história que se furtava ao diálogo com as demais ciências humanas, a antropologia, a psicologia, a linguística, a geografia, a economia e, sobretudo, a sociologia, rainha das disciplinas humanísticas na França desde a obra de Durkheim. (VAINFAS, 1997, p. 130)

Nascida totalizante, herdeira da tendência positivista, a *École* tem, nas suas gerações, o aprofundamento das questões metodológicas e objetais. Após as contribuições de seus fundadores, problematiza, com Fernand Braudel, a questão do espaço – tendo aqui a influência direta da Geografia –, estudando as relações entre o meio ambiente e a vida material; e desenvolve noções e categorias diferentes acerca dos diversos tempos, diferenciando-os entre *longo tempo*, *tempo médio* e *tempo curto*.

A terceira geração, liderada por Jacques Le Goff a partir dos anos 1970, conforme ressalta Vainfas, abre “caminho para que a produção historiográfica francesa fosse do ‘porão ao sótão’, metáfora usada para exprimir a mudança de preocupações da base socioeconômica ou da vida material para os processos mentais, a vida cotidiana e suas representações” (1997, p. 136).

A geração que, além de Le Goff, teve como integrantes Philippe Ariès e Paul Veyne, e, na sua quarta formação, contou com nomes como Georges Duby, foi decisivamente tocada pelos trabalhos de Foucault. Como destaca, retomando a trajetória dos *Annales*, ainda Ronaldo Vainfas:

No plano intelectual, é preciso considerar o prestígio de Lévi-Strauss e da antropologia estrutural na França, sem contar com a avassaladora irrupção da obra de Michel Foucault que, ao publicar sua *L'archéologie du savoir (Arqueologia do saber)*, em 1969, pôs em xeque os paradigmas ocidentais do conhecimento científico, o racionalismo e o próprio saber histórico. (...) sua obra filosófica e “historiográfica” foi penetrando nas pesquisas dos historiadores profissionais, fazendo renascer antigas preocupações de Febvre e de Bloch com os discursos e rituais, e estimulando novos temas, como o da sexualidade, das prisões, dos micropoderes, da doença, etc. (VAINFAS, 1997. p. 136).

Abandonando a pretensão totalizante da primeira, a terceira geração busca os “recortes minúsculos do todo social” (VAINFAS, 1997. p. 137), garimpando microtemas e sobre eles se debruçando. Amor, morte, loucos, mulher, criança, homossexuais; modos de vestir, chorar, comer, beijar e morrer, suas práticas e seus discursos passam a integrar com igual relevância os múltiplos *corpus* de pesquisa.

Em consonância e perpassando essas transformações – aqui detalhadas no campo da historiografia, mas vivenciadas também, variando de intensidade e ritmo, nas ciências humanas como um todo –, o conceito de verdade ocupará importante lugar nos enfoques analíticos, científicos e acadêmicos.

Paul Veyne, na esteira foucaultiana, chama a atenção para a raridade, a individualização do evento. Embora os fenômenos se pareçam ou se repitam, o tempo – ancoragem do fato e matéria-prima da História – não é passível de repetição. Essa condição é, ao mesmo tempo, sua limitação e, por consequência, sua caracterização, uma vez que tal limite é o que confere peculiaridade e raridade ao acontecimento:

Mas, o que é que individualiza os eventos? Não é diferença de detalhes, sua “matéria”, o que são, mas o fato de que acontecem, quer dizer, de que acontecem num dado momento; a história nunca se repetiria, mesmo que viesse a contar a mesma coisa. Se nos interessássemos por um acontecimento, por ele próprio, fora do tempo, como uma espécie de bibelô, por mais que, como estetas do passado, nos deleitássemos com o que possuísse de inimitável, nem por isso o acontecimento seria

uma “amostra” de historicidade, sem vínculos com o tempo. (VEYNE, 1995, p. 14-15)

Além da raridade, Veyne destaca que, a partir de Foucault, o evento ganhou uma outra perspectiva. Mergulhado numa imensa trama histórica, na qual o pesquisador faz um pequeno recorte ao escolher seu *corpus*, o acontecimento está marcado por um conjunto de forças, comportamentos e valores, chamados de prática. O conhecimento dessa questão, identificada por Foucault, teria revolucionado o método científico de estudo do evento.

Intimamente ligada ao conceito de verdade como sendo uma construção histórica, a prática permeia a conduta cultural humana, construindo a tônica característica à diversidade civilizacional. Entretanto, esse colorido é ignorado pelo grupo social que dele comunga. Conforme Veyne:

A prática não é uma instância (como o Id freudiano) nem um primeiro motor (como a relação de produção), e, aliás, não há em Foucault nem instância nem primeiro motor (...). É por isso que não há inconveniente grave em denominar essa prática de “parte oculta do *iceberg*”, para dizer que ela só se apresenta à nossa visão espontânea sob amplos drapeados e que é grandemente preconceptual; pois a parte escondida de um *iceberg* não é uma instância diferente da parte emersa: é de gelo, como esta, também não é motor que faz movimentar-se o *iceberg*; está abaixo da linha de visibilidade, e isso é tudo. (VEYNE, 1995, p. 160)

Essa invisibilidade da prática explica a ignorância do homem diante dos meandros que configuram sua ação como sujeito. Valores, crenças, hábitos e comportamentos são signos aparentes desse *iceberg* do qual só se sabe a superfície. Do qual só se presencia a manifestação.

Partindo da premissa da existência da prática, Foucault rejeita a ideia de um vetor de progresso entre os vários períodos históricos. Assim, por consequência, parece razoável evitar qualquer hierarquia entre eventos. A postura cuidadosa seria, então, observar cada fenômeno pelo prisma de sua raridade, procurando identificar os meandros da prática na qual está inserido e, mesmo diante da limitação do recorte, analisar o panorama onde ele se situa:

No exercício da prudência, não se deve comparar dois *icebergs*, esquecendo a parte oculta de um deles no cálculo das preferências, e também não se deve falsear a apreciação do possível, sustentando que “as coisas são o que são”, pois, justamente, não há coisas: só existem práticas. (VEYNE, 1995, p.169)

Parece pertinente concluir que o procedimento analítico, diante do método foucaultiano, consiste em descrever e identificar funcionamentos singulares do evento, tentando estabelecer um diálogo constante com a sua atualidade histórica:

As condições para que apareça um objeto do discurso, as condições históricas para que dele se possa “dizer alguma coisa” e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relação de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova. (FOUCAULT, 2008, p. 51)

Enxergar na morte contemporânea – e sua manifestação na literatura – um objeto analítico implica em reconhecê-la como um evento, na concepção foucaultiana do termo. Requer que a observemos a partir de um instrumental teórico que, mesmo de forma incompleta e fragmentada, desvele cacos de suas singularidades. Desafia ao diálogo – imbricado de ressonâncias e dissonâncias – com teorias de campos outros, cujo interesse convirja para essas questões prioritariamente humanas: a morte e a palavra. Conforme destacou Gilles Deleuze, em seu debate com Foucault, acerca do papel do intelectual e sua relação com a teoria:

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. (DELEUZE, 2001, p. 70)

1.1. A morte como acontecimento

O enfoque genealógico, proposto por Foucault, convida ao desafio de buscar uma arqueologia que envolva a escrita de luto e lance uma luz sobre essa forma de arquivo. Conceito entendido de maneiras plurais por pensadores de diversas áreas, como Jacques Derrida (2001), o arquivo é aqui trazido sob a perspectiva do acontecimento foucaultiano. Para Foucault, o arquivo está intimamente associado ao que chamou de *a priori* histórico:

(...) quero designar um *a priori* que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados. Não se trata de reencontrar o que poderia tornar legítima uma assertiva, mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. *A priori*, não de verdades que poderiam nunca ser ditas, nem realmente apresentadas à experiência, mas de uma história determinada, já que é das coisas efetivamente ditas. A razão para se usar esse termo um pouco impróprio é que esse *a priori* deve dar conta dos enunciados em sua dispersão, em todas as suas falhas abertas por sua não-coerência, em sua superposição e substituição recíproca, em sua simultaneidade que não pode ser unificada e em sua sucessão que não é dedutível; em suma, tem de dar conta do

fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho. (FOUCAULT, 2008, p. 144)

Portanto, a produção de enunciados está, segundo a visada foucaultiana, inserida numa série de condições passíveis de observação e análise – ainda que tal análise sofra as atuações das próprias condições a ela contemporâneas, não escapando à historicidade, “não constitui, acima dos acontecimentos, e em um universo inalterável, uma estrutura intemporal” (FOUCAULT, 2008, p.145).

Desse modo, Foucault, a partir de uma perspectiva que afasta e rejeita a concepção linear da História – evolutiva, marcada pela continuidade – propõe uma arqueologia como método de abordagem. Nela, não se buscam as origens de quaisquer fenômenos ou eventos, mas as condições de seu surgimento, duração e rupturas. A partir desse viés, o arquivo deve ser entendido não como um conjunto de documentos, mas como uma lei que organiza o campo do enunciável:

Não entendo por esse termo a soma de textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição. Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das *performances* verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas; em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. (FOUCAULT, 2008, p.146-147)

Ao pensarmos o luto e suas manifestações – como duas das obras de Roland Barthes – faz-se necessário, pelo prisma do arquivo foucaultiano, ampliar o foco analítico e compreender o contexto central no qual nosso problema se insere: a morte e seu lugar na cultura.

Na tentativa de reunir substrato teórico para discutir a escritura realizada por Roland Barthes sob o efeito do luto, os estudos, no campo da História das Mentalidades, desenvolvidos por Philippe Ariès reúnem uma importante contribuição para problematizar a morte e os aspectos com os quais ela se enreda.

Para alcançarmos a concepção de morte no mundo contemporâneo, pretendemos buscar uma espécie de “arqueologia do silêncio”¹. Em um outro enfoque, ao identificar possíveis conexões entre tempo histórico e comportamento, procuramos identificar o local – ora banalizado e explícito, ora camuflado e até mesmo negado – da morte e das expressões de luto contemporâneas.

Num ensaio de *dizibilidade* – conceito caro a Foucault, que se refere ao trabalho contínuo de busca de expressão dos enunciados, através do reconhecimento de suas implicações históricas –, o tema do luto lança uma ponte inevitável e irresistível sobre a própria questão humana. Nascido como sujeito, a partir da modernidade, o homem passa a lidar com uma problemática inédita: a vontade de conhecimento, tendo a si mesmo como *corpus* – conforme a indicação foucaultiana: “o homem aparece com sua posição ambígua de objeto de um saber e de um sujeito que conhece” (2007, p. 430). A morte se torna acontecimento e passa a compor a vida humana.

1.2. Experiências de morte

1.2.1 A bela morte

A morte ocupou um lugar marcante em muitas civilizações e culturas. Na Grécia Antiga, ela esteve diretamente ligada ao caráter guerreiro de seu povo. Segundo as análises de Jean Pierre Vernant, em *A bela morte e o cadáver ultrajado* – acerca da perspectiva apresentada por Homero, na *Ilíada* –, a morte heroica se distancia da condição inexorável da velhice, promovendo uma associação entre vida e juventude:

Ultrapassar a morte é também escapar da velhice. A morte e a idade avançada equiparam-se para os gregos. Tornar-se velho é ver pouco a pouco o tecido da vida em si mesmo desfazer-se, corromper-se, roído por este mesmo poder de destruição, esta *kère*, que conduz ao traspasso. *Hébes ánthos*, diz Homero, fórmula, que, retomada e desenvolvida pelos poetas elegíacos, como foi demonstrado, inspirou de maneira muito direta a redação dos epitáfios funerários, em louvor dos guerreiros caídos na “flor da juventude”, isto é, mortos em combate. Assim como a flor se fana, os valores pelos quais a vida se manifesta: vigor, beleza, graça, agilidade, quando já iluminaram um homem com seu fulgor durante sua “brilhante juventude”, *aglaòs hebe*, em vez de permanecerem firmes e estáveis em sua pessoa, logo murcham e se esvaem no nada. A flor da idade – quando se está na plena maturidade de sua força

¹ Termo utilizado por Foucault na obra *História da loucura na idade clássica*, de 1961, referente ao método utilizado na tentativa de reconstrução dos saberes e práticas que orbitavam as instituições psiquiátricas.

vital – é esta floração primaveril de que, no inverno de sua vida, antes mesmo de baixar ao túmulo, o ancião já se acha despojado. Tal é o sentido do mito de Titon. De que poderia servir torná-lo imortal se não o preservassem também do envelhecimento? (VERNANT, 1979, p.43-44)

Morrer em batalha significava eternizar, pela juventude, a vida: “Aos olhos dos homens vindouros, cuja memória habitará, ele se acha, pelo traspasso, fixado no fulgor de uma juventude definitiva.” (VERNANT, 1979, p.44). A chamada *bela morte* seria, então, aquela “que torna o guerreiro conjuntamente *athánatos* e *agéraos*². Na glória imorredoura em que o canto de seus feitos o introduz, ele ignora a velhice do mesmo modo que escapa, tanto quanto pode um homem, à aniquilação da morte.” (VERNANT, 1979, p.44).

Ao comparar a participação em batalha de um guerreiro, tomado pela juventude, e um outro, já ancião, Vernant, analisando o olhar do rei Príamo, destaca que a *bela morte* não se caracteriza somente pela queda do herói durante o conflito, mas, também, pela figura que tomba juntamente com ele:

No espírito de Príamo, a evocação do jovem guerreiro estendido morto em sua beleza, longe de encorajar Heitor a enfrentar Aquiles, deve, por contraste, enternecê-lo acerca do horror do traspasso que espera um velho como ele se, privado do amparo de um filho como o seu, vier a perecer sob a espada ou a lança dos guerreiros adversos. O quadro repugnante que pinta o velho rei exprime de maneira impressionante, o caráter escandaloso, antinatural, da morte guerreira, a morte “vermelha”, quando ela fere um ancião cuja majestade exige um fim digno e sereno, quase solene, em sua casa, na paz doméstica, rodeado pelos seus. Os ferimentos, o sangue, a poeira que, no cadáver do jovem herói, evocavam sua valentia e ressaltavam sua beleza com um toque mais viril, no caso de uma cabeça encanecida, de uma barba branca, de um corpo de velho, adquirem, graças à sua fealdade horrenda, um aspecto quase obscuro: Príamo não se vê apenas ferido mortalmente às portas de sua habitação, mas, desmembrado, devorado pelos cães – não por cães quaisquer – mas suas próprias bestas domésticas que ele mesmo alimentava em seu palácio e que, caindo na selvageria, dele vão fazer uma presa, de suas carnes repasto, vão devorar seu sexo, e estender-se, saciadas, no vestíbulo cuja guarda outrora ele lhes confiava. “Cães que se veem ultrajar uma cabeça branca, uma barba branca, as partes vergonhosas de um velho massacrado, nada é mais digno de piedade”. Evoca Príamo um mundo às avessas, todos os valores sem pé nem cabeça, a bestialidade instalada no seio do lar, a dignidade do velho tornada irrisão na fealdade e impudicícia, a destruição de tudo o que no cadáver pertence propriamente ao homem. A morte sangrenta, bela e gloriosa quando inteiramente jovem, elevava o herói acima da condição humana; arrancava-o do traspasso comum conferindo a seu fim um caráter de fulgurante sublimidade. A mesma morte, sofrida pelo velho, rebaixa-o aquém do homem; ela torna seu decesso, em vez da sorte comum, uma horrível monstruosidade. (VERNANT, 1979, p.49-59)

Vernant destaca as variações sofridas por esses costumes ao redor do mundo grego. Mas ressalta, sobretudo, que havia uma preocupação comum aos guerreiros. Se o

² Respectivamente, imortal e sem velhice.

corpo do herói, em sua jovialidade e força, contrastava com o corpo do guerreiro ancião, desprovido de virilidade, ele se assemelhava ao corpo do inimigo, igualmente jovem e tornado herói ao cair no campo de batalha. Da mesma forma que a *bela morte* podia ser vislumbrada entre pares – o jovem guerreiro traspassava a vida para alcançar a imortalidade congelada pela juventude – e sua visão constituiria a memória para as futuras gerações, o mesmo fenômeno ocorria com o inimigo.

A questão do corpo jovem do herói ocupa um ponto importante na análise de Vernant. Segundo indica, muitas daquelas guerras se tornavam duras. Os usuais códigos, regras e interdições davam lugar a uma selvageria que tomava conta de ambos os lados. Não bastava vencer o conflito, era necessário impedir que o corpo inimigo se fizesse herói:

(...) morto o adversário, encarna-se, como se fosse um predador agarrado à sua presa, sobre o cadáver que, por não se poder comer cru – desejo que é, aliás, formulado – faz-se desmembrar, dando-se as suas carnes à devoração dos cães e pássaros interpostos. O herói épico está assim duplamente ameaçado de perder sua figura humana; se perece, terá talvez o corpo deixado às bestas, não na bela morte mas no mesmo horror monstruoso que o rei Príamo evocava como pesadelo; se mata, ele se arrisca ao mutilar o corpo de sua vítima, a cair na mesma selvageria que o ancião temia no seus cães. Tudo isso é verdadeiro, mas é preciso perguntar se a ligação entre o ideal heroico e a mutilação dos corpos não é mais estreita, se a bela morte do herói, abrindo-lhe o caminho a uma glória imorredoura, não atrai como sua contrapartida necessária, seu avesso sinistro, o afeamento, o aviltamento do corpo do adversário defunto, para vedar-lhe o acesso à memória dos homens vindouros. Se, na perspectiva heroica, é pouco importante permanecer em vida, sendo essencial o bem morrer, na mesma perspectiva o essencial não pode ser tirar a vida do inimigo, mas despojá-lo da bela morte. (VERNANT, 1979, p.53)

O cuidado com o corpo torna-se, então, essencial para que a *bela morte* se efetue. Os rituais funerários são o ponto de partida para que a criação do herói se inicie. O cadáver é limpo, suas feridas, untadas com unguento, são apagadas. A pele recebe um óleo, fica mais brilhante e perfumada. Embelezado, o corpo é ornado com tecidos finos e encaminhado para a cremação. A pira fúnebre consome o corpo, e o que ela “envia para o invisível quando o devora, com as carnes e o sangue perecíveis, é toda a aparência física, aquilo que se dá a ver no corpo” (VERNANT, 1979, p.56). Na medida em que se desfaz, a beleza e a juventude se conservam no congelamento daquele estado, jamais envelhecendo.

Os ritos funerários são fundamentais para a construção do herói. Divididos em etapas, formam um conjunto de práticas que atuam diretamente nos cuidados com o cadáver e na criação da figura simbólica que permanecerá. Na cultura grega, conforme

Vernant, “o herói precisa de que seu nome e seus feitos sejam conhecidos pelos homens que virão e que subsistam na sua memória” (1979, p.54). Para isso, além de um corpo reverenciado em sua juventude, faz-se necessário que seus feitos sejam celebrados em um canto que, ao contrário do cadáver, não perecerá. Numa perspectiva singular, a visão da *bela morte* tem no corpo a ponte necessária para que a transição entre a vida e a memória se cumpra:

Que significa penetrar até o fundo do traspasso? O golpe fatal que fere o herói liberta sua *psuché*: ela deixa os seus membros, abandonando a força e a juventude. Mesmo assim ela não franqueia as portas da morte. A morte não é uma simples privação da vida, um decesso; é uma transformação em que o cadáver é ao mesmo tempo o instrumento e o objeto, uma transmutação do sujeito que se opera no corpo e pelo corpo. Os ritos funerários realizam essa mudança de estado: a seu termo, o indivíduo deixou o universo dos vivos, como o corpo consumido esvaneceu-se no além, como a sua *psuché* chegou sem retorno às margens do Hades. O indivíduo desapareceu então da rede das relações sociais em que a sua existência constituía uma malha; desse ponto de vista, ele é doravante uma ausência, um vazio; mas continua a existir num outro plano, numa forma de ser que escapa à usura do tempo e à destruição. Ele existe pela permanência de seu nome e pelo brilho de sua fama, que persistem presentes não só na memória daqueles que o conheceram em vida, mas também para todos os homens vindouros. Esta inscrição na memória social toma duas formas, solidárias e paralelas: o herói é memorizado no canto épico que, para celebrar sua glória imortal, coloca-se sob o signo de Memória, faz-se memória, tornado-o memorável; ele o é também no *mnêma*, o memorial que constituem, no fim do ritual funerário, a edificação do túmulo e o erguimento de um *sema*, relembrando aos homens por vir, “*essoménoisi*”, como faz o canto épico, uma glória assim assegurada de não mais perecer. (VERNANT, 1979, p.54-55)

Ao homem comum, ao que não estava nos campos de batalha, a morte estava envolvida num conjunto de práticas que se iniciavam desde os primeiros sinais de falência do moribundo até os rituais sociais que as encerravam. Conforme Paula Argolo (2006), no período clássico, tanto a inumação como a cremação eram comuns – a escolha dependia da preferência da família ou do desejo manifestado pelo moribundo. De qualquer forma, os rituais seguiam uma cadência:

A primeira cerimônia realizada após o falecimento, a *próthesis*, compreendia um conjunto de rituais preparatórios com a duração máxima de um dia, onde o corpo recebia uma série de cuidados e era ‘velado’ na casa do seu grupo familiar. Contando com a participação de parentes femininos e masculinos – embora as tarefas que exigiam contato direto com o morto devessem ser realizadas pelas últimas – o corpo inerte disposto sobre uma *Kline* era limpo, ungido, vestido e adornado. Finada a preparação, que transcorria possivelmente ao som de cantos fúnebres, era submetido à lamentação e às últimas homenagens prestadas pelos presentes. A etapa seguinte, provavelmente no terceiro dia, após o falecimento, antes do amanhecer, tratava-se da *ekphorá*, uma procissão fúnebre que transportava o corpo até o local do sepultamento. (ARGOLO, 2006, p. 51-52)

Em Atenas, o sepultamento se dava em necrópoles situadas no espaço público – que abrigava parentes e desconhecidos. Segundo Argolo (2006, p. 57-58), o período clássico é caracterizado pela existência de três tipos de tumbas – cuja utilização não se vinculava a critérios como gênero ou faixa etária. As tumbas simples, caracterizadas por enterramentos individuais, podendo estabelecer alguma relação entre mortos de uma mesma família, verificada pela proximidade de sua localização. O *tumulus* – cujo plural é *tumuli* – era a estrutura que abrigava múltiplos sepultamentos. Evolução de um hábito comum originado no período arcaico, quando se erigia um montículo de terra para marcar uma ou mais tumbas, vão se caracterizar por estruturas marcadas por diferentes tamanhos e desenhos. Finalmente, uma estrutura tumular chamada períbolo, composta de vários elementos como monumentos funerários, sepultamentos e locais para oferendas.

De qual forma, a preocupação com o corpo do morto, fosse ele herói ou homem comum, estava presente na cultura grega. A passagem para o Hades dependia dessa prática cuidadosa que envolvia o cadáver e aqueles que ainda estavam no mundo dos vivos:

O enterramento, preferencialmente assinalado com um marco tumular como prova de sua realização, era visto como prática indispensável para o desfecho dos funerais, a garantia da colaboração dos vivos no delicado processo de passagem que se iniciava para o morto. Além de ocuparem um lugar importante na história da família, construída e contada através dos sepultamentos, acreditava-se em geral que, ao romperem com o elo com o mundo dos vivos, os mortos rumavam para um novo lugar, um domínio próprio para abrigá-los. (ARGOLO, 2006, p. 51)

1.2.2 A morte coletiva

A discussão proposta pelo nosso estudo analisa e enfatiza com mais cuidado as práticas em torno da morte a partir da Idade Média – sobretudo porque elas ganharam outras tônicas e novas dimensões através da cultura monoteísta, mais especificamente após a massiva conversão ocidental ao cristianismo. Herdeiro direto de tais costumes, o mundo cristão contemporâneo tem sua relação com a morte enraizada na cultura medieval.

Voltado para as questões da micro-história, Philippe Ariès analisa a dinâmica do sentido de morte no mundo ocidental, a partir da Idade Média. Publicado em 1975, seu *Essais sur l'histoire de la mort en Occident - du Moyen Âge à nous jour* – marcou de

forma decisiva os estudos ligados ao cotidiano e às representações, perpassando pela contracepção, a infância, a família e culminando na monumental *Histoire de la vie privée*, cuja publicação do primeiro tomo data de 1985.

Ciente da dimensão do tema que abraçava, Ariès declara, no prefácio, o abrir gigantesco de perspectivas, o alargamento do objeto e a insuficiência do método:

Meu primeiro objeto de pesquisa havia perdido seu poder de motivação, encoberto por outros problemas mais essenciais que me levavam ao fundo do ser: adivinhava relações entre a atitude diante da morte, no que apresenta de mais geral e mais comum, e as variações da consciência de si e do outro, o sentido da destinação individual ou grande destino coletivo. Assim, retrocedia no curso da História, feliz em esbarrar neste retrocesso com uma fronteira de cultura, o enterro *ad sanctos*, fronteira de um novo mundo. Havia prolongado o período além dos limites permitidos pela tradição histórica mais liberal. (ARIÈS, 2003, p. 15)

Analisar a morte significava tangenciar outros profundos aspectos que envolvem a cultura humana. A objetividade e o rigor característicos do método positivista não abarcavam o que o desenrolar da pesquisa revelava. Talvez o que Veyne indique a respeito desse ofício genealógico:

Toda a história é arqueológica por natureza e não por escolha: explicar e explicitar a história consiste, primeiramente, em vê-la em seu conjunto, em correlacionar os pretensos objetos às práticas datadas e raras que os objetivavam, e em explicar essas práticas não a partir de uma causa única, mas a partir de todas as práticas vizinhas nas quais se ancoravam. (VEYNE, 1995, p.181).

O tema enreda caracteres de cultura extremamente amplos, a começar pelo seu significado – se a morte é reconhecida como um evento ou se, ao contrário, não existe como fenômeno, pois integra a galeria das coisas cuja problematização simplesmente não se dá.

Ariès intitula a morte medieval como *A morte desmistificada*. O homem medievo estava avisado do seu destino, tinha consciência dele. Não era uma realidade longínqua, que quase resvalava na dúvida de seu cumprimento. Iria-se morrer. E essa era uma verdade para si e para o outro. O fim chegaria implacavelmente, também, para as pessoas mais amadas – essa era uma verdade coletiva. Aqui, podemos perceber um ponto importante da prática, no sentido foucaultiano, da morte. Ela era entendida e sentida como fenômeno social porque sociais eram a existência e o destino do homem. A partir dessa premissa, fica mais clara a relação que se estabelece com os rituais fúnebres, seus signos e significados para aquele contexto:

Para compreender bem esses fenômenos, é preciso ter presente que esta familiaridade tradicional implica uma concepção coletiva da destinação. O homem desse tempo era profundamente e imediatamente socializado. A família não intervinha para atrasar a socialização da criança. Por outro lado, a socialização não separava o homem da natureza, na qual só podia intervir por um milagre. A familiaridade com a morte era

uma forma de aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida cotidiana e sábia nas especulações astrológicas. (ARIÈS, 2003, p. 43)

Assim como se acreditava que não era possível intervir na natureza, a concepção de juízo final também possuía uma aura imutável. Até o século XII, transição da Alta para a Baixa Idade Média, pouco cabia ao homem no veredito de sua alma, se iria ou não despertar na Jerusalém celeste. “Nesta concepção não há lugar para uma responsabilidade individual, para um cômputo das boas e más ações”. (ARIÈS, 2003, p. 45).

As narrativas da época denotam o convívio do homem com essas certezas. Descrevem que o ritual de morte era reconhecido e de forma alguma surpreendente. Começava muito antes da ruptura que pensamos hoje. Era algo gradual, que se infiltrava no cotidiano da comunidade, vivenciado com naturalidade pela família nuclear. O moribundo sabia, muito antes da passagem, que a morte o tomaria:

O rei Ban teve uma queda grave. Quando voltou a si, percebeu que o sangue escarlate lhe saía pela boca, pelo nariz, pelas orelhas: “Olhou o céu e pronunciou como pôde: ‘Ah, Senhor Deus, socorrei-me, pois vejo e sei que meu fim é chegado’”. *Vejo e sei*. Em Roncevaux, Roland “sente que a morte o toma por completo. De sua cabeça, descia para o coração”. Ele “sente que seu tempo terminou”. Tristão “sentiu que sua vida se perdia, compreendeu que ia morrer”. (ARIÈS, 2003, p. 23).

O conhecimento desse final não implicava em aceitação. O pedido de socorro expresso na narrativa o demonstra. Porém a não aceitação não quer, certamente, dizer negação. A consciência da sua implacabilidade não permitia que se negasse o destino.

Observemos que o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessava as idades, algo que reencontramos ainda em nossos dias, ao menos como sobrevivência, no interior das sociedades industriais. Algo de estranho tanto ao maravilhoso quanto à piedade cristã: o reconhecimento espontâneo. (ARIÈS, 2003, p. 24-25).

Em consonância com essa postura individual de reconhecimento, a morte era pública, comunal. Do seu ritual, o moribundo era o centro, conhecia seu protocolo e o presidia – se houvesse falhas ou esquecimentos, cabia aos que estavam ao redor recompor a ordem cristã e consuetudinária. Todos os membros da comunidade conheciam o seu passo a passo.

O leito era o palco ritualístico. Extensão do enfermo, conjugava a história de muitas outras mortes, guardava memórias ancestrais. Um baú de vidas que não se transferia para o porão quando encerrado o momento. Muitos nascimentos e despedidas ainda seriam nele

sustentadas. Tradições e narrativas eram ali reafirmadas ou reveladas. Lembrando Walter Benjamin e a sua descrição da sociedade pré-industrial:

Morrer era antes um ato público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultima multis*). Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar a sua hora, serão depositados em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessas substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. (BENJAMIN, 1994, p.207-208)

Essa experiência de morte, para Benjamin, é essencial na formação da experiência que compõe o narrador. Pois é rito que se faz conjuntamente: o moribundo narra e envolve todo o seu entorno com seus relatos e silêncios. O leito estende-se para a rua, a casa tem portas abertas e nela circula, sem reservas, qualquer transeunte casual. Aquele momento é comungado por todos. A memória se atualiza através da experiência narrativa.

Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Levavam-se as crianças – não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças. E quando se pensa nos cuidados tomados hoje em dia para afastar as crianças das coisas da morte! (ARIÈS, 2003, p.31).

De portas abertas, as despedidas se faziam. Sem grandes dramas ou expressões emocionais ruidosas. A cerimônia se cumpria com simplicidade apesar da reverência. Domesticada, na visão de Ariès, a morte estava inserida no cotidiano dos vivos. Sem interdições de idade, laços familiares ou espaços privados. Experimentá-la fazia parte da vida.

E não se encerrava ali o contato com o morto ou com a morte. No mundo romano, apesar da familiaridade com o tema, o ritual funerário tinha uma intenção: impedir que o cadáver retornasse para perturbar os vivos. Conforme Ariès, essa seria a explicação para a proibição do sepultamento *in urbe*, definido pela Lei das Doze Tábuas, assim como pelo Código Teodosiano.

O período medieval, marcado pelo crescimento da fé cristã, começa a quebrar tal interdição. A crença nos mártires, inexistente no mundo clássico, faz com que seu

sepultamento se dê nas cercanias da cidade. Em torno desses locais são erigidas basílicas, áreas de peregrinação onde o contato com a santidade protegeria os fiéis do inferno e do pecado. Aos poucos, o isolamento passa a ser quebrado e a reverência aos mortos se torna uma tradição.

Essa mudança é expressa inclusive no sentido da palavra igreja, segundo destaca Ariès: “Na língua medieval, a palavra igreja não designava apenas o edifício da igreja, mas todo o espaço que o cercava: para tradição de Hainaut, a igreja “*paroichiale* (paróquial) é *assavoir la nef, clocher et chimiter*”³ (2003, p. 37). Inicialmente abrigando os restos dos santos, a igreja receberá, posteriormente, os corpos das famílias mais abastadas, chegando, finalmente, a acolher todos os cristãos. Enterrados em fossas comuns, os pobres tinham seus ossos transferidos para os ossários – partes do cemitério que reuniam milhares deles. A sua simples presença no intramuros da igreja já trazia conforto aos mortos. Conforme Ariès, “O corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que fariam com ele, contando que o conservasse dentro de seus limites sagrados” (2003, p.40).

Desse modo, a antiga barreira entre túmulos e cidade desaparece. O convívio com os ossos não assusta, ao contrário, proporciona segurança quanto ao destino do morto. Em seu largo são construídos comércios, locais de encontro e reuniões públicas. A visão do esqueleto não tem um tom macabro,

(...) os ossários, onde crâneos e membros são dispostos com arte – a busca de efeitos decorativos com ossos resultará, em pleno século XVIII, na criação barroca e macabra de imagens que se pode ver ainda, em Roma, por exemplo, na igreja dos Capuchinos ou na igreja della Orazione e della Morte, atrás do palácio Farnese: lustres e enfeites surpreendentemente fabricados com pequenos ossos. (ARIÈS, 2003, p. 38).

O espetáculo dos mortos, cujos ossos afluíam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a ideia de sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos como com sua própria morte. (ARIÈS, 2003, p. 42).

1.2.3 A própria morte

Ariès destaca que essas práticas sofrem transformações lentas e sutis na passagem da Alta para a Idade Média. Deixa de ser a chamada morte domada, para ser intitulada por ele

³ “A saber, a nave, o campanário e o cemitério”, tradução minha.

como “a morte de si mesmo”. A partir do século XII, percebem-se modificações na arquitetura das igrejas europeias. A iconografia sacra retrata ainda a glória de Cristo, porém são aparentes as inspirações do evangelho de Mateus, com a ressurreição dos mortos e o juízo final. Duas cenas adquirem mais força: a passagem das almas e a intercessão da Virgem Maria e de São João, ambos ao lado de Jesus.

A imagem do julgamento, quando o balanço da vida de cada homem seria realizado, observando suas boas e más ações – separadas em cada prato de uma balança –, todas elas registradas num grande livro da vida, torna-se a crença de um destino que, apesar de geral, dependeria de cada homem, de sua biografia e dos rumos tomados pelo Juízo. O interior das igrejas retratava uma mudança na fé – e, por conseguinte, na concepção de vida e de morte.

Um outro signo dessa transformação é notado na representação do leito de morte. Aquele espaço que representava o centro do ritual coletivo, já analisado anteriormente, além dos mesmos personagens presentes, possui agora uma aura de tensão e de solidão:

O moribundo está deitado, cercado por sus amigos e familiares. Está prestes a executar os ritos que bem conhecemos. Mas sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não veem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude e muita indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do “jacente”. De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos. A grande reunião que nos séculos XII e XIII tinha lugar no final dos tempos se faz então, a partir do século XV, no quarto do enfermo. (ARIÈS, 2003, p. 48)

As mudanças podem parecer sutis, porém têm implicações profundas na prática de morte e denotam, sobretudo, a mentalidade que vai se formando a partir dela. Ariès, além de descrever essas minúcias, faz importantes inferências quanto às suas consequências. De rito apaziguador – pelo qual todos acreditavam que, coletivamente, iriam passar e cuja função solene consistia, também, em reduzir as diferenças dos indivíduos –, a morte passa a ser inquietação, dúvida, temor e seu leito se converte em palco de um julgamento tomado como incerto. Estreita-se cada vez mais a relação entre a morte e a biografia de cada vida. Passa-se a crer que cada homem revê um condensado de sua existência no momento da passagem e que sua atitude, nessa hora, dará à dita biografia um sentido definitivo, sua conclusão. A morte é tomada por um caráter dramático, carregada de uma carga emocional ausente no início da Idade Média. (2003, p. 50).

As chamadas *artes moriendi*, coleções de imagens e textos característicos do século XV, encenam e descrevem os protocolos a serem seguidos por cada personagem do ritual. Através delas, o agonizante guiava suas ações e, evitando possíveis atos que pudessem

colocar em risco seu destino, afastava o pecado e as tentações demoníacas. A crença nesse Juízo Individual, cujos registros seriam avaliados por Deus até o último suspiro, conferiu um peso decisivo para esse momento.

Um outro dado marcante da individualização da morte são as sepulturas. Se, durante grande parte da Idade Média, o local de sepultamento permaneceu anônimo e costumeiramente coletivo, a partir do século XIII começam a surgir as tumbas de personagens ilustres – sobretudo santos –, identificadas com inscrições. No século seguinte, são agregadas efígies e, finalmente, máscaras mortuárias moldadas sobre o próprio defunto. Aos mortos de pouca expressão social, eram dedicadas placas de 20 a 40 cm, com identificação de nome, data e função. A sepultura identificada marca, como aponta Ariès, o desejo de perpetuar nesse local a recordação daquele que se foi (2003, p. 59).

Do conjunto desses hábitos, o historiador sintetiza e enfatiza o impacto das mudanças analisadas:

O estudo dos túmulos confirma, portanto, o que nos ensinaram os Juízos Finais, as *artes moriendi*, os temas macabros: a partir do século XI, estabeleceu-se uma relação, até então desconhecida, entre a morte de cada indivíduo e a consciência que este tomava de sua individualidade. Hoje se admite que entre o ano 1000 e o século XIII “uma mutação histórica muito importante se realizou”, como diz um medievalista contemporâneo, M. Pacault: “A maneira como os homens aplicavam sua reflexão ao que os cercava e lhes dizia respeito foi profundamente transformada, enquanto os mecanismos mentais – as maneiras de raciocinar, de apreender a realidade concreta e de conceber as ideias – evoluíam radicalmente”.

Percebemos aqui essa mudança no espelho da morte: *speculum mortis*, poderíamos dizer, à maneira dos autores da época. No espelho da sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade. Essa relação, entrevista pela Antiguidade greco-romana – mais especificamente pelo epicurismo – e logo a seguir perdida, nunca deixou depois de impressionar nossa civilização ocidental. O homem das sociedades tradicionais, que não era só o da primeira fase da Idade Média, mas também o de todas as culturas populares e orais, resignava-se sem grande dificuldade à ideia de sermos todos mortais. Desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso e letrado reconhece a si próprio em sua morte – descobriu a morte de si mesmo. (ARIÈS, 2003, p. 60-61)

Ao se colocar diante desse espelho de reconhecimento, a imagem que surge esboça um sujeito que começa a se enxergar na sua individualidade. Em consonância com as transformações espalhadas pelo movimento renascentista, o homem, embora sem negar a importância divina, figura como centro da arte – cujo traço busca a perfeição – e do pensamento – baseado na razão e no otimismo –, lançando as bases para o humanismo que marcaria a Idade Moderna.

O reconhecimento da morte como um evento individual provoca uma grande ruptura de paradigmas na mentalidade humana. A consciência de um certo controle sobre seu destino

– inclusive tendo as suas atitudes derradeiras, realizadas no leito, contabilizadas em seu favor na hora da passagem – e a preocupação com o registro exato da sepultura – entendendo-o como um local de memória – podem ser vistos como sinais de uma prática que se inaugura como moderna. Os rituais de morte estão enredados nesse novo tempo em que o homem lança sobre si uma atenção de que, embora inspirada em épocas clássicas, ainda não se tinha registro.

1.2.4 A morte erótica

Entre os séculos XVI e XVIII, Ariès destaca o surgimento de uma iconografia – além de representações artísticas e literárias –, cuja temática aproxima morte e amor. O erotismo permeia as produções nesses campos, mostrando a morte como uma forma de transgressão do mundo ordenado pelas regras cotidianas, ditadas pela sociedade e pela religião:

Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Tanatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. Carrascos atléticos e nus arrancam a pele de San Bartolomeu. Quando Bernini representa a união mística de Santa Teresa e Deus, inconscientemente aproxima as imagens da agonia e as do transe amoroso. O teatro barroco instala em túmulos seus namorados, como os dos Capuleto. A literatura macabra do século XVIII une o jovem monge à bela morta por ele velada. (ARIÈS, 2003, p. 62-63)

Georges Bataille, em sua obra *O erotismo*, publicada em 1957, realiza um profundo inventário acerca da questão. A partir do levantamento da história e organização civilizacionais, o autor propõe que a sociedade humana foi estruturada com base em duas grandes interdições: a de morte e a da sexualidade. Para garantir o funcionamento do que chamou de “mundo do trabalho” – masculino, regrado pela razão –, uma série de procedimentos e regras de conduta foi estabelecida.

A intenção das interdições, segundo Bataille, é afastar o homem do mundo natural, por ele intitulado como o da “violência”. Ao distanciá-lo da naturalidade, o trabalho consome suas energias, regula a vida social e mantém a ordem estabelecida. Apesar dessas limitações, o homem, “ser descontínuo” – conceito que se refere à cisão de si com o conjunto –, guarda lembranças da sua ligação com o todo, com a “continuidade”. E essa lembrança é acessada

através do erotismo, aspecto interior do homem, ponte que liga seres descontínuos à vivência de continuidade.

Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu a trégua, a favor da qual o homem deixava de responder ao impulso imediato que a violência do desejo determinava. Sem dúvida, é sempre arbitrário opor o desprendimento, que está na base do trabalho, aos movimentos tumultuados cuja necessidade não é constante. (BATAILLE, 2004, p. 63)

As experiências eróticas propiciam contatos fortuitos com o todo. A sensação de plenitude é vivenciada como confirmação da memória de continuidade. Ameaçadoras, por colocar em risco a ordem do mundo trabalho, são alvo de interdições. Esse é um dos pontos centrais da teoria batailliana.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade do acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (BATAILLE, 2004, p. 25-26)

O desejo de manutenção da vida se coloca em relação dialética com o reencontro com o todo perdido. Apegados à vida, desejamos a transcendência que nos devolva a inteireza. Entre a descontinuidade e a continuidade, o erotismo. Manifestado como erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado. Dotados de suas respectivas peculiaridades, trazem em si a latência da solidão, conforme analisa Bataille acerca dessas formas: “Falarei delas para mostrar que nelas o que está sempre em questão é a substituição do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (2004, p. 26).

Da barreira que separa os estados de descontinuidade/ continuidade, duas possibilidades de passagem. Ambas interditas. Ambas transgredidas e inevitáveis. Primeiro, a sexualidade. Via pela qual o erotismo dos corpos se une ao erotismo dos corações, colocando dois seres descontínuos diante da chance de uma continuidade efêmera. Do encontro, o gozo. Do gozo, a fusão. Da fusão, a perda da identidade. Do rasgo da individualidade, a religação. O todo é novamente vislumbrado nesse êxtase religioso – advindo de *religare*, do latim, religação com o que foi perdido –, através do orgasmo erótico – a pequena morte que eterniza, em um tempo imensurável, a reunião de cacos da criação. Como traduz Octavio Paz:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; a reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo, A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão de opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (PAZ, 1994, p. 100).

Depois, a morte. Ruptura sem volta da descontinuidade que lança o ser na continuidade perdida. Instância estranha – *unheimlich*, no sentido freudiano – da qual uma memória latente emana temor e desejo. Ponto de origem e meta de chegada. Entre eles, a vida descontínua e interdita da violência:

Resumindo, há no “estranho” e seus derivados a ideia de afastamento por um afeto, de censura, de desconfiança, de não-conhecimento, de admiração, de mistério. Mas, ao mesmo tempo, há uma aproximação inquieta, atraída pelo que se censura, pelo que não se espera e não se conhece, tocando no que é suspeitamente familiar, como na definição de Schelling: “O que deveria ter permanecido secreto e oculto e, no entanto, veio à luz”. Com isso, o estranho é indicador de um limite que desperta o sujeito de seu sonho alienado no *Heim* (na casa), marcando algo “fora”, com o qual ele tem de se haver. (PORTUGAL, 2006, p. 20).

Apesar de censurada pelas interdições, a morte pulsa no imaginário humano lançando-o para essa memória estranha. Apartada da rotina do trabalho, ela, assim como a sexualidade, não pode ser apagada da existência social. Se desta última depende a manutenção da espécie – portanto, embora interdita, não pode ser banida –, da morte também advém o equilíbrio populacional e a garantia da preservação da espécie.

Diante dessa impossibilidade de controle, as transgressões atuam como distensão do desejo. Sexualidade vigiada pelos costumes, morte ritualizada pela religião. Ápice de grande parte dos rituais pré-cristãos, o sacrifício – ato de sacro ofício, de imolação humana ou animal, em oferenda à(s) divindade(s) – trazia para o interior da vida comunitária a proximidade com a morte,

No sacrifício não há somente desnudamento, há a morte da vítima (ou, se o objeto não é um ser vivo, há, de qualquer maneira, a destruição do objeto). A vítima morre, então os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que é possível nomear, juntamente com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Existe, no fato da morte violenta, ruptura de descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam os espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser à qual a vítima é devolvida. Somente uma execução de morte espetacular, realizada em condições determinadas pela gravidade e pela coletividade da religião, é suscetível de revelar o que habitualmente escapa à atenção. (BATAILLE, 2004, p. 36).

Bataille, ainda no que se refere ao sacrifício, destaca o elo entre o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Ressalta que tais experiências só eram possíveis enquanto entendidas como transgressão. Dito de outro modo, o ato era concebido como um ritual, o sacrifício tinha uma intenção – não era um homicídio comum. É dele, é através dele, ato em si, que o sentido de transcendência pode ser atingido. Assim como o encontro selado de dois corpos. O êxtase fortuito que se experimenta só se dá pela fusão dos corpos que se desnudam. Intenção, ato e conquista formam o conjunto que caracteriza a transgressão e sacraliza esse momento.

O sacrifício, se ele é uma transgressão desejada, é a ação deliberada cujo fim é a súbita mudança do ser que dele é vítima. Esse ser foi morto. Antes de ter sido morto, ele estava encerrado na particularidade individual. (...) sua existência era, então, descontínua. Mas, esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e confere-lhe o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada até as últimas consequências. Ela é desejada como a ação daquele que desnuda sua vítima que ele deseja e na qual quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada que aquele que sacrifica de maneira sangrenta o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a arrebatou é despossuída de seu ser. Ela perde, juntamente com seu pudor, essa barreira firme que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: bruscamente ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos de reprodução, ela se abre à violência impessoal que a invade de fora. (BATAILLE, 2004, p. 141).

Morte e amor se tangenciam. A relação amorosa estabelece um jogo erótico onde os aspectos ligados à morte têm presença constante. A transcendência do estágio de descontinuidade, possível pelo gozo, só é alcançada através do outro. Para que haja o encontro com o todo, é preciso que haja o desnudamento dos corpos, depois, o desnudamento dos corações. O corpo do outro, sua subjetividade única completam o par para que as identidades descontínuas se fundam, os egos se desfaçam, pereçam – mesmo que por segundos. Perder-se, perder o outro por instantes para que haja o reencontro maior.

Bataille destaca que nessa dança erótica a angústia se faz presente mesmo quando a relação não se desfaz. Como num vício, quando são retomadas as identidades no pós-gozo, a angústia da ausência se mostra. Pela efemeridade do ato, a solidão é uma constante na rotina descontínua:

Nunca devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela antes introduz a perturbação e o incômodo. A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de gozar, é tão grande que é comparável a seu contrário, o sofrimento. Sua essência é a substituição da persistente descontinuidade de dois seres por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é

sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é a busca na impotência e no tremor. Uma felicidade calma na qual predomina um sentimento de segurança só tem sentido como o apaziguamento do longo sofrimento que a precedeu. Pois, para os amantes, existe mais chance de não poder se encontrar por muito tempo que de gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une. (BATAILLE, 2004, p. 32-33).

Quando há um rompimento, junto com outro, a chance dessa fusão desaparece. Vivenciar o luto seria reconhecer e aceitar a separação – e, especialmente, conviver com a descontinuidade sem que haja uma promessa tangível de fuga. Esse processo doloroso, demorado e, sobretudo, solitário é impraticável para muitos. Eros, Thánatos e Phatos povoam o universo humano e, nesses momentos agudos, aparecem mais evidenciados.

As chances de sofrer são ainda maiores na medida em que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A possessão do ser amado não significa a morte, ao contrário, mas a morte está envolvida em sua procura. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: frequentemente preferiria matá-lo a perdê-lo. Em outros casos, ele deseja a própria morte. O que está em jogo nesse momento de fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Para o amante, parece que apenas o ser amado – isso diz respeito a correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sexual a da união dos corações – pode realizar neste mundo o que nossos limites proíbem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. (...) Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de suicídio. A paixão é designada por um halo de morte. (BATAILLE, 2004, p. 33-34).

A passionalidade descrita por Bataille é enredo no exemplo citado por Ariès: o drama de Romeu e Julieta, cujo desfecho tem como cenário a cripta dos Capuleto, representa a intolerância à separação, ao luto e, talvez, a esperança de um reencontro na morte.

Se o transe amoroso é circundado por esse halo de morte, no êxtase religioso, conforme Bataille, a mesma aura aparece. Só que pelo prisma da busca solitária como experiência erótica. Na vivência mística, comparada por ele à epifania poética, a solidão da descontinuidade é condição reconhecida, aceita e necessária para que a transcendência se dê. Mergulhado no mundo das sensações, o erotismo faz parte da esfera do desejo, do universo intraduzível e do segredo que permeiam ambos os estados – o êxtase religioso e a criação e fruição poéticas. Aqui, Bataille cita o poema de Rimbaud, sentido por ele como um dos poetas mais violentos, “acreditando tornar mais sensível a ideia de continuidade”:

Falei da experiência mística, não falei da poesia. Não poderia tê-lo feito sem bem antes entrar em um labirinto intelectual: todos sentimos o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela. (...) A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à

continuidade: a poesia é a *eternidade*. *É o mar que estrada junto com o sol, unidade*. (BATAILLE, 2004, p. 40)

Ao comentar acerca do erotismo sagrado – representado, na capa e no fechamento do último capítulo de sua obra, pela escultura de Bernini –, Bataille utiliza a imagem do Êxtase de Santa Teresa. A figura, conforme exemplificou Ariès, aproxima união mística e transe amoroso.

Existem semelhanças flagrantes, até equivalências e trocas, entre os sistemas de efusão erótica e mística. Mas essas relações só podem aparecer claramente a partir do conhecimento experimental de duas espécies de emoção... (...) Esses estados só são conhecidos na medida em que pessoalmente experimentados. As descrições dos grandes místicos poderiam em princípio atenuar a ignorância, mas essas descrições desconcertam até em razão de sua simplicidade... (...) Se queremos determinar o ponto no qual se esclarece a relação entre o erotismo e a espiritualidade mística, devemos retornar à vida interior, de onde sozinhos, ou quase sozinhos, partem os religiosos. (BATAILLE, 2004, p. 428).

1.2.5 A morte como ruptura

A arte entre os séculos XVI e XVIII, incluindo a literatura, denota uma nova prática histórica: a proximidade entre amor e morte – ambas experiências eróticas. Ambas, como foi explicado a partir dos conceitos de Bataille, interditas e, inevitavelmente, transgredidas. Sobre esse mesmo período, Ariès chama a atenção para uma inovação na mentalidade: a morte é, pela primeira vez, vista como ruptura. Talvez possamos, a partir desse ponto, compreender um elo significativo entre a nova cultura ocidental e a sua manifestação artística – na esteira foucaultiana do acontecimento histórico, ou, como ressalta Veyne (1995), da análise da sua prática:

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais considerada como uma transgressão que arrebatava o homem da sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. Como o ato sexual para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura. Ora, reparemos bem, essa ideia de ruptura é completamente nova. Nos capítulos anteriores, pelo contrário, quisemos insistir na familiaridade com a morte e com os mortos. Essa familiaridade não havia sido afetada, mesmo entre os ricos e poderosos, pelo aumento da consciência individual a partir do século XII. A morte torna-se um acontecimento de maiores consequências, convinha pensar nela mais particularmente. Mas não se havia tornado nem apavorante nem obsessiva. Continuava familiar e domada. (ARIÈS, 2003, p. 63)

Ariès, ainda nesse tópico, cita o grande número de testemunhos literários que registram o tema (2003, p. 64). Meditações sobre a morte, cartas, diários íntimos. Destaca os diários e cartas de Pauline Craven, sobrevivente de uma família francesa dizimada, na década de 1840, pela tuberculose. O conteúdo dessas publicações, que envolviam correspondências com seus irmãos e padres, gira em torno das doenças, sofrimentos e reflexões sobre a morte.

Em pleno Romantismo, com os dramas humanos no centro das produções artísticas, adolescentes europeias e estadunidenses se ocupam de escrever sobre o tema. Como uma espécie de fixação, expressam-se a respeito:

Uma jovem da família La Ferronays, uma *teenager* da época romântica, escrevia com a maior naturalidade pensamentos deste gênero: “Morrer é uma recompensa, pois é o céu... A ideia favorita de toda minha vida (de menina) é a morte que sempre me fez sorrir... Jamais alguma coisa fez com que a palavra morte se tornasse lúgubre para mim”.

(...) A jovem de quinze anos que Mark Twain descreve em *Huckleberry Finn*, contemporânea da pequena La Ferronays, também vivia com a mesma obsessão. Pintava as *mourning pictures*, mulheres chorando sobre túmulos ou recebendo a carta que relata a triste notícia. Também ela possuía um diário, onde transcrevia o nome dos mortos e os acidentes mortais que lia no *Presbyterian Observer*, acrescentando os poemas que esses infortúnios lhe inspiravam. (ARIÈS, 2003, p. 65)

Com a mudança de significado, o século XIX traz o ritual de morte distinto dos anteriores. A expressão emocional e passional que o caracterizam são vistos por Ariès como sinal da nova intolerância diante da separação. A cena do leito é reflexo da mudança. No inventário realizado desde a Idade Média, primeiro, foi local coletivo do rito: posteriormente, tornou-se uma cerimônia de passagem individual. Em ambos os casos, todos os presentes tinham conhecimento, pelos costumes religiosos e laicos da comunidade, do protocolo a ser seguido e do papel que lhes cabia. Agora, a cena do leito transforma-se numa solenidade inédita, como se fosse realizada sempre pela primeira vez. Os atos, antes sabidos e assumidos por cada membro presente, são executados como se fossem espontâneos, inspirados pela emoção que toma a cena do acontecimento.

Um outro comportamento funeral que sofre mudanças importantes por volta do mesmo período diz respeito ao testamento. Até o século XVIII, ele era a forma pela qual o moribundo manifestava seus desejos mais íntimos e pessoais – além da divisão de bens. Era comum expressar ali sua fé, seus pensamentos e convicções e declarar seu amor a Deus. Era costumeiro que um resumo dessas vontades, concernentes às questões religiosas e doações paroquiais, fossem gravadas na pedra ou metal da igreja. Conforme Ariès: “Estas inscrições perpétuas, na parede ou no pilar da igreja eram uma defesa contra o esquecimento ou a negligência, tanto da paróquia quanto da família. Tinham mais importância do que a inscrição ‘aqui jaz’” (2003, p. 67).

Na segunda metade do século XVIII, os testamentos ganharam outra função. As vontades íntimas, escolhas de sepultura, afirmação da fé, desapareceram. O testamento se reduziu ao registro legal da distribuição da herança. Ariés associa esse novo hábito às mudanças pelas quais a família passava. Calcada e constituída através de laços afetivos, a rede familiar se fundamenta em interesses sentimentais. Os últimos desejos, as confissões e declarações pessoais são enunciadas oralmente no leito de morte àqueles que têm envolvimento com o moribundo.

Agregada às novas relações familiares, norteadas pelos afetos, a postura dos que tinham proximidade com o morto se modifica. As manifestações de luto, ponto central da pesquisa que aqui se realiza, sofrem alterações juntamente com a visão de morte e com tudo o que ela encerra. Desde a Baixa Idade Média, o luto era cercado por recomendações e restrições,

Aproximadamente desde o século XII, o luto excessivo da Alta Idade Média ritualizou-se. Começava apenas após a constatação da morte e traduzia-se por uma indumentária, por hábitos e por uma duração fixados com precisão pelos costumes. Assim, do fim da Idade Média até século XVIII, o luto possuía uma dupla finalidade. Por um lado, induzia a família do defunto a manifestar, pelo menos durante um certo tempo, uma dor que nem sempre experimentava. Esse período podia ser reduzido ao mínimo por um novo casamento precipitado, mas nunca era abolido. Por outro lado, o luto tinha também o efeito de defender o sobrevivente, sinceramente submetido à provação, contra os excessos da dor, pois impunha-lhe certo tipo de vida social; as visitas dos parentes, vizinhos e amigos que lhe eram feitas e no decorrer das quais a dor podia ser liberada sem que sua expressão ultrapassasse entretanto, um limite fixado pelas conveniências. (ARIÈS, 2003, p. 69)

No final do século XVIII, os procedimentos de luto são visivelmente outros. Do recato e da reclusão para a exposição passional da dor:

Ora – e esse é um ponto muito importante –, no século XIX esse limite não foi mais respeitado, o luto se desenrola com ostentação além do usual. Simulou até não estar obedecendo a uma obrigação mundana e ser a expressão mais espontânea e mais insuperável de uma gravíssima dor: chora-se, desmaia-se, desfalece-se e jejuia-se como outrora os companheiros de Roland ou de Lancelote. É como um retorno às formas excessivas e espontâneas – ao menos na aparência – da Alta Idade Média, após sete séculos de sobriedade. O século XIX é a época dos lutos que o psicólogo chama hoje de *histéricos* – e é verdade que, por vezes, toca os limites da loucura... (ARIÈS, 2003, p. 69-70)

O medo de perder o outro, manifestado no luto mais emotivo, é evidenciado também nas sepulturas. Inserido na nova prática, o hábito de enterrar os mortos foi acompanhando o conjunto de acontecimentos que formavam a mentalidade de cada período. Na morte domesticada da Alta Idade Média, ele não tinha importância – não se sabia nem se

preocupava com sua exata localização, o corpo morto era anônimo. Na Baixa Idade Média, os cemitérios se aproximam da cidade e passam a integrar o conceito de igreja – a questão era estar perto dos locais considerados santos, nasce a ideia de individualização da morte. Na Idade Moderna, observa-se uma crescente preocupação com a localização e a identificação do jazigo. Laços afetivos unem aquele signo com o ente querido, transformando-o num instrumento de religação, de reencontro. Na visão de Pierre Nora, esse pode ser apontado como um lugar de memória, uma vez entendido como “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer.” (NORA, apud ENDERS, 1993, p. 133-134).

O século XVIII, marcado pelas influências iluministas, volta-se para o problema dos sepultamentos. Na França, sobretudo em Paris, os cemitérios ocupavam áreas urbanas de grande densidade populacional. Com o crescimento da cidade, as regiões periféricas foram engolidas. Recebendo um contingente cada vez maior de corpos, os cemitérios não tinham mais como abrigá-los.

O crescimento urbano evidenciava questões múltiplas. Era necessária uma grande reurbanização, combatendo as doenças que proliferavam naquele meio propício, dentro da mesma problemática, solucionar a superlotação dos cemitérios. Com os avanços na medicina, ficava claro para os sanitaristas que todos esses fatores estavam correlacionados e necessitavam ser resolvidos conjuntamente.

Ideologicamente, o Iluminismo ampliou as concepções renascentistas e centralizou ainda mais fortemente as atenções sobre o homem. Críticas são feitas especialmente à Igreja. Como ela agregava os cemitérios no seu conjunto arquitetônico – e se colocava como a guardiã das almas –, o caos em que se converteu o problema passou a ser também de sua responsabilidade.

O francês do século XVIII se incomoda com essa realidade e deseja um local preciso para enterrar e visitar seus mortos:

Agora, queria-se não só que se voltasse ao lugar exato onde o corpo havia sido colocado, mas também que esse lugar pertencesse, como propriedade exclusiva, ao defunto e sua família. Foi então que a concessão da sepultura tornou-se uma certa forma de propriedade, subtraída ao comércio mas com perpetuidade assegurada. Foi uma grande inovação. Vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade, estranha ao começo do Cristianismo. (ARIÈS, 2003, p. 73).

Essa concepção individual do morto, com seu culto privado, estendeu-se ao hábito coletivo. As sociedades passaram a se ocupar do assunto e os urbanistas, responsáveis pela reforma das grandes cidades europeias, vão projetar espaços que denunciam a nova sensibilidade. O repouso dos mortos irá se dar de forma limpa, organizada, em paisagens que se assemelham a parques – locais preparados para a visita familiar. A arquitetura urbana moderna está em sintonia com o pensamento sanitarista vigente no período. Baseando-se numa concepção centrada no sujeito, o Estado executa o modelo iluminista, calcado na ideologia da intervenção humana sobre o meio. Moradia, saúde e mortos se tornam ocupações estatais – pilares do pensamento burguês ainda presentes na contemporaneidade.

Ariès salienta o surgimento do positivismo e seu impacto na visão de Estado e sua organização, cujo conjunto nacional e identitário da nação envolve vivos e mortos:

Uma nova representação da sociedade nasce neste fim do século XVIII, tendo se desenvolvido no século XIX e encontrado sua expressão no positivismo de Auguste Comte, forma erudita de nacionalismo. Pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos. A cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos ou, mais que o inverso, sua imagem, e sua imagem *intemporal*. Pois os mortos passaram pelo momento da mudança, e seus monumentos são signos visíveis da perenidade da cidade. (ARIÈS, 2003, p. 74-75)

A concepção de nação constituída por presentes e ausentes foi essencial na consolidação dos países modernos, sobretudo para as colônias em processo de independência. Contar com os heróis de guerra, figuras emblemáticas de coragem e sentimento coletivo, contribuía para a construção da mentalidade dos novos Estados. No caso europeu, inventariar grandes nomes do passado – quer fossem de guerra ou do cenário das artes – auxiliava na justificação do nacionalismo e da supremacia cultural imperialistas.

1.2.6 A morte solitária

As mudanças ocorridas no papel da morte para a sociedade ocidental foram lentas. Essa é uma característica comum às transformações culturais – elas ocorrem de forma tão vagarosa e sutil que aqueles que nela estão mergulhados não se apercebem das nuances. Conforme Ariès, o ritmo dessas mudanças se acelerou no século XX. Com muita rapidez, o mundo contemporâneo atribuiu à morte um outro lugar.

Diferentemente do anonimato coletivo do início dos tempos medievais e da individualização do ritual na Idade Moderna, a morte contemporânea se tornou reclusa, censurada, omitida. A começar pela doença, deflagradora do processo – para Ariès, aqui se originam as mutações de mentalidade:

Sem dúvida, encontramos, na origem, um sentimento já expresso na segunda metade do século XIX: aqueles que cercam o moribundo tendem a poupá-lo e ocultar-lhe a gravidade de seu estado. Admite-se, contudo, que a dissimulação não pode durar muito (...); o moribundo deve saber um dia, mas nesse momento os parentes não têm mais a coragem cruel de dizer eles próprios a verdade. Em suma, a verdade começa a ser problemática.

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo, de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento, cujo origem conhecemos (a intolerância com a morte do outro e a nova confiança do moribundo nos que o cercam), foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. (ARIÈS, 2001, p. 82-83)

A verdade ocultada do moribundo, com intuito de protegê-lo do sofrimento, é por vezes afiançada por uma outra transformação: os cuidados com o enfermo não se fazem mais em casa. Seu leito, agora, é o do hospital e as decisões sobre a revelação de seu real estado de saúde não cabem mais somente à família. Doente e família se tornam alienados da morte. Segundo Ariès, o médico e a equipe hospitalar: “São eles os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias” (2003, p. 84-85).

Morre-se longe de casa, desconhecendo sua real condição de enfermo. Morre-se sozinho. De forma higiênica. Não há assembleia em torno do leito, memórias compartilhadas, desejos confessados, pedidos feitos. Não há contemplação na despedida. Não há mãos dadas. Morrer, hoje, é um ritual solitário.

E silencioso. Da doença aos serviços funerários, pouco se fala, pouco se ouve, pouco se chora. Não se veste preto, não se vela em casa. Do leito do hospital para a bancada do velório público. Ali, como nos leitos da UTI, um número identifica e diferencia um funeral do outro. A discrição e o comedimento dão o tom da cena – do começo ao fim.

Um fim que não se sabe precisar quando. A morte é a perda da consciência, da capacidade cardiorrespiratória ou da atividade encefálica? Quando reconhecê-la como fim? Quando iniciar o ritual da dor e do luto? Os protocolos não são mais tão definidos, nem pela religião nem pela comunidade laica.

Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido. (ARIÈS, 2003, p. 84).

O distanciamento dos processos que levam à morte permanecem depois que ela ocorre. Menos comuns na Europa, os velórios estadunidenses se converteram num grande negócio. O *american way of life* estendeu-se para o *american way of death*. Afastando a ideia de dor e de sofrimento da existência de vida, o ritual do velório é montado para que seja breve e em nada denote exageros emocionais ou inconformidades familiares. O morto, normalmente embalsamado, é maquiado, vestido sobriamente, ornamentado com flores delicadas. Sua figura em nada lembra doença ou suplício. Um serviço de coquetel recepciona os que chegam e pouco se fala do acontecimento. Os pêsames chegam a ser quase uma deselegância. Os enterros foram mantidos mas espetacularizados. Anuncia-se e compra-se um funeral completo, como um pacote de viagem *all inclusive*. Como afirma Ariès, (2003, p. 95): “O caráter definitivo da ruptura é apagado. A tristeza e o luto foram banidos desta reunião apaziguante”.

Já em alguns países, como o Brasil e a França, o sepultamento é um ritual preservado. A visitação às tumbas, apesar de permanecer, vem diminuindo no decorrer do tempo. Em locais como a Inglaterra, a cremação é amplamente adotada. Segundo Ariès (2003, p. 86), mais do que uma contestação das tradições católicas, ela representa uma inserção na modernidade – um modo de esquecer, de anular o corpo através das cinzas. Com a cremação, elimina-se a possibilidade de peregrinação.

Em maior ou menor grau, as sociedades industriais vão adotando “a morte interdita”, como classificou Ariès. Na medida em que a urbanização e o ritmo da vida moderna atingem as comunidades, os rituais de morte sofrem modificações. As exigências capitalistas produziram um novo *modus vivendi*. Nele, o tempo ganhou outra dimensão. Pensa-se no futuro mais no que no presente. O passado, o velho, o morto não atraem mais. Não naquilo em que, no velho, remete ao fim da vida, ao prenúncio da morte. Conforme analisa Carla Silva Santana, a velha velhice foi substituída pela nova velhice:

A sociedade produz um estereótipo de velho ideal: “o velho *cocoon*”, o “velho novo”. É o velho que reclama menos, que é menos rude e rabugento, que não fala das suas dores, que tem ânimo de fazer inveja aos jovens, sem depressão ou solidão. Usa roupas mais modernas e deixa de lado os padrões de estampas floridas, não se refere ao passado a todo instante, nem diz “No meu tempo...”. A esses velhos, é conferida a

suposta oportunidade de pertencimento do tempo. A sociedade abraça essa nova velhice. Esse novo velho continua “sendo-no-mundo”, existindo perante aos olhos de todos, podendo daí resultar sua permanência e não-exclusão. O discurso social atual é em favor da velhice bem-sucedida, com promessa de bons tempos econômicos, de trabalho adequado ao novo corpo e ritmo do idoso, de educação adequada a essa fase de desenvolvimento, a lugares acessíveis às limitações sensoriais e motoras impostas pelo envelhecimento, às novas possibilidades de relacionamento afetivo sem crítica. (SANTANA,2008, p.86)

Embora muitos e inegáveis direitos tenham sido conquistados pelos velhos – trazendo-lhes mais dignidade e melhor qualidade de vida – a questão que nos parece crucial nesse tópico, é a negação da velhice, uma vez que a inclusão do velho está condicionada à sua proximidade com a juventude.

Em sua obra *Memória e Sociedade, Lembrança de Velhos*, Ecléa Bosi realiza um grande estudo sobre a memória, através de uma vasta pesquisa com velhos que tinham em comum a cidade de São Paulo. Ao tratar do lugar do velho na sociedade contemporânea, a autora ressalta:

A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor. Se a posse, a propriedade, constituem, segundo Sartre, uma defesa contra o outro, o velho de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens. Suas propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa. O velho não participa da produção, não faz nada: deve ser tutelado como um menor. (BOSI,1983, p. 35-36)

O velho identificado por Bosi pertence à “velha velhice” apontada por Santana. Improdutivo, não encontra brechas de pertencimento. Cansado, doente, deprimido, solitário ou simplesmente sem o mesmo vigor da juventude, distancia-se do modelo ideal de velhice. Dependente, vê sua tutela transferida gradativamente a terceiros. Outros irão decidir por ele o conhecimento ou não de seu estado de saúde, a conduta a ser seguida no caso de doença, seu lugar na casa – e em qual casa –, a rotina alimentar, a internação hospitalar. Longe de ser o personagem central, transmissor de memória, artífice da narrativa – como na visão benjaminiana –, o velho, e tudo o que a ele se associa, remete à morte, ao sofrimento, à perda da juventude, da potência, da beleza, da forma, da capacidade de produzir – condições que a contemporaneidade rejeita e procura evitar.

A morte do jovem ou da criança é tida como exceção, fatalidade. É a velhice que abre a perspectiva da morte – ao menos na cultura ocidental contemporânea. E a forma como o moribundo é tratado – alijado de suas escolhas, agora transferidas para as instituições de saúde ou estatais – é a extensão do tratamento dirigido ao velho. Este é, no caso brasileiro, tutelado pelo Estado – como um “menor”, passou a ser amparado pelo Estatuto do Idoso.

Foucault, na crítica que elabora acerca das relações de poder e das instituições contemporâneas, apresentadas no documentário *Foucault por ele mesmo*, menciona os asilos como um exemplo daquelas instituições que são reservadas aos indivíduos que se desviam da norma:

Pois o ócio numa sociedade tão atarefada como a nossa, o ócio é como um desvio, aliás que é um desvio biológico quando está ligado à velhice. Ao mesmo tempo, é um desvio constante para todos os que não têm a discricção de morrer de infarto nas três semanas que se seguem ao início de sua aposentadoria. (FOUCAULT, 2003)

A velhice que antecede, o luto que sucede. Ambos na orbita desconcertante da morte solitária. Como viver o luto na atualidade? Assumir publicamente a dor, a perda? Desejar e permitir-se o recolhimento? Como inventariar lembranças, abrir baús de fotos, cartas, redescobrir objetos e suas histórias longínquas? Temos permissão para isso? Permitimo-nos isso? Há tempo disponível para o luto?

Ecléa Bosi (1983) caracteriza a memória como trabalho, Sigmund Freud (1914/2006), descreve o luto como processo. Há que se ter tempo para que o trabalho da memória se construa, para que o processo do luto se cumpra. Tempo cronológico – que se mede linearmente, acompanhando o calendário –; tempo histórico – que se cumpre em ciclos, observando as estações do ano, as datas comemorativas, em que a ausência se confirma como presença.

Bosi chama a atenção para as contribuições de Maurice Halbwachs para a discussão da memória, ressaltando o trabalho que ela envolve:

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. (BOSI, 1983, p. 17)

Na esteira das análises de Émile Durkheim, que propuseram uma associação entre sonho, memória, consciência coletiva e tradição, Halbwachs desenvolve uma teoria que entende a memória como uma junção entre a memória individual e a coletiva. A primeira, abrigando as recordações subjetivas, está referenciada na segunda, com elementos e marcos característicos da cultura e do tempo de uma coletividade – os chamados quadros sociais da memória. Num movimento perene, a memória se faz continuamente, a partir das mudanças ocorridas no indivíduo e nos grupos em que ele se insere:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e

que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os outros meios. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

Recordar seria, então, reconstruir fatos entre esses registros dinâmicos da memória, interpretá-los e confrontá-los com outras lembranças:

Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo. (HALBWACHS, 1990, p. 25)

Embora trabalho também seja a expressão utilizada por Bataille ao nomear o mundo da razão, seu sentido difere daquele que foi apontado por Bosi e Freud. Segundo a perspectiva batailliana, o chamado mundo do trabalho criou normas de conduta sociais que condicionam o comportamento humano. O ritmo produtivo não para porque alguém morreu, muito menos porque um funcionário ou membro institucional está de luto. O afastamento do enlutado no Brasil, determinado por lei, varia de acordo com a categoria e o regime de trabalho. A licença estende-se entre dois e oito dias consecutivos e é válida para perda de entes diretos – avós, tios e primos são excluídos da maior parte dos casos.

O processo de luto, hoje, não é mais público. É comum convivemos com enlutados sem que sequer saibamos dessa sua condição. O vestuário preto, os resguardos sociais já não sinalizam. O Estado, as organizações e as religiões não preveem espaço e regras para que ele se cumpra. Diferentemente do que se observava nas comunidades medievais, os costumes não orientam protocolarmente as posturas a serem adotadas. O luto, como a morte, é solitário, silencioso. Lembrando as interdições e transgressões comuns tanto à morte como à sexualidade, Ariès compara a expressão do choro e a manifestação da dor – realizadas em desabafos solitários –, com a masturbação – satisfação sexual igualmente solitária e escondida:

Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância: é um sinal de perturbação mental ou má-educação: é *mórbida*. Dentro do círculo familiar ainda se hesita em desabafar, de medo de impressionar as crianças. Só se tem o direito de chorar quando ninguém vê nem escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso, como uma espécie de masturbação. (ARIÈS, 2003, p. 85-86).

Gerando consequências para a vida social, a interdição do luto – um dos fios da trama que caracteriza a prática contemporânea – estaria associada a muitas patologias físicas e emocionais da atualidade. Ariès cita os estudos de Geoffrey Gorer – antropólogo e sociólogo

inglês – sobretudo os que estão compilados em *The pornography of death*, de 1955, para analisar o impacto dessas interdições. Afirma que o período do luto deveria ser reconhecido como um momento de fragilidade, quando a sociedade precisaria atentar para o enlutado, prestando-lhe assistência.

A sociedade hoje recusa reconhecer no *bereaved*, no homem atingido pelo luto um doente que ela, pelo contrário, deveria socorrer. Recusa-se a associar a ideia do luto à da doença. A velha civilidade era, a esse respeito, mais compreensiva, talvez mais “moderna”, mais sensível aos efeitos patológicos de um sofrimento moral recalcado. (...) A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou. (ARIÈS, 2001, p. 259).

A interdição do luto não impede que ele se faça. Ocultados do convívio social, os rituais vão se construindo de acordo com a estrutura e os mecanismos de cada enlutado. De forma neurótica ou não, a tristeza e a dor precisam ser purgadas. Cada um vai buscar maneiras silenciosas de resgatar as memórias, inventariar experiências, aflorar emoções. Visitar lugares significativos – caminhando até eles ou sonhando-os. Montar um álbum novo de velhos retratos – recompondo o tempo em imagens. Pintar uma obra original – variando sobre um tema antigo. Reconciliar-se com o que, por algum motivo esquecido, foi retirado das afinidades: a culinária, a mecânica, a organização doméstica, a jardinagem, a precisão na contabilidade, a música, a maternidade ou a paternidade.

Ou utilizar o nosso instrumento mais afiado, cuja intimidade permite mais proximidade, mais entrega. Talvez esse seja, à primeira vista, o meio de expressão menos arriscado e, nem por isso, menos intenso. A dialética do que está muito próximo é justamente essa: permite conforto, mas ameaça os limites. Talvez tenha sido esse o meio encontrado por Jacques Derrida para auxiliar no luto pela morte de Roland Barthes – talvez tenha sido essa a forma mais afiada utilizada pelo próprio Barthes para elaborar a sua dor: a escritura:

Ainda não sei por que preciso deixar como fragmentos estes pensamentos dedicados a Roland Barthes, e pouco importa no fundo que possa torná-lo compreensível, até porque me obstino, mais do que na ruptura, no não acabamento. O não acabamento marcado, a interrupção pontuada, porém aberta, carente até da aresta autoritária de um aforismo. Pequenos cascalhos surgidos durante a meditação, um de cada vez, na margem de um nome como promessa de um retorno. (DERRIDA, 2008, p. 266).

Evocando a poesia para ilustrar o luto no período das luzes, Ariès cita o poeta romântico Alphonse de Lamartine: “Um único ser vos falta e tudo fica despovoado.” Mas não

se tem mais o direito de dizê-lo em voz alta” (2003, p. 87). Se esse ainda é o retrato do nosso tempo, então, talvez tenha sido semelhante o caminho discreto tomado por Roland Barthes: trilhar paisagens compostas por cenários como um certo *Jardim de Inverno*, recortar folhas de papel A4 e, através da palavra, realizar seu luto.

1.2.7 A morte escancarada

Pode parecer paradoxal que uma sociedade, rotineiramente exposta a eventos de morte, esteja distanciada de seu significado como ruptura. As guerras transmitidas ao vivo, os confrontos entre grupos extremistas, atentados, disputas entre gangues, milícias e organizações criminosas estampam manchetes de jornais e povoam o cotidiano de grande parte das pessoas – mesmo daquelas que não vivenciam essa realidade nas vizinhanças. Jean Baudrillard, em *A troca simbólica e a morte*, identifica a questão:

Por que a morte de velhice, esperada, prevista, a morte em família – a única que tinha um sentido pleno para a coletividade tradicional, de Abraão aos nossos avós – já não existe? Ela nem mesmo continua a ser tocante, é quase ridícula, de qualquer maneira socialmente insignificante. Por que, pelo contrário, a morte violenta, acidental, aleatória, que não tinha sentido para a comunidade antiga (ela era temida e amaldiçoada como o é para nós o suicídio) o tem tanto para nós: ela é a única que é assunto da crônica, única a fascinar, a tocar a imaginação? (BAUDRILLARD, 1996, p. 221)

Baudrillard aponta e diferencia duas experiências de morte, a morte natural e a morte sacrificial. A partir disso, propõe uma perspectiva de entendimento da morte contemporânea, paradoxalmente interdita e escancarada. Inicialmente, relaciona a morte natural à individual, dissociada do caráter social que caracterizava a morte medieval, conforme ressaltou Ariès (2003). Percebida em sua condição apartada dos elos comunitários, esvaziada de seu significado coletivo e apagada em seus rituais característicos, a morte natural, em Baudrillard, é vista como banal:

A morte “natural” é vazia de sentido porque o grupo não tem nenhuma participação nela. É banal porque vinculada ao sujeito individual banalizado, à célula familiar banalizada, porque não é mais luto e alegria coletivos. Cada família encerra seus mortos. Não existe morte “natural” entre os primitivos: toda morte é social, pública, coletiva, sendo sempre o efeito de uma *vontade* adversa que deve ser absorvida pelo grupo (nada de biologia). Essa absorção ocorre por meio da festa e dos ritos. A festa é a permuta de vontades (não se vê como a festa absorveria um evento *biológico*).

Vontades ruins e ritos de expiação são permutados acima da cabeça do morto. A morte é jogada e é conquistada simbolicamente – o morto ganha aí o seu estatuto, e o grupo se enriquece com a incorporação de um parceiro. Quanto à nossa morte, é um qualquer que partiu. Já não há o que trocar. Ele já é um resíduo antes de morrer. Ao final de uma vida de acumulação, é ele que se vê subtraído do total: operação econômica. Ele não se torna efigie: ele serve no máximo como álibi aos vivos, à sua superioridade evidente dos vivos em relação aos mortos. A morte é plana, unidimensional, fim de percurso biológico, saldo de uma dívida: “entregar a alma [a Deus]” como um pneu, continente esvaziado de conteúdo. Que banalidade! (BAUDRILLARD, 1996, p. 221)

A exposição midiática constante da morte – e a atração que esse acontecimento provoca nos expectadores – não está, segundo Baudrillard, relacionada à morte natural, banal. É a morte violenta que ganha espaço na mídia e na atenção coletiva:

Exploração abjeta da morte pela mídia? Não: a mídia se contenta em jogar com o fato de que os únicos eventos que significam imediatamente para todos, sem cálculo nem desvio, são os que envolvem, de um ou de outro modo, a morte. (...) A morte violenta ou catastrófica não satisfaz o pequeno inconsciente individual manipulado pela mídia (esta é uma visão secundária e já *moralmente* falsificada) – ela só provoca uma comoção tão profunda por envolver o próprio grupo, a paixão do grupo por si mesmo, algo que, de uma ou de outra maneira, ela transfigura e resgata aos seus próprios olhos. (BAUDRILLARD, 1996, p. 221)

Ainda que a veiculação e a exibição da morte pela mídia venham se tornando cada vez mais frequentes, o filtro reativo e protetor originado dessa constante notícia não imuniza a sociedade diante da morte violenta. Diferentemente da morte do velho, a morte violenta, com uma certa evocação do elo coletivo, aproxima-se da morte sacrificial. Em Bataille (2004), esse tipo de morte é marcada por ritual, centrada numa intenção. Através do sacrifício, a comunidade, coletivamente, experimenta o evento de morte. Na visada baudrillardiana, a questão coletiva também aparece:

Toda a paixão refugia-se então na morte violenta, única a manifestar algo que se assemelha ao sacrifício, isto é, como uma transmutação real *pela vontade do grupo*. E pouco importa se é morte acidental, criminosa ou catastrófica – a partir do momento que escapa à razão “natural”, em que é um desafio à natureza, essa morte volta a ser assunto do grupo, exige uma resposta coletiva e simbólica – em uma palavra, ela desencadeia a *paixão do artificial*, que é ao mesmo tempo a paixão sacrificial. (BAUDRILLARD, 1996, p. 221-222)

Por essa perspectiva, contextualizando a análise proposta por Baudrillard no final dos anos 1970, talvez possamos pensar a morte de crianças, mulheres e civis, em favelas e zonas de guerra, associando-as não mais à morte violenta, àquela cujo princípio escaparia à razão “natural” dos acontecimentos. Parece pertinente aventar então, que, em áreas de tensão e conflito, a morte – independente de idade, gênero ou estatuto – tem se “naturalizado”,

tornando-se, em grande proporção, mais banal – ainda que, em outros cenários, os mesmos crimes e acidentes provoquem choque e comoção.

Maria Julia Kovács coordena o LEM – Laboratório de Estudos sobre a Morte – do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Criado no ano 2000, o Laboratório reúne pesquisadores e projetos em torno da temática da morte, desde a discussão acerca de seus muitos significados históricos, suas correlações com a saúde e a educação, bem como intervenções pedagógicas e psicológicas envolvendo morte e luto.

Kovács, partindo da premissa de Ariès (2003), analisa a questão da morte e sua relação com a medicina. Distanciada de seus significados coletivos, é a sua tônica biológica – destacada por Baudrillard (1996) – que assume o foco, sendo o médico, portanto, o agente investido de um saber que “impediria” a consumação do evento:

O tema da morte se tornou um interdito no século XX, como aponta Ariès, e se estende para o século XXI, sendo banido da comunicação entre as pessoas. Com o desenvolvimento da tecnologia médica e com a possibilidade de cura de várias doenças, ocorreu um equívoco, que, no meu ponto de vista, se tornou o grande erro médico, a ideia de que a morte pode ser combatida. Esta é vista como vergonha, fracasso, colocando o profissional de saúde, mais particularmente o médico, numa situação muito difícil, como aquele que tem o dever de eliminar a morte, tendo então a impotência como sua companheira constante. (KOVÁCS, 2008, p.193-194)

Se a morte habita o nosso cotidiano com aparente aceitação social, por quais razões temas como aborto, ortotanásia e eutanásia ainda provocam tanta polêmica? Se estamos tão familiarizados com o assunto, como entender o mal estar que se instala quando a morte ocorre em nossos círculos? Sobre o paradoxo aqui discutido, segundo Kovács, a morte interdita convive com o fenômeno da morte violenta, banalizada – denominada pela pesquisadora como “morte escancarada”:

Paradoxalmente, a morte interdita e afastada da comunicação das pessoas, nos séculos XX e XXI, está cada vez mais próxima delas, em virtude do que denominei como morte escancarada, a morte que invade a vida das pessoas na violência das ruas, em homicídios, acidentes, desastres, catástrofes e também suicídios; eventos que têm aumentado de forma exponencial. As suas características envolvem a violência, o fato de ser inesperada e abrupta. Algumas das mortes envolvem perdas coletivas (vários membros de uma mesma família), perdas invertidas (filhos morrendo antes dos pais e avós), corpos destroçados ou desaparecidos. Uma outra forma de morte escancarada é em função do desenvolvimento das telecomunicações. A TV introduz, diariamente, em muitos lares, cenas de morte, de violência, de acidentes. A característica dessa comunicação é um alto número de imagens de grande impacto, com pequena possibilidade de elaboração, dado o ritmo acelerado desse veículo. Então, ao mesmo tempo que é tema tabu para a comunicação entre as pessoas, reinando a conspiração do silêncio, passa a ser companheira do dia-a-dia, no domicílio, sem limites. Crianças e adolescentes convivem com essas imagens diariamente, ao mesmo tempo em que há um grande esforço para pensar em qual é a melhor forma de comunicar a morte de uma pessoa próxima. (KOVÁCS, 2008, p.194)

Diante dessa perspectiva, parece-nos pertinente concluir que a chamada morte escancarada pode provocar uma impressão equivocada. O fato da morte ocupar lugar de destaque nos noticiários não significa que ela deixou de ser um tabu. Ainda que as pessoas exponham suas perdas e exibam sua condição de luto nas redes sociais, não há espaço para que o sofrimento e a dor que os caracterizam sejam compartilhados coletivamente. Assim como a notícia, a tolerância às manifestações de luto também tem prazo de validade – e, para ambos, ele é curto. Nas relações mais próximas, passados os primeiros momentos, o silêncio e a postura contida são as reações esperadas.

1.3. A psicanálise como prática

Muito próxima da Filosofia em seu objeto, a Psicanálise surge de questionamentos essenciais acerca da vida do homem – sua origem, seu presente, o porvir. Ocupa-se, portanto, de temas também centrais para a religião.

Sigmund Freud, nas pesquisas e estudos sobre essa gênese humana, desenvolvidas a partir do final do século XIX, tocou em muitos momentos na questão religiosa. Interessavam-lhe os mesmos assuntos sobre os quais os principais sistemas religiosos haviam se fundamentado, mas desejava lançar sobre eles um outro olhar e, especialmente, um outro método de entendimento: que partisse de uma análise e fosse sempre guiado pela razão.

Em *O futuro de uma ilusão* (1927/2006), Freud observa o desejo e a necessidade humanas de terem respondidas e acalmadas suas dúvidas mais existenciais. Diferencia filosofia e religião e analisa a função histórica e mesmo psicológica de cada uma.

Ao afastar a semelhança da ilusão com o erro, conceitua a religião como algo derivante do desejo humano. Classifica, a partir disso, a religião como um fenômeno ilusório:

Havendo estabelecido desse modo nossas coordenadas, retomemos a questão das doutrinas religiosas. Podemos agora repetir que todas elas são ilusões e insuscetíveis de prova. Ninguém pode ser compelido a achá-las verdadeiras, a acreditar nelas. Algumas são tão improváveis, tão incompreensíveis com tudo que laboriosamente descobrimos sobre a realidade do mundo, que podemos compará-las – se consideramos de forma apropriada as diferenças psicológicas – a delírios. Do valor de realidade da maioria delas não podemos ajuizar; assim como não podem ser provadas, também não podem ser refutadas. Conhecemos ainda muito pouco para efetuar uma abordagem crítica. Os enigmas do universo só lentamente se revelam à nossa investigação; existem muitas questões a que a ciência atualmente não pode dar resposta. Mas o trabalho científico constitui a única estrada que nos pode levar a um conhecimento da realidade externa a nós mesmos. (FREUD, 1927/2006, p. 40)

Chamado por Sergio Paulo Rouanet (1993) de “homem do iluminismo”, Freud vê na razão e no método científico o caminho que possibilita o distanciamento da ilusão e o progresso da humanidade – apesar de reconhecer suas limitações, como é inerente a qualquer ciência que se sabe relativa, falível e historicamente localizada:

A confiança na ciência é um *Leimotiv* em Freud. Em sua própria ciência, a psicanálise. Nas ciências exatas, nas quais ele espera poder integrar um dia a psicanálise, com o progresso da física e da química. Ele opõe sem cessar o conhecimento lento e seguro que nos é dado pela ciência às especulações vazias da metafísica ou à pregação delirante da religião. Por isso ele quer se distanciar de toda teoria sem base científica, por isso rejeita qualquer tentativa de considerar a psicanálise uma visão de mundo, com o que ela ficaria equiparada à filosofia. (ROUANET, 1993, p. 102)

A valorização da razão não é uma inovação do Iluminismo. Os gregos a preconizavam e ela constituía a base do pensamento dialético. No Renascimento, o racionalismo a resgatou do Período Clássico, propiciando o surgimento do método científico entre os séculos XVI e XVII.

A trajetória das ciências começa com o desenvolvimento das chamadas ciências naturais e físicas. Depois, sobretudo após o século XVIII, com a Revolução Industrial, são as exatas que ganham evidência e marcam os avanços mais expoentes. No séc. XIX, as humanas começam a se estruturar e enfrentam os desafios intrínsecos à sua essência, como a inexatidão do seu próprio objeto – o homem.

Para ganhar confiabilidade, as ciências humanas vão buscar o modelo de rigidez e o rigor que caracterizava as demais. Havia grande cuidado para que não resvassem no misticismo, na mitologia, numa tentativa de evitar seu isolamento da comunidade científica. São vários os exemplos desse formato: a Linguística, a História e, claro, a Psicanálise. A preocupação de Freud para com a sua teoria era, portando, comum ao seu tempo.

Porém, uma das contribuições da discussão freudiana para o problema da razão certamente foi o reconhecimento da sua precariedade. Como aponta Rouanet (1993, p. 104-105) em sua análise desse pensamento, além do princípio da realidade, a razão também se relaciona ao princípio do prazer. Portando, seus mecanismos estão associados a outros processos psíquicos, que o indivíduo não necessariamente controla ou domina. Nem mesmo se constitui num estado permanente uma vez alcançado – ao contrário, é sempre passível de regressões.

Simple mutação dos processos primários, a todo instante ela pode ser reconduzida à esfera de gravitação dos processos primários, onde ela passaria a funcionar segundo os automatismos do prazer-desprazer, e não segundo os imperativos do princípio da realidade. Essa possibilidade de regressão já está inscrita na história da espécie. (ROUANET, 1993, p. 105)

Ciente disso, Freud reconhece as limitações da ciência como trabalho e traz à luz outro tema central da sua teoria: as pulsões. Ao estabelecer as mesmas indagações sobre a gênese humana feitas pela Filosofia e a religião, dedica-se a entender o processo civilizatório a partir da precariedade da razão.

Em *O futuro de uma ilusão* (1927/2006), Freud justifica seu interesse pela formação da civilização e retoma a discussão apresentada e aprofundada em outros trabalhos como *Totem e tabu* (1913/2006) e *O mal-estar na civilização* (1927/2006) – aliás, essa será uma característica marcante de sua trajetória analítica: os temas a que se dedicou serão retomados em estudos posteriores, dialogando cronologicamente entre si e com outras temáticas, frutos de sua constante pesquisa. Por isso, também a Psicanálise pode ser entendida como um sistema analítico.

A ele parece óbvio que o homem volte-se para o passado em busca de explicações a respeito do seu início, da mesma forma que se vira para o futuro e procura antecipar os acontecimentos. No mapeamento das raízes da civilização, duas posições lhe parecem claras: a do indivíduo e a do grupo. A constituição do primeiro necessariamente está ligada à criação do segundo. Dessa dinâmica, nascem as características nucleares da civilização:

Depois que o homem primevo descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que outro homem trabalhasse com ele ou contra ele. Esse outro homem adquiriu para ele o valor de um companheiro de trabalho, com quem era útil conviver. (FREUD, 1927/2006, p. 105)

O domínio sobre o meio, o aperfeiçoamento da técnica e o aumento do “conforto” e da “comodidade” humanas desenvolvem-se a partir da junção de forças desses indivíduos. Aqui, uma dialética primordial se coloca: os instintos do sujeito e os interesses da comunidade:

Deslizamos, sem nos darmos conta, do campo econômico para o da psicologia. A princípio, ficamos tentados a procurar as vantagens da civilização na riqueza disponível e nos regulamentos para sua distribuição. Entretanto, com o reconhecimento de que toda civilização repousa numa compulsão a trabalhar e na renúncia ao instinto, provocando, portanto, inevitavelmente, a oposição dos atingidos por essas exigências, tornou-se claro que a civilização não pode consistir, principal ou unicamente na própria riqueza, nos meios de adquiri-la e nas disposições para sua distribuição, de uma vez que essas coisas são ameaçadas pela rebeldia e pela mania destrutiva dos participantes da civilização. Junto com a riqueza deparamo-nos agora

com os meios pelos quais a civilização pode ser defendida: medidas de coerção e outras, que se destinam a reconciliar os homens com ela e recompensá-los por seus sacrifícios. Estas últimas podem ser descritas como as vantagens mentais da civilização. (FREUD, 1927/2006, p. 20)

Essa estratigrafia social vai fornecer a Freud parte fundamental do embasamento psicanalítico. Estruturada no trabalho, a civilização impõe sacrifícios individuais, cria medidas que inibam, proibam e punam a ruptura dessas regras.

Tal estudo freudiano abriu o campo de pesquisa para inúmeras áreas, fornecendo subsídio teórico a vários pensadores. Michel Foucault irá desenvolvê-lo, também, através de pontos como a análise das interdições em diversos universos, como nas instituições e, especialmente, no discurso.

Georges Bataille (2004) comunga dos principais apontamentos freudianos para desenvolver a teoria do erotismo: gênese, valores, interdições, tabus, transgressões, religiosidade, o sagrado, enfim, as relações humanas em sociedade. Apoiando-se na Antropologia, na História e na Filosofia, identifica, igualmente, o trabalho como sendo basilar à constituição da civilização:

O trabalho exige uma conduta na qual o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta razoável em que os movimentos tumultuados que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são admissíveis. Se não pudéssemos conter esses movimentos, não seríamos capazes de trabalhar, mas o trabalho introduz justamente a razão de os conter. (BATAILLE, 2004, p. 62)

Ao dedicar-se ao trabalho em favor da construção da coletividade, o homem teve de abrir mão de alguns de seus instintos mais primários, como o da sexualidade – chamado, por Freud, de instinto de vida. Já que a sexualidade é necessária para a manutenção do grupo, ela não deixa de existir, mas passa a ser regulada por valores e normas coletivas. Em *Totem e tabu* (1913/2006), Freud identifica e distingue essas restrições e interdições em vários grupos humanos, localizando-os geograficamente e culturalmente. Associa-as a aspectos relacionados primeiramente ao sagrado e depois incorporados à tradição coletiva. Por fim, compara-as à neurose e seus mecanismos. Retomando tais ideias em *O mal-estar na civilização* (1927/2006), evidencia a tensão inicial vivida pela comunidade, com o sacrifício da restrição:

A cultura totêmica baseia-se nas restrições que os filhos tiveram que impor-se mutuamente, a fim de conservar esse novo estado de coisas. Os preceitos do tabu constituíram o primeiro ‘direito’ ou ‘lei’. A vida comunitária dos humanos teve, portanto, um fundamento duplo: a compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que fez o homem relutar em privar-se de seu objeto sexual – a mulher – e a mulher, em privar-se daquela parte de si própria que dela fora separada – seu filho. Eros e Ananke [Amor e Necessidade] se tornaram os pais também da civilização humana. (FREUD, 1927/2006, p. 106)

A temática do amor vai ocupar parte dos estudos freudianos nessa concepção civilizatória. Eles esmiúçam suas peculiaridades na teia social, relacionam-no com a submissão do princípio do prazer à religião e discutem o chamado amor universal. Ao separar amor genital da amizade, trazem à tona a questão dos valores culturais adotados pelo grupo e lançam o conceito de “amor inibido”:

O amor que fundou a família continua a operar na civilização, tanto na sua forma original, em que não renuncia à satisfação sexual direta, quanto em sua forma modificada, como afeição inibida em sua finalidade. Em cada uma delas, continua a realizar sua função de reunir consideráveis quantidades de pessoas, de um modo mais intensivo do que pode ser efetuado através do interesse pelo trabalho comum. (FREUD, 1927/2006, p. 108)

O amor e todas as suas implicações sociais vai constituir, conforme Freud, a chamada antítese civilizatória. Se, entre dois seres, for vivenciado em sua plenitude, coloca em risco o “bem-estar” coletivo. A felicidade do homem, portanto, só precisa de um outro para se realizar, enquanto que a civilização necessita do conjunto de indivíduos para se manter. Assim, satisfação da libido e unidade coletiva se opõem, provocando um mal-estar nos indivíduos e um represamento dessa energia.

Estratégias culturais são adotadas no sentido de direcionar essa energia e possibilitar uma coesão grupal. Grande parte da identidade coletiva advém desse mecanismo. Porém, apesar de aliviar a tensão, através de mecanismos como a própria arte, a questão não se resolve:

A realidade nos mostra que a civilização não se contenta com as ligações que até agora lhe concedemos. Visa a unir entre si os membros da comunidade também de maneira libidinal e, para tanto, emprega todos os meios. Favorece todos os caminhos pelos quais identificações fortes possam ser estabelecidas entre os membros da comunidade e, na mais ampla escala, convoca a libido inibida em sua finalidade, de forma a fortalecer o vínculo comunal através da amizade. Para que esses objetivos sejam realizados, faz-se inevitável uma restrição à vida sexual. (FREUD, 1927/2006, p. 113-114)

Freud procura as razões para explicar essa tensão, expressa também numa inclinação para a agressão. Aqui, toca num princípio importante dos estudos psicanalíticos que chamou de pulsão de morte. A repressão dos instintos em favor da formação da civilização gerou, pela perspectiva freudiana, um constante mal-estar na coletividade, que vive sob contínuas restrições às pulsões de vida e de morte:

Se a civilização impõe sacrifícios tão grandes, não apenas à sexualidade do homem, mas também à sua agressividade, podemos compreender melhor porque lhe é difícil ser feliz nessa civilização. Na realidade, o homem primitivo se achava em situação melhor, sem conhecer restrições de instinto. Em contrapartida, suas perspectivas de desfrutar dessa felicidade, por qualquer período de tempo, eram muito tênues. O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança. (FREUD, 1927/2006, p. 119)

Sem intencionalmente rejeitar os avanços tecnológicos da civilização nem romantizar o homem primitivo, Freud passará grande parte de sua vida de pesquisador do universo humano dedicando-se a entender e analisar as consequências dessa trajetória.

1.3.1 A prática freudiana

A relação da Psicanálise com outros campos das humanidades remonta à sua própria gênese. Transpondo as barreiras da neurologia, Sigmund Freud busca, para além do sistema cortical conhecido, explicações para os fenômenos psíquicos. Os processos conscientes até então identificados deixavam lacunas abissais na análise do comportamento humano.

Ao esboçar a possibilidade de um sistema do inconsciente, o médico austríaco dá início, na transição do séc. XIX para o XX, a um monumental estudo dos mecanismos e funcionamento da estrutura psíquica humana. Diferenciando leis e dinâmicas próprias e específicas das esferas consciente/ inconsciente, Freud forja as bases da ciência psicanalítica e abre um diálogo constante e interminável com áreas como a Filosofia, a História e, marcadamente, com as Artes, sobretudo, a Literatura – campo caro a ele. Numa relação especular, a Psicanálise toca e é tocada pela teoria, ciência e expressão artística:

Temos tratado os processos psíquicos como algo que possa prescindir do conhecimento dado pela consciência, existindo independentemente de tal consciência. (...) Se não nos deixarmos desconcentrar por tal fato, segue-se desse pressuposto que a consciência não proporciona nem conhecimento completo, nem seguro dos processos neurônicos; cabe considerá-los e, primeiro lugar e em toda a extensão como inconscientes e cabe inferi-los como as outras coisas naturais. (FREUD, 1950/1995, p. 187)

Localizada na interface consciente/ inconsciente, a expressão humana talvez constitua, sobretudo, um dos elos entre a teoria freudiana e as artes. Ocupada em mergulhar nesse universo desconhecido e trazer à tona sua regulação, toda a manifestação imagética, corporal ou comportamental pode tornar-se objeto de estudo para a Psicanálise.

Como ferramenta de comunicação, o fenômeno artístico é dotado de forma e carregado de significação. Expressa o contato com a realidade, expõe o contexto histórico – com todas

as suas implicâncias e imbricações –, intervém e atua no real, podendo produzir ilimitadas ressignificações. É caractere da cultura, mantém e rompe tradições.

Como é comum a pelo menos dois personagens, o artista e o espectador – englobando aqui, obviamente, o autor e o leitor –, a arte evidencia também uma ampla teia analítica. Essa relação pode ser marcada por distintas sensações e reações como prazer, estranhamento, identificação e comoção. Denota alteridade e, ao mesmo tempo, constitui subjetivação.

Se considerarmos a obra de arte como signo, ela é passível de decodificação. Se a olharmos como forma de reconhecimento do mundo, ela presta-se à análise crítica - sem intencionar qualquer tipo de reducionismo da sua importância como experiência ou abolir a necessidade de fruição que a obra provoca:

A linguagem artística certamente não leva à perda de significação; ao contrário, o que sucede é como que um engravidamento da forma que passa a se estender para uma *mais-significação*. A palavra não só não deixa de ter significado como, ao se transformar em poema, adquire a possibilidade de uma significação a mais que sempre surgirá no convívio com o leitor. O mesmo ocorre com as cores, ou com os sons, ou seja qual for o meio expressivo de que o artista lance mão. Na obra de arte as formas não deixam de significar o que significam no cotidiano ou no pensamento científico; entretanto, ao mesmo tempo, se evidenciam, brilham, chamam atenção sobre si mesmas como iscas que atraem os olhos do destinatário; nesse jogo, abrem-se para uma significação mais ampla que se realiza sempre como intensa experiência de convívio entre a obra e esse destinatário. (AMARAL, 1987, p. 25-26)

É, portanto, compreensível que, ao abordarem muitos temas comuns, Arte e Psicanálise muitas vezes se interpenetrem. Refletindo o comportamento humano e marcando o contexto histórico de um período, vários podem ser os papéis da obra artística. Submissa, subversiva, alienada, engajada, ambígua, sinal da cultura ou contra ela. Exatamente como acontece com a formação da personalidade no sujeito. Agente e fruto da realidade, o homem se forma e reage à essa formação de maneiras variadas: acomoda-se, adapta-se, revolta-se. E cria. Cria uma releitura da realidade. Mistura-se com ela, repudia-a. Produz arte.

A sublimação, conceito caro a Freud e aos psicanalistas, aproxima ainda mais nossos dois objetos. Conforme analisa Peres (2008), a respeito de Freud:

Para ele, a obra de arte era o exemplo, por excelência, de um dos destinos da pulsão: a sublimação. Ela lhe indicava que o homem podia encontrar satisfação pulsional mediante uma des-sexualização do objeto e uma supervalorização deste pelo reconhecimento social. Tal vicissitude da pulsão apresentava um trajeto diferenciado, escapava de censura, ou seja, do recalque, conquistando força criativa. (PERES, 2008, p. 171)

As bases lançadas por Freud acerca das relações entre pulsões/sublimação/recalque/arte despertaram atenção do círculo de Viena e sobre elas ainda se debruça a Psicanálise contemporânea.

Tal fluxo também pode ser observado na crítica da cultura – seja ela artística ou literária. As discussões oriundas da teoria psicanalítica e da Filosofia interessam e contribuem de modo inquestionável quando se pensa cinema, fotografia, literatura ou qualquer outra modalidade artística como uma questão teórica. Conforme Freud:

Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem que fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. (FREUD, 1927/2006, p. 23)

Ao tratar especificamente da morte e do processo de luto, ambos marcados pela dificuldade do convívio com a noção de rompimento, Freud chama atenção para o papel da Literatura e da ficção na experiência de morte. Longe dos dramas angustiantes infligidos pela concepção humana acerca da questão, as artes trariam alento para muitos desses conflitos:

Constitui resultado inevitável de tudo isso que passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer – que conseguem inclusive matar alguém. Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói. (FREUD, 1914/2006, p. 301)

1.3.2 A morte e o luto em Freud

A preocupação com a questão da chamada construção civilizatória vai permear os estudos freudianos. Religião, sexualidade, cultura, trabalho, morte serão temas sobre os quais as teorias psicanalíticas vão alicerçar seu corpus analítico e, a partir dele, desenvolver os seus principais conceitos.

Segundo nota da tradução inglesa (FREUD, 1914/2006, p. 245), o tema da melancolia aparece como um problema para Freud, pela primeira vez, em janeiro de 1895, focado em

entender o processo neurológico do que, hoje, seria similar ao que pensamos como depressão. Dois anos mais tarde, num artigo que antecipa parte da teoria do Complexo de Édipo, a melancolia novamente é tratada, porém, agora, no âmbito psicológico. Ainda nos primórdios do desenvolvimento das suas pesquisas, procurando delimitar os campos da neurologia e da psicologia, o tema ressurge em textos e conferências de forma secundária, associado às outras questões basilares, como o narcisismo, o ideal de ego e o suicídio – como em *Totem e tabu*.

Porém, especificamente sobre melancolia, Freud se manifesta em dezembro de 1914, quando expõe a respeito do tema para a Sociedade Psicanalítica de Viena. O rascunho final do artigo data de maio de 1915, mas a sua publicação só se deu dois anos depois. *Luto e melancolia* (1914/2006) é o texto clássico de Freud acerca do tema. Inserido na dinâmica monumental dos estudos freudianos, oferece subsídios para inúmeros trabalhos futuros – dentro e fora da Psicanálise. Aqui, no trabalho proposto de discussão do luto como acontecimento – na perspectiva foucaultiana –, a obra será associada a um outro texto, também de Freud, *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1914/2006). Por considerá-las cronológica e tematicamente complementares, serão cotejadas a partir de pontos comuns, tendo a morte como eixo central.

Chamando a atenção para a forma como a sociedade de seu tempo lida com o assunto, Freud analisa a relação do homem com a morte. Como indicado nos estudos de Ariès (2003), a transição dos séculos XIX para o XX marca uma mentalidade em que não há espaço para a morte:

A qualquer um que nos desse ouvidos nos mostrávamos, naturalmente, preparados para sustentar que a morte era o resultado da vida, que cada um deve à natureza uma morte e deve esperar pagar a dívida – em suma, que a morte era natural, inegável e inevitável. Na realidade, contudo, estávamos habituados a nos comportar como se fosse diferente. Revelávamos uma tendência inegável para pôr a morte de lado, para eliminá-la da vida. Tentávamos silenciá-la; na realidade, dispomos até mesmo de um provérbio [em alemão]: ‘pensar em alguma coisa como se fosse a morte’. Isto é, como se fosse nossa própria morte, naturalmente. De fato, é impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade. (FREUD, 1914/2006, p. 299)

A postura que exila a morte da vida cotidiana, nos procedimentos médicos e familiares, tratando o moribundo – e, por extensão, também o velho – como alijados de sua condição de saúde e incapazes de decidir sobre seu destino, é observada, além de Ariès (2003), por Freud:

Quando se trata da morte de outrem, o homem civilizado cuidadosamente evita falar de tal possibilidade no campo auditivo da pessoa condenada. (...) Dificilmente o adulto civilizado sequer pode alimentar o pensamento da morte de outra pessoa, sem parecer diante de seus próprios olhos empedernido ou malvado; a menos que, naturalmente, como médico ou advogado ou algo assim, tenha que lidar com a morte em caráter profissional. (FREUD, 1914/2006, p. 299-300)

Reforçando a ideia de que, na esfera do inconsciente, estamos convencidos da nossa imortalidade, o psicanalista ressalta o aspecto de surpresa e frustração das expectativas que sentimos cada vez que nos deparamos com a experiência da perda. Pensando na afirmação de Ecléa Bosi (1983) acerca da rejeição sofrida pelo velho nas sociedades industriais, parece pertinente inferir que ele, velho – portanto mais próximo da morte –, coloca em cena o destino que, apesar de superficialmente parecer o contrário, não acreditamos que vai nos acontecer e aos que amamos. Conforme Freud: “Nosso hábito é dar ênfase à causação fortuita da morte – acidente, doença, infecção, idade avançada; dessa forma, traímos um esforço para reduzir a morte de uma necessidade para um fato fortuito” (1914/2006, p. 300). Deslocamos, assim, o foco do acontecimento: não é a morte em si que se consuma, mas um evento excepcional que se realiza. E é sobre essa excepcionalidade eventual que fixamos nossa atenção. Aqui, identificamos um ponto importante na nossa discussão: a morte, aparentemente entendida como natural, cujo cumprimento é comum a todos, segundo a teoria freudiana, é negada pela esfera do inconsciente. Como reação à sua consumação, dirigimos a atenção às causas que a provocaram, deixando de lado a realidade da morte como o evento em si, e que já ocorreu antes, ocorrerá com o outro e consigo mesmo.

Partindo de pontos em comum com a religião, Freud buscou nesses estudos um viés analítico para compreender o comportamento humano. O lugar da morte, claro, foi um tema de interseção entre a Psicanálise e os sistemas religiosos. Afastando-se da visão da Filosofia – que, segundo ele, identificava o nascimento de toda a especulação humana a partir da reflexão do homem primevo diante da morte –, expressa uma perspectiva diferente e mapeia a gênese da Psicologia:

Em minha opinião, o homem primevo deve ter exultado ao lado de seu inimigo assassinado, sem ser levado a dar tratos à bola sobre o enigma da vida e da morte. O que liberou o espírito de indagação no homem não foi o enigma intelectual, e nem qualquer morte, mas o conflito de sentimento quando da morte de pessoas amadas e, contudo, estranhas e odiadas. A psicologia foi o primeiro rebento desse conflito de sentimento. O homem já não podia manter a morte à distância, pois havia provado a sua dor pelos mortos; não obstante, não estava disposto a reconhecê-la, porquanto não podia conceber-se a si próprio como morto. (FREUD, 1914/2006, p. 303)

Ainda no mesmo raciocínio, continua a desenvolver a teoria sobre o surgimento da religião, apontando no seu cerne a reação do homem diante da morte e o estabelecimento de crenças como a alma, os demônios e a vida pós-morte. Ficava assim “resolvido” o mal-estar diante da ruptura:

Assim, idealizou um meio-termo; admitiu também o fato de sua própria morte, negando-lhe o significado de aniquilamento – significado que ele não tivera motivo para negar no que dizia respeito à morte de seu inimigo. Foi ao lado do cadáver de alguém amado por ele que inventou os espíritos, e seu sentimento de culpa pela satisfação mesclado à sua tristeza transformou esses espíritos recém-nascidos em demônios maus que tinham que ser temidos. As modificações [físicas] acarretadas pela morte lhe sugeriram a divisão do indivíduo em corpo e alma – originalmente várias almas. Dessa maneira, seu encadeamento de pensamento corria paralelo ao processo de desintegração que sobrevém com a morte. Sua persistente lembrança dos mortos tornou-se a base para a suposição de outras formas de existência, fornecendo-lhe a concepção de uma vida que continua após a morte aparente. (FREUD, 1914/2006, p. 303-304)

Freud, assim como Bataille (2004), enxergou na formação da mentalidade do chamado homem primevo um elo essencial entre a morte e as condutas culturais – classificadas como interdições pelo segundo e como mandamentos éticos pelo primeiro. O “não matarás” será analisado pela pesquisa freudiana e abrirá pontos de toque com várias de suas outras teorias essenciais, como a pulsão de morte e o mal-estar na civilização – ambas influenciadas por estudos anteriores e tratadas em vários trabalhos subsequentes, como era peculiar ao seu método analítico. Aqui, como nos cabe focar a morte e as vivências de luto, interessa-nos, sobretudo, esboçar a prática na qual tais aspectos estão inseridos na concepção freudiana.

As possíveis gêneses dos sistemas religiosos, por trazerem em torno de si os valores que nortearão os comportamentos humanos, são objeto recorrente dos textos psicanalíticos. Calcado na ideia de que as crenças espirituais foram oriundas da relação do homem primevo com a morte, Freud analisa o desenvolvimento da religião e a ressignificação dos papéis da vida e, por extensão, da morte:

Só mais tarde as religiões conseguiram representar essa vida futura como a mais desejável, a única verdadeiramente válida, a reduzir a vida que termina com a morte a uma mera preparação. Depois disso, passou a ser apenas coerente estender a vida para trás até o passado, elaborar a noção de existências pretéritas, da transmigração das almas, da reencarnação, tudo com a finalidade de despojar a morte do seu significado de término da vida. Assim, a origem da negação da morte, que descrevemos como uma ‘atitude convencional e cultural’, remonta aos tempos mais antigos. (FREUD, 1914/2006, p. 305)

De ponto final, a morte passou a ser entendida como ponte entre duas existências. A anterior – justificada e realizada em função da promessa da seguinte – e a posterior – cujo

significado, duração, forma variam de acordo com os dogmas e filosofias de cada sistema. Apesar da multiplicidade de nuances – motes para infindáveis mergulhos analíticos –, é o papel da morte, deixando sua tônica de ruptura, que possibilita o surgimento dessas concepções religiosas e, por conseguinte, comportamentos de toda a ordem – inclusive, os de luto.

Conjugado aos trabalhos acerca da morte, Freud realiza um estudo que se baseia na pesquisa e no contraste entre melancolia e luto, observando a reação humana diante da perda. Bastante similares, esses estados comungam de sintomas psíquicos, alguns mais evidentes que outros. Mesmo diante de subsídios suficientes para realizar uma conceituação, o psicanalista ressalta a incipiência das conclusões apontadas (1914/ 2006, p. 249).

Ao tratar do luto, ele amplia o espectro da perda para além dos entes queridos, associando a ligação do enlutado com um objeto sobre o qual sua libido estava direcionada – outro conceito que será amplamente revisado por Freud e vários outros psicanalistas como Wilhelm Reich, Gustav Jung e Jaques Lacan. Aqui, partimos do sentido da libido como energia apontada para a satisfação dos chamados instintos da vida, mencionado em *Além do princípio de prazer* (1920/2006).

A perda do objeto libidinal provoca, na visão freudiana, a deflagração de um processo doloroso, que necessita de tempo para que se cumpra e, de forma alguma, entendido como uma patologia:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. (...) Também vale notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Confiamos em que seja superado após certo lapso de tempo, e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele. (FREUD, 1914/2006, p. 305)

A melancolia, por sua vez, apresenta características muito próximas ao luto, diferenciando-se sobretudo em um ponto central. Além do “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade” (FREUD, 1915/2006, p. 250), comuns a ambos os estados, a melancolia traz uma profunda perturbação da autoestima. Essa manifestação sintomática pode derivar em agravamento da condição psíquica, delineando um quadro patológico.

Freud, sempre ressaltando a precariedade de suas conclusões, aponta para uma possível explicação para esse fenômeno. Enquanto no luto a perda do objeto libidinal se dá no nível do consciente, ou seja, o enlutado sabe *quem e o que* perdeu, na melancolia há uma

espécie de desconhecimento da perda, pois, mesmo que se identifique *quem* se perdeu, não se sabe exatamente *o que* se perdeu. Se no luto “é o mundo que se torna vazio; na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, 1914/2006, p. 251). O empobrecimento profundo do ego – que passa a ser alvo de qualquer recriminação antes direcionada ao objeto amado – explicaria a perda grave da autoestima e algumas reações agudas como o suicídio.

O enlutado, por sua vez, reconhece de forma consciente o objeto perdido. Porém, para que retorne a deslocar sua libido para outra direção – chamada, também, de energia catexial –, precisa vivenciar o que Freud chamou de processo de luto. Lento e doloroso, esse tempo contará com etapas características, absorvendo todas as energias do ego. Embora não tenham sido precisadas pelo psicanalista, as fases do luto teriam como objetivo confrontar o enlutado, ainda ligado ao objeto perdido, à realidade da perda:

Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. (...) É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. (FREUD, 1914/2006, p. 250-251)

Sem detalhar os meandros do luto, Freud destaca alguns pontos que se repetem na vivência do enlutado. Para permitir que a libido vá deixando o objeto, o acesso às lembranças é fundamental. Operando de duas maneiras, esse resgate pode ser proposital – no ato de buscar arquivos e baús de documentos, recolher e manusear objetos pessoais e fotos – e involuntário – como a ocorrência de digressões e reminiscências de toda a natureza: imagéticas, sonoras, olfativas e táteis. Esses fenômenos do processo acontecem num ritmo fragmentado, variável e são parte crucial do trabalho de luto, auxiliando na quebra dos “mil elos” (FREUD, 1914/2006, p. 253) ainda presentes entre o enlutado e o objeto perdido. Dolorosa e demoradamente, a realidade vai se mostrar vazia.

1.3.3 Morte, Luta e Luto a partir de Elizabeth Kübler-Ross

Elizabeth Kübler-Ross revolucionou a medicina no século XX. Nascida na Suíça, em 1926, teve uma biografia marcada pelo convívio com a morte. Aos seis anos de idade, passou

por uma experiência que seria fundamental para os estudos a que se dedicaria posteriormente. A internação por seis semanas num hospital, para o tratamento de uma pneumonia, mergulhou-a num universo habitado por doentes, moribundos, morte e solidão. Nesse período hospitalar, divide o quarto com outra menina, de mesma idade, que vem a falecer ao seu lado. Esse seria o primeiro de muitos contatos próximos com a morte.

A violência da II Guerra Mundial, a perseguição aos judeus e os relatos de horror vão ambientar sua adolescência. Quando o conflito termina, engaja-se em movimentos voluntários por alguns países europeus e visita um campo de concentração na Polónia. Com o holocausto ainda no ar, encontra uma sobrevivente judia que lhe testemunha as atrocidades nazistas e expõe o sofrimento de milhões de silenciados.

A contragosto dos pais, realiza o sonho nutrido desde menina e se forma em Medicina em 1957, na Suíça, vindo a concluir seus estudos em Psiquiatria nos EUA – onde irá desenvolver toda a sua produção intelectual. O cotidiano vivido dentro de hospitais, a observação da prática clínica vigente – pautada pelo distanciamento dos profissionais de saúde em relação ao doente – vão inquietar profundamente Kübler-Ross.

Convidada por um grupo de estudantes de Teologia, interessados em pesquisar a morte, a psiquiatra desenvolve um projeto de acompanhamento de doentes terminais. Esse trabalho, ocorrido em 1967, vai dar início ao seu amplo estudo acerca da morte, resultando em uma série de seminários que envolveram diversas áreas da saúde.

Os seminários, batizados de *On Death and Dying*, serão um grande laboratório de observação para Kübler-Ross. Ficaram notórios o tabu da morte e o despreparo de profissionais e de parentes diante da atmosfera que envolve o moribundo – seu sofrimento, suas angústias e o luto que se inicia mesmo antes da morte. Conforme relata a respeito de um desses encontros em *Morte, estágio final da evolução*, obra publicada em 1975, nos EUA:

Muito mais tarde em Chicago, onde esses seminários se tornaram semanais, uma estudante de Medicina descreveu com muita propriedade o que jamais havia observado em todos os anos de estágio: "Em todas as minhas experiências como estudante de Medicina, em dramáticas e desesperadas ressuscitações, não consigo lembrar de ter visto um só pessoa morta. Parte era resultado, sem dúvida, do meu desejo de ter o mínimo contato com cadáveres. E, parte, por outro lado, devido ao incrível desaparecimento do corpo, hábil e rapidamente afastado dos nossos olhos. Durante todas as horas, dias e noites, que passei nesse hospital, em nenhuma ocasião vislumbrei nenhum cortejo fúnebre, desde a saída da carreta do quarto do paciente até o seu destino, fosse o necrotério ou o carro fúnebre". (KÜBLER-ROSS, 1996, p.16)

Compilados em uma obra homônima, lançada em 1969, também nos EUA, os seminários serão divulgados em uma entrevista concedida, por ela, à revista *Life Magazine*.

Ambas as publicações serão recebidas com reações negativas. Ao trazer à luz temas pouco atraentes para a comunidade médica e para a sociedade em geral, foi acusada de angariar doentes terminais para obter publicidade (MACEDO, 2004, p.49). Esse momento rendeu-lhe a antipatia de seus pares, a restrição à continuação da pesquisa e a necessidade de se transferir de hospital.

Dedicando-se sempre aos doentes terminais – inclusive crianças e pacientes que passaram por processos de reanimação – seu trabalho clínico vai ganhar um viés político na medida em que se coloca na defesa de uma nova prática médica, hospitalar e social. Conforme Macedo:

O que se irá verificar daqui para a frente é que a autora manterá um discurso e atitudes que denunciam a ocultação da temática da morte no contexto social, apelando para a importância de nos aproximarmos dos que estão perto da morte e conhecermos as suas necessidades, havendo ao mesmo tempo a firme expressão de uma crença pessoal num além, que caracteriza como uma paz e um amor inesgotáveis. (MACEDO, 2004, p. 51-52)

Ao conviver de perto com os pacientes graves, Kübler-Ross vai presenciar as formas como cada um deles lida com a proximidade da própria morte. Verificando uma repetição de comportamento, um padrão de atitude, identifica as chamadas fases ou estágios do luto – etapas essas que podem ser observadas tanto nos pacientes terminais, como nos entes que perdem ou estão prestes a perder alguém querido.

Entendidos como mecanismo de defesa diante do sofrimento, os estágios não seguem uma ordem pré-estabelecida e não indicam que, uma vez atingidos, foram superados. É comum perceber a flutuação entre eles. Tanto o paciente como o enlutado transitam pelas várias fases, que podem ser identificadas como:

1. Negação e isolamento

Inicialmente percebida como reação imediata à comunicação da doença ou da morte. Há a certeza de que algum engano foi cometido – o resultado dos exames teria sido trocado; o diagnóstico, equivocado. Conforme descreve:

Em suma, a primeira reação do paciente pode ser um estado temporário de choque do qual se recupera gradualmente. Quando termina a sensação inicial de torpor e ele se recompõe, é comum no homem esta reação: 'Não, não pode ser comigo'. (KÜBLER-ROSS, 1996, p.55)

2. Raiva

A constatação do fato gera revolta. Carregada de carga emocional, essa fase é complicada para os profissionais que circundam o doente e para seus familiares; assim como para aqueles que convivem com o enlutado. Direcionada a Deus, ao destino, aos “maus médicos” ou a um agente qualquer, a raiva inconformada resvala por todos os lados, inclusive em quem nada tem a ver com a questão.

3. Barganha

Segundo Kübler-Ross (1996), embora menos conhecida, essa etapa tem tanta importância quanto às demais no processo de elaboração do luto. Nela, o doente busca algum tipo de troca que adie ou modifique o diagnóstico. Comumente associada às divindades de sua crença, a barganha pode ser realizada através de promessas que envolvam um objetivo específico – como o de presenciar um valioso acontecimento futuro – e que, em troca, sejam compensadas por mudanças no comportamento, sacrifícios de qualquer ordem ou de reaproximação com a religião.

4. Depressão

Marcada pela constatação de que a perda é um evento inelutável. Conforme a psiquiatra, essa depressão pode ser de duas naturezas: a reativa e a preparatória.

A depressão reativa está vinculada à sensação de vínculo ou compromisso com algo ou alguém. Na visão do doente, sua morte colocaria em risco, desampararia tal situação.

Já a depressão preparatória denota uma profunda tristeza pela consciência do caráter imutável do fato. Marcada por expressões emocionais mais discretas e por um profundo silêncio, pode, segundo Kübler-Ross, indicar a proximidade de uma aceitação.

5. Aceitação

Último estágio descrito, seria a culminância de todo o processo de elaboração da perda. Configura uma calma diante do evento da morte, sua assimilação. Possibilita uma avaliação da própria vida, tornando esse momento muito rico para o doente e seus familiares.

As fases propostas por Kübler-Ross não são as únicas. Outros autores descrevem observações de fenômenos semelhantes – sobretudo no que se refere à identificação dos estágios vivenciados pelo enlutado. John Bowlby, psiquiatra inglês, aponta quatro fases do luto: a do entorpecimento; a do anseio e busca da figura perdida; a de desorganização e desespero; e a fase de maior ou menor grau de reorganização (1993, p.87-88).

Embora haja algumas divergências quanto aos estágios – e também por essa razão – os autores salientam que tais momentos não devem ser entendidos como estanques nem

universais. Cada indivíduo pode apresentar reações variadas em seu pesar – fixando-se mais em uma etapa ou deixando de sentir outra.

Com amplo trabalho dedicado a uma nova abordagem da morte, do doente terminal e do luto, os livros e ideias de Kübler- Ross se disseminam sobretudo entre o público leigo e profissionais de saúde – estudantes de Medicina, enfermeiros e assistentes sociais – embora a margem do universo acadêmico. Ao se interessar pela Tanatologia e pelos processos de morte, foi acusada de perder o lastro científico.

No início dos anos de 1980, com a proliferação dos casos de AIDS, Kübler-Ross procurou se dedicar ao acompanhamento desses doentes terminais – especialmente crianças. Novamente, encontrou resistência por parte de seus colegas e também da população em geral. O desconhecimento acerca da doença e o pânico diante da possibilidade de contaminação ocasionaram-lhe até ameaças de morte.

Hoje, seus apontamentos e análises do processo de terminalidade são tidos como referência, lançando algumas das principais bases contemporâneas para os estudos do luto, da humanização da saúde e dos chamados Cuidados Paliativos. Embora ainda incipientes, as iniciativas de efetivar essa temática nas Escolas Médicas, através da criação de uma cadeira específica, vêm ganhando força. No Brasil, a UNIFESP e a Faculdade de Medicina de Itajubá merecem destaque, a partir da corajosa empreitada capitaneada por nomes como o do Dr. Marco Tullio Assis Figueiredo – pioneiro dos Cuidados Paliativos no país, membro-fundador, em 2004, da ANCP (Academia Nacional de Cuidados Paliativos) além de ter sido sócio-fundador, em 1997, da *International Association for Hospice and Palliative Care* (IAHPC).

Nos campos da Psicologia e da Pedagogia, merecem menção os estudos desenvolvidos por Maria Julia Kovács e os demais pesquisadores do Laboratório de Estudos sobre A Morte, da USP. Com um grande trabalho acerca do tema, inspirado e pautado no pioneirismo de Kübler-Ross, Kovács debruça-se sobre o luto, suas fases e dinâmicas.

Segundo a pesquisadora, desde cedo nos deparamos com a perda. Esse tipo de vivência não ocorre somente quando perdemos alguém num evento de morte, pois “a perda e sua elaboração são elementos contínuos no processo de desenvolvimento humano” (1992, p.153-154). Sobre essa experiência da perda, Kovács observa:

A morte como perda nos fala em primeiro lugar de um vínculo que se rompe, de forma irreversível, sobretudo quando ocorre perda real e concreta. Nesta representação de morte estão envolvidas duas pessoas: uma que é "perdida" e a outra que lamenta esta falta, um pedaço de si que se foi. O outro é em parte internalizado nas memórias e lembranças, na situação de luto elaborado. A morte como perda evoca sentimentos fortes, pode ser então chamada de "morte sentimento" e é vivida

por todos nós. É impossível encontrar um ser humano que nunca tenha vivido uma perda. Ela é vivenciada conscientemente, por isso é, muitas vezes, mais temida do que a própria morte. Como esta última não pode ser vivida concretamente, a única morte experienciada é a perda, quer concreta, quer simbólica. (KOVÁCS, 1992, p.150)

A partir disso, Kovács pontua que o chamado trabalho de luto, como já havia proposto Kübler-Ross (1996), consiste no processo que envolve todo o evento da perda. A forma como a elaboração dessa crise se dará está, segundo Bowlby (1993), intimamente relacionada às características do indivíduo, como idade, elo com a pessoa que foi perdida, idade e sexo do enlutado, causas e circunstâncias da perda, circunstâncias sociais e psicológicas que afetam o enlutado – na época e após a perda – e a personalidade daquele que ficou. Nessa mesma linha, analisa Kovács:

Cada uma destas características pode facilitar ou dificultar o processo de luto. Temos de levar em conta as características de personalidade do enlutado antes da perda: se era uma pessoa centrada, equilibrada, ou se era frágil ou desestruturada. A perda é considerada como uma crise e que será enfrentada com as características que a pessoa já possuía. (KOVÁCS, 1992, p.154)

A dinâmica da elaboração da perda é, portanto, singular. Embora não haja um método único e exemplar a ser seguido, parece-nos claro que a contemporaneidade – com sua relação paradoxal com a morte – tem dificultado a sua execução, como pondera o médico, psicanalista e professor da UNICAMP Roosevelt Cassorla, outro membro do Laboratório de Estudos sobre a Morte – LEM:

Como elaborar melhor os lutos? Isto vai depender dos mais variados fatores que têm a ver com as "séries complementares"⁴, descritas por Freud. Mas, não tenho dúvida de que alguns fatores socioculturais têm dificultado essa elaboração. A negação da morte, o terror que ela inspira, a falta de rituais que auxiliem na sua elaboração, e que têm a ver com momentos históricos (...) são motivos importantes. (CASSORLA, 1992, p.103)

O término do trabalho de luto é imprevisível. Conforme Kovács, ele “está finalizado quando existe a presença da pessoa perdida internamente em paz, e há um espaço disponível para outras relações” (1992, p.50). Mas, para muitos, a sensação de paz e aceitação parece nunca acontecer:

O tempo de luto é variável e em alguns casos pode durar anos. Pode-se dizer que em alguns casos o processo de luto nunca termina, com o passar do tempo, uma profunda tristeza, um desespero e um desânimo tomam conta, quando se recorda o morto, embora estes sentimentos ocorram com menos frequência. (KOVÁCS, 1992, p.153-154)

⁴ Conjunção de fatores inatos e externos na criação da neurose – discussão que percorrerá grande parte da produção teórica de Freud.

O evento da perda certamente figura entre os mais difíceis da existência. Lidar com ele num contexto que não o acolhe é ainda mais duro. Roland Barthes, como todo o enlutado, sentiu suas dores. Mas de uma forma única. Sobre esse tempo de deserto, sua escritura nos permitiu, ao menos em parte, vislumbrar.

2 – O DESERTO DA PALAVRA

Meu ferimento existia antes de mim, nasci para encarná-lo.
Joë Bousqueti

2. 1. A prática barthesiana

Analista dos signos, Barthes estabeleceu com a palavra uma relação para além da teoria. O ofício a que se dedicou desde os primeiros fragmentos, em 1942, foi sempre permeado por sensações múltiplas – dos elos com a ciência ao prazer do texto. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003, p. 118), reconhece o peso dos sistemas de pensamento sobre sua produção, sobretudo as influências de Marx, Sartre e Brecht. Porém, mais à frente, argumenta que rastros outros habitaram sua escritura:

E no entanto (malícia frequente de toda acusação social), que é a ideia, para ele, senão *um rubor de prazer?* “A abstração não é de modo algum contrária à sensualidade” (*My*, 169). Mesmo em sua fase estruturalista, onde a tarefa essencial era descrever o *inteligível* humano, ele sempre associou a atividade intelectual a um gozo: o *panorama*, por exemplo – aquilo que se vê da Torre Eiffel (*TE*, 39) –, é um objeto ao mesmo tempo intelectual e feliz: ele liberta o corpo no exato momento em que lhe dá a ilusão de “compreender” o campo de seu olhar. (BARTHES, 2003, p.119)

Na aula inaugural que proferiu ao assumir a cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, em 1977, discorreu acerca da língua e suas faces. Ao abrir seu discurso, assumiu-se como “um sujeito incerto”, que, embora tenha querido inscrever seu trabalho no campo da ciência – literária, lexicológica ou sociológica –, havia produzido “tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”, (1996, p. 7).

Prazer, gozo, incerteza são conceitos que orbitarão sua produção escrita e, declaradamente na sua obra, vão assumir uma forma em que corpo e escritura configurarão grande parte da identidade barthesiana.

Ao se apropriar desses conceitos comuns a outros autores, Barthes revela nuances muito sutis, específicas do seu trabalho. Em um dos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes*, dedica-se à palavra. No ato de observá-la evoca seu significado sagrado, remete à relação do homem com a divindade.

A passagem bíblica em que a libertação dos judeus é narrada – cativos no Egito, e guiados por Deus pelo deserto – registra que o povo era alimentado a cada manhã com uma erva milagrosamente florescida nas terras áridas. Impossível de ser armazenada, tal seiva, chamada Maná, era oferecida ao povo em sua errância, em seu êxodo de libertação até o encontro com terra prometida.

Palavra-maná

No léxico de um autor, não precisa haver uma palavra-maná, uma palavra cuja significação ardente, multiforme, inagarrável e como que sagrada, dê a ilusão de que, com essa palavra, se pode responder a tudo? Essa palavra não é excêntrica, nem central; ela é móvel e carregada, em deriva, nunca *instalada*, sempre *atópica* (escapando a qualquer tópica), ao mesmo tempo resto e suplemento, significante ocupando o lugar de todo o significado. Essa palavra apareceu em sua obra pouco a pouco; foi primeiramente mascarada pela instância da Verdade (a da História), depois pela da Validade (a dos sistemas e das estruturas); agora, ela desabrocha; essa palavra-maná é a palavra “corpo”. (BARTHES, 2003, p.146)

Assim como o corpo, alimentado no deserto pela seiva divina, a palavra barthesiana, incerta porque errante e em deriva, transita e busca. E permite a continuação no caminho.

Talvez a partir desse ponto, possamos estabelecer uma interface pertinente com a sua noção de escritura. E inferir, a partir da análise de Leyla Perrone-Moisés, que a escritura é o próprio corpo de Barthes:

Ao longo de toda a obra de Barthes, acompanhando-a ou guiando-a em seus deslocamentos, uma palavra se mantém em um lugar central: *escritura*. É em torno dessa palavra, e mesmo graças a ela, ao seu alcance e plasticidade, que a prática de Barthes se pensa e se efetua, se repensa e avança. *Écriture* é, na obra barthesiana, o significante maior da palavra fetiche, conceito operatório, instrumento de análise, utopia. Objeto de desejo que sustenta a busca. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.75)

Diferenciando as “noções” – termo escolhido pelo autor por seu caráter mais intuitivo – de escrita e de escritura, Barthes desenvolve ao longo de sua obra características mais marcantes dessa delimitação. Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 75) descreve e analisa essa evolução na obra barthesiana, destacando que, apesar das mudanças percebidas nos cerca de trinta anos de trabalho, alguns traços permanecem estáveis.

Conforme destaca Perrone-Moisés, a origem da palavra já remete ao sentido que o termo será adotado por Barthes: do latim clássico, “*scriptura* é uma substantivação do participio futuro ativo de *scribere* (*scripturum, a, um*), significando o que há de escrever, tendo ou havendo de escrever”, (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 72). Também chamada de *texto* – por vezes como sinônimo, outras como o local onde ela se inscreve – a escritura tem um elo com o futuro na mesma medida em que é marcada por um lastro com o passado.

Perpassando uma discussão interna na obra, a noção de escritura se inicia com a relação entre escrita, língua e estilo – marcadamente em *O grau zero da escrita* (2004). Nesse momento, “a *escrita* é tanto uma modalidade ética (depende de uma moral e de uma finalidade) quanto uma modulação da fala. Como o estilo, ela é uma *enunciação*.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 76).

Mais tarde, nos *Ensaaios críticos* (1964), conforme Leyla Perrone-Moisés, a noção de escritura vai ficando mais clara. Barthes diferencia *escrevência* (*écrivance*)– neologismo criado para descrever a atividade dos escreventes – de escritura (*écriture*). Enquanto o escrevente escreve alguma coisa, o escritor escreve. Enquanto a *escrevência* ocupa-se em passar uma mensagem, a escritura produz sentido, (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 77).

Nessa trajetória de afinação da escritura, ela passa a ficar mais próxima do sentido da literatura. Mais evidente e elaborada, em *Aula* (1977/1996), Barthes diferencia o discurso científico da criação literária. Embora destaque as fronteiras entre eles, ressalta também seus elos, os pontos de intercessão da linguagem:

O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda a parte onde as palavras têm sabor (*saber* e *sabor* têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que “as coisas tenham gosto do que são”. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. (BARTHES, 1996, p.21)

Desse gosto das palavras alimenta-se a escritura – seja na literatura seja no discurso científico. Como analisa Leyla Perrone, diferentemente do que havia sido proposto em *O grau zero da escrita* (2004), esta, antes definida pela relação do escritor com a sociedade, passa a ser percebida como a relação do escritor com a linguagem (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 78). Mais próximos, escritor e linguagem compõem o texto em que os sentidos se produzem.

Influenciado pela psicanálise, sobretudo pelos estudos lacanianos acerca da linguagem, Barthes confere à escritura sentidos como: prazer, gozo, sedução, desejo, pulsão e imaginário. Ao distinguir *texto legível* de *texto escriptível*, localiza-a em sua característica própria: o desejo, a provocação sem fim:

Os textos legíveis são os clássicos, os textos literários do tempo que Foucault chamou de “era da representação”. Funcionando no regime dual da representação, esses textos se prestam a uma leitura ela mesma representativa: compreensiva, imaginária (no leitor comum), metalinguística (no leitor especializado, o crítico). Já os textos escriptíveis não podem ser representados; eles suscitam um prosseguimento inventivo, uma outra escritura que será, por sua vez, a prova de que o primeiro texto era escriptível. A leitura dá vida ao escrito. O valor de um texto clássico (sua

sobrevida) se encontra, assim, submetido a uma constante revisão. É escritura o que provoca uma nova escritura. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.82)

Erótica, a escritura seduz pela continuidade a que induz. Exibida, apresenta-se como corpo, assume-se como gozo: “ linguagem moldada pelas pulsões do escritor, que deseja seu leitor e o ‘paquera’ [*drague*]. Lugar onde se expõem as ‘ideias do corpo’, onde explode o gozo, para além da situação histórica, econômica ou política do autor” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 82). “Teimoso”, incerto, em deriva, o escritor se entrega ao jogo sedutor que o envolve:

Teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal. Um escritor – entendendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espião que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos (...). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. (BARTHES, 1996, p.26-27)

Tomados pela *jouissance* – conceito ligado à libido, ao gozo lacaniano –, o escritor e escritura se enredam num ritual erótico em que a promessa orgasmática alimenta o desejo na medida em que se confirma como irrealizável. Insaciada, a prática se perpetua no jogo, no arrebatamento da linguagem. Nesse paradoxo peculiar ao erotismo (BATAILLE, 2004), a fusão que propicia o gozo é episódica e fugaz, gerando o convite sedutor à continuação, à busca, ao encontro.

A metáfora erótica é deslocada por Barthes para encenar a escritura. Conforme Bataille (2004), no erotismo, para além do prazer, a experiência da entrega proporciona um pequeno vislumbre de morte – perda momentânea da identidade –, uma fenda. No sentido barthesiano, o processo da escritura, onde o corpo está encarnado, é percebido como um abalo:

O *prazer (plaisir)* é o que nos dá a velha literatura; o *gozo (jouissance)* é aquilo que nos arrebatava na escritura. No prazer o sujeito é dono de si mesmo como *falha, falta de ser*. É o que diz Barthes: “Ele frui da consciência de seu eu (é seu prazer), e busca sua perda (é seu gozo)”, (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 74)

Artífice da escritura, Barthes entregou-se ao deslocamento sobre o qual observou e teorizou. Embora consistentes, as noções desenvolvidas – dessa que foi uma questão central da sua obra – são esquivas e marcadas pelo atrito comum às teorias. Atento às possíveis interpretações acerca da incerteza da prática da escritura, o autor sustenta que, apesar da constante deriva, o rigor é fundamental no processo de criação (PERRONE-MOISÉS, 2012,

p. 83). Esse cuidado aparece em *Aula*, quando Barthes justifica a variedade de termos utilizados e explicita a sua visão do processo como prática:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada não pela mensagem da qual é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua... (BARTHES, 1996, p.16-17)

Em consonância com a visão foucaultiana, em que a prática é entendida como uma teia onde o acontecimento se localiza, a visada barthesiana identifica a escritura como deslocamento na linguagem. Marginal e transgressora – como prevê o erotismo a partir de Bataille (2004), ela não se coloca à margem, em oposição. Ao contrário, como observa Perrone-Moysés, a escritura subverte o sistema de seu interior, tornando o discurso uma provocação presente a uma continuidade futura, onde seu sujeito é efeito do próprio texto – “que o produz em instâncias provisórias, em processo.” (2012, p. 84).

2. 2. A prática derridiana

Esse caráter transitório e impermanente do texto é tema essencial de um outro pensador francês. Jacques Derrida, contemporâneo, também, das questões sobre as quais Barthes, Lacan e outros teóricos do grupo *Tel Quel* se debruçaram, dedicou parte dos seus estudos à análise da escritura.

Em *A escritura e a diferença* (2009), observou e teorizou acerca da palavra, do discurso e do processo de formação e composição da escritura a partir de textos e obras de escritores, pensadores e teóricos.

No capítulo intitulado “Edmond Jabès e a questão do livro”, Derrida analisa a obra do escritor e poeta egípcio, de origem judaica, naturalizado francês. Jabès possui uma biografia típica, marcada pela trajetória comum ao povo judeu, sobretudo antes da criação do estado de Israel, em 1948 – biografia essa compartilhada pelo próprio Derrida. Como marcos desse povo, podem ser elencados diversos eventos: nascimento em um grupo étnico diferente e

minoritário no seu país natal – qualquer que seja o país. Domínio de mais de uma língua – a familiar, falada em casa e, ao menos mais uma, a do país de nascimento. Os fortes laços do povo com a palavra – explicados, parcialmente, pela forma como a religião se organiza e se manifesta: é necessário interpretar e entender A Lei para se aproximar da divindade. A ocorrência de um ou mais eventos diaspóricos na vida do sujeito – o matricial, fundador, e possivelmente outro (s) antes do nascimento, na história recente da família, e ou na sua própria vida.

A partir de *Je bâtis ma Demeure* e *Le Livre des Questions*, duas obras de Jabès, Derrida traça uma análise de sua escritura e, inspirado por esses rastros, faz uso de metáforas bíblicas, ambienta o deserto, com sua desterritorialidade e sua deriva – assim como fez Barthes e sua palavra-maná – e identifica as semelhanças entre o livro e o judeu, a escritura e o judaísmo. Num movimento arqueológico, realiza uma espécie de inventário, onde tradição e escritura se enraízam:

(...) É exumada uma poderosa velha raiz e nela é posta a nu uma ferida sem idade (pois o que Jabès nos ensina é que as raízes falam, que as palavras querem crescer e que o discurso poético está *cravado* numa ferida): trata-se de um certo judaísmo como nascimento e paixão da escritura. Paixão *da* escritura, amor e sofrimento *da* letra, acerca da qual não se poderia dizer se o *sujeito* é o judeu ou a própria Letra. Talvez raiz de um povo e da escritura. Em todo o caso destino incomensurável, que insere a história de uma “*raça saída do livro...*” na origem radical do sentido como letra, isto é, na própria historicidade. Pois não poderia haver história sem o sério e o labor da literalidade. Dolorosa dobra de si pela qual a história reflete a si própria ao dar-se o número. Essa reflexão é o seu início. A única coisa que começa pela reflexão é a história. E essa dobra, e essa ruga, é o judeu. O judeu que elege a escritura que elege o Judeu numa troca pela qual a verdade de parte a parte se enche de historicidade, e a história se consigna na sua empiricidade. (DERRIDA, 2009, p.91-92)

Raízes enoveladas que transcendem o povo judeu e marcam, embora com especificidades, as culturas judaico-cristãs e muçulmana – sobretudo no que essa última têm de similar na sua relação com a palavra, como mediadora entre o homem e deus, no estudo da Lei. Raízes que enredam História e Letra em seus sentidos primeiros – o de gênese e o de signo – e, talvez, na sua decorrência: a reflexão.

Dessa relação reflexiva, Derrida identifica entre o judeu e a escritura – a partir das letras de Jabès –, uma troca, uma convocação: “Tu és aquele que escreve e que é escrito”, (2009, p. 92). Como o poeta, o judeu, numa experiência de ausência, exercita sua liberdade através da linguagem, numa palavra de quem ele é senhor e, ao mesmo tempo, liberta-o. “O poeta é na verdade o *assunto* do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema.”, (2009, p. 92). E o livro se constitui, por sua vez, no sujeito do poeta – onde ele se

quebra e se abre ao representar-se. Produz, assim, através da linguagem – como percebeu Barthes –, poesia, história e escritura:

“*E Reb Ildé: ‘Que diferença há entre escolher e ser escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submeter-nos a essa escolha?’*”
 E por uma espécie de deslocamento silencioso rumo à essência, que faz desse livro uma longa metonímia, a situação judaica torna-se exemplar da situação do poeta, do homem de palavra e escritura. Este se encontra, na própria experiência da sua liberdade, entregue à linguagem e liberto por meio de uma palavra da qual é contido o senhor.
 “*As palavras elegem o poeta...*”. (DERRIDA, 2009, p.92)

Envolto na dialética do livro, onde a palavra é seu instrumento e sua libertação, na visão derridiana, o papel, a sabedoria do poeta consistem em traduzir em autonomia a obediência à lei da palavra. Ainda no prisma dialético, situa a liberdade diante da palavra na sua relação com o lugar, com as raízes. Aqui, surgem dois pontos de intercessão importantes com a noção de escritura barthesiana – um espacial, outro temporal. O primeiro no que Barthes percebeu, dentre várias possibilidades, como próprio da literatura: esse terreno incerto, em deriva, marcado por deslocamentos. Depois, o entendimento da escritura como o que está fincado no presente, mas provoca e convida ao futuro, à continuação. Na visão derridiana:

A liberdade entende-se e permuta-se com aquilo que a retém, com aquilo que recebe de uma origem enfiada, com a gravidade que situa seu centro e o seu lugar. Um lugar cujo culto não é necessariamente pagão. Desde que esse lugar não seja um lugar, um espaço fechado, uma localidade de exclusão, uma província ou um *gueto*. Quando um Judeu ou poeta proclamam o Lugar, não declaram a guerra. Pois chamando-nos desde a além-memória, este lugar, esta terra estão sempre Lá-embaixo. O Lugar não é o Aqui empírico e nacional de um território. Imemorial, é portanto também futuro. Melhor: a tradição como aventura. A liberdade só é concedida à Terra não pagã se dela estiver separada pelo Deserto da Promessa. Isto é, pelo Poema. Quando se deixa dizer pela palavra poética, a Terra reserva-se sempre fora de toda a proximidade.
 (...) O Poeta e o Judeu não nasceram *aqui* mas *lá embaixo*. Erram, separados do seu verdadeiro nascimento. Autóctones apenas da palavra e da escritura. Da Lei. “*Raça saída do livro*” porque filhos da Terra que está para vir. (DERRIDA, 2009, p.94)

Oriundos apenas da escritura, o judeu e o poeta estão desterritorializados, em deriva. Fiam-se na Lei como raiz, partindo de um lugar que transcende os conceitos de território fixo, e que, ao mesmo tempo que mostra-se imemorial, pertence ao porvir. A experiência de ambos dá-se na errância, na travessia, na passagem.

Baseando-se ainda na metáfora bíblica, Derrida resgata passagens do livro do *Êxodo* para inventariar o surgimento do poema, da escritura. O D’us judaico é uma divindade

muito próxima do seu povo. Comunica-se diretamente com ele. Fala. Utiliza a palavra como guia e determinação.

Depois de conduzir o povo pelo deserto, fugindo do cativeiro no Egito, Moisés recebe as Tábuas da Lei, lavradas e escritas pelo dedo de D'us. Enquanto o recebimento das Tábuas se dá no Monte Sinai, o povo, ainda inseguro da tradição monoteísta, retoma os rituais de adoração despertando a ira de Moisés. Ao descer do Monte e presenciar o comportamento do povo, o profeta quebra as Tábuas da Lei. Derrida interpreta esse momento crucial como uma ruptura, em que o homem tem a permissão à palavra: “Deus separou-se de si para nos deixar falar, nos separar e nos interrogar. Não o fez falando, mas sim calando-se, deixando o silêncio interromper a sua voz e os seus sinais, deixando quebrar as Tábuas.”, (2009, p. 95).

Quebradas as Tábuas, fragmentada a Lei, o poema surge como erva daninha. Nasce a aventura do texto, enraizado no direito à palavra, permitida pelo silêncio de D'us, exilada. Ambientado nesse não-lugar, esse exílio é o local da palavra, situado num intervalo entre o poeta e a terra prometida, na deriva do deserto que o separa de D'us – entre a palavra perdida e a palavra prometida.

Este caminho que nenhuma verdade precede para lhe prescrever a direitura, é o caminho no Deserto. A escritura é o momento do deserto como momento da Separação. O seu nome o indica – em arameu: os fariseus, esses incompreendidos, esses homens da letra, eram também homens “separados”. Deus não nos fala mais, calou-se: é preciso arcar com as palavras. É preciso separar-se da vida e das comunidades, e confiar-se aos traços, tornar-se homem de olhar porque se deixou de ouvir a voz na imediata proximidade do jardim. “Sara, Sara, com que coisa começa o mundo? – Com a palavra? – Com o olhar?...” A escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida. A *diferença* entre a palavra e a escritura é a falta, a cólera de Deus que sai de si, a imediatidade perdida e o trabalho fora do jardim. “O jardim é palavra, o deserto escritura. Em cada grão de areia, um sinal surpreendente.” A experiência judaica como reflexão, separação entre a vida e o pensamento, significa a travessia do livro como anacorese *infinita* entre duas imediatidades e as duas identidades a si. “Yukel, quantas páginas a viver a morrer te separam de ti, do livro ao abandono do livro?” O livro desértico é de areia, “de areia louca”, de areia infinita, inumerável e vã. “Apanha um pouco de areia, escrevia Reb Ivri... tu conhecerás então a vaidade do verbo.” (DERRIDA, 2009, p.96)

Derrida percebe *Le Livre des questions*, de Edmond Jabès, como o poema judaico, um canto interminável da ausência, um livro sobre o livro. A forma como o judeu “só quer fazer uma parte do caminho, sem provisão escatológica, para não limitar o seu deserto, fechar o seu livro e cicatrizar o seu grito” (2009, p. 96). A escritura, o livro são resultado da ausência - frutos da ruptura com D'us.

E é na ausência que reside a alma da pergunta, do possível reencontro, da retomada da ligação. A ausência cria a necessidade da palavra, transfere para o homem o papel da procura. Na análise derridiana, a escritura nasce da experiência da ausência.

Primeiro, a de lugar. A poesia nasce na areia, nos paralelepípedos, no não-lugar onde o poeta errante monta sua tenda, onde o Judeu é destruído pela lei destruída e partilhado em si, tomado de infinito e de letra. Torna-se protetor do deserto que protege sua palavra que só pode falar no deserto, que nele produz sulcos, desenha labirintos, constitui esse Limite entre o deserto e a cidade, único *habitat* da escritura:

Nada floresce na areia ou entre os paralelepípedos, a não ser palavras. A cidade e o deserto, que nem são países, nem paisagens, nem jardins, fazem o cerco à poesia de Jabès e asseguram aos seus gritos um eco necessariamente infinito. (...) A habitação que o poeta constrói com os seus “*punhais roubados ao anjo*” é uma frágil tenda, feita de palavras no deserto em que o Judeu nômade é tomado de infinito e de letra. Destruído pela Lei destruída. Partilhado em si (A língua grega dir-nos-ia sem dúvida muita coisa sobre a estranha relação da lei, da errância e da não-identidade consigo mesmo, sobre a raiz comum – *véμεiv* - da partilha, da norma e do nomadismo). O poeta da escritura só pode entregar-se à “infelicidade” que Nietzsche chama sobre aquele – ou promete àquele – que “esconde em si desertos”. (DERRIDA, 2009, p.97)

Depois, a ausência do escritor. Assim como D’us, que torna-se D’us quando as criaturas o nomeiam, o escritor, abandonado de si, abandona a palavra. Libertada através da escritura, ela realiza a existência das coisas e do próprio escritor. “Sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também consagração da existência pela palavra. Aliás, não basta ser escrito, é preciso escrever para ter um nome.”, (2009, p. 99). Em sintonia com a noção barthesiana, em que a escritura é dotada de um atributo para além do autor, Derrida observa:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (Como diz *Fedro*, o escrito, privado da assistência do seu pai, “vai sozinho”, cego, “rolar para a direita e para a esquerda” “indiferentemente junto daqueles que o entendem e junto daqueles que não se interessam por ele”; errante, perdido porque está escrito não na areia desta vez, mas, o que vem a dar no mesmo, “na água”, diz Platão que também não acredita nos “jardins da escritura” nem naqueles que querem semear servindo-se de um caniço.) *Abandonar* a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (DERRIDA, 2009, p.98)

Produto da ausência, “a letra é a separação e o limite no qual o sentido se liberta de ser aprisionado na solidão aforística”, (2009, p. 100). Sendo a linguagem a própria ruptura da

totalidade, ela adquire, segundo Derrida, a forma de fragmento – que nasce entre os cacos da Tábua quebrada. Cesurada – feita de incisões e cicatrizes –, a escritura procede aos saltos, acessa o espírito pela coragem de romper a barreira. Nasce da morte – da separação – que passeia pelo deserto das letras. Como a análise derridiana procura demonstrar:

(...) em primeiro lugar, a cesura faz surgir o sentido. Não sozinha, bem entendido; mas sem a interrupção – entre as letras, as palavras, as frases, os livros – nenhuma significação poderia surgir. *Supondo* que a Natureza recusa o *salto*, compreende-se por que razão a Escritura jamais será a Natureza. Só procede por saltos. O que a torna perigosa. A morte passeia entre letras. Escrever, o que se denomina escrever, supõe o acesso ao espírito pela coragem de perder a vida, de morrer para a natureza. (DERRIDA, 2009, p.100)

Ausentes o lugar, o escritor, o limite, a letra vive pelo sopro, solettra-se. Sopro solitário, vive solidão, enuncia solidão. Fragmentada, existe pela diferença, pela distância, pelo respeito ao outro. Identitária, assume as formas do seu desejo, da sua inquietação e da sua própria solidão.

Para Derrida, o judeu, assim como a escritura, situa-se para além de si mesmo. Exilado, quebrado entre as duas dimensões da letra: a literalidade e a alegoria. Entre a carne demasiado viva do acontecimento e a pele fria do conceito. Tudo passa pelo livro, tudo se passa no livro. Por isso, o livro nunca está acabado. Nem pronto. Como o judeu e o poeta: inquietos. No limiar de D'us, da “Tradição”, da palavra e da escrita. Como o escritor que, construtor e sentinela do livro, permanece à entrada da casa – sabedor que é de que o livro não está no mundo, mas o mundo no livro, (2009, p. 104-106):

Não há dúvida de que o fim da escritura se situa para lá da escritura: “A escritura que acaba em si mesma não passa de uma manifestação de desprezo”. Se não for dilaceramento de si em direção ao outro na confissão da separação infinita, se for deleite de si, prazer de escrever por escrever, contentamento do artista, destrói-se a si própria. (...) O escritor é um passante e seu destino tem sempre uma significação liminar. “ – *Quem és? – O guarda da casa... – Estás no livro? – O meu lugar é no limiar.*” (DERRIDA, 2009, p.105-106)

Nesse limiar situam-se as escrituras de Barthes e de Derrida. Onde a palavra transcende a semiose da comunicação e se coloca em movimento. Ambientada no deserto – entendido como local de passagem e de deriva – a geografia da escritura pressupõe essa ponte entre o perdido e o prometido. Onde a palavra-maná alimenta o escritor e permite que sejam construídas tendas – moradas provisórias, abrigos necessários à continuação. Pelo caminho da ausência, corpo, gozo, solidão e separação formam os cacos da escritura.

2. 3. A prática do onde

Quando uma palavra faz parte da “noite”, ela nos faz entender as palavras de outra maneira. Assim, falar “do próximo, do exilado, do estrangeiro, do visitante, do sentir-se em casa na casa de outro” impede conceitos como “eu e o outro” ou “o sujeito e o objeto” de se apresentarem sob uma lei perpetuamente dual. O que Derrida nos faz compreender é que ao próximo não se opõe o algures, mas outra figura do próximo. E esta geografia conduz meu sentido, ao longo do seminário, à revelação da questão “onde?” como sendo a questão do homem. Questão que tem em comum com aquela da esfinge o endereçamento a um homem que caminha, que não tem outro lugar que não estar a caminho, rumo a um destino que lhe é desconhecido, mas que de sua sombra o precede. A questão “onde?” não tem idade; transitiva, ela dá como essencial a relação com o lugar, com a morada, com o sem-lugar, e recusa por sua própria função o pensamento em sua relação de compreensão do objeto. A verdade está no movimento que a descobre e no rastro que a nomeia. Trata-se menos de definir, de explicar, de compreender, que de medir-se com o objeto pensado descobrindo nesse enfrentamento o território no qual a questão se inscreve; sua justeza. É por isso que “a fronteira, o limite, o limiar, o passo adiante nesse limiar” frequentemente retornam à linguagem de Derrida, como se a impossibilidade de delimitar um território estável em que o pensamento pudesse estabelecer-se fosse provocadora do próprio pensamento. “Para oferecer hospitalidade”, pergunta-se ele, “é preciso partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a privação da casa pode oferecer a hospitalidade.” (DUFOURMANTELLE, 2003, p.50-54)

O território dos conceitos é fugidio. Em constante deriva, o conceito se constrói de multiplicidades que se abrem em outras possibilidades. Diferente da definição, cuja origem remete ao sentido de estabelecer limites, conferir um fim, o conceito transita em fronteiras que não são fixas nem estanques. Partindo da premissa de que o acontecimento é um fenômeno histórico – cujas raízes estão ligadas a um tempo e suas respectivas condições –, se o acontecimento muda é sinal de que o tempo e todas as suas implicações também se transformaram. Como o conceito fia-se no acontecimento, é esperado que ele também seja histórico e se *atualize*, no sentido deleuziano:

Cada componente de acontecimento *se atualiza ou se efetua* num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre estes instantes; mas nada se passa na *virtualidade*, que só tem entre-tempos como componentes, e o acontecimento como um devir composto. Nada se passa aí, mas tudo se torna de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de [150] recomeçar quando o tempo passou. Nada se passa, e todavia tudo muda, porque o devir não para de repassar por seus componentes e de conduzir o acontecimento que se atualiza alhures, a um outro momento. Quando o tempo passa e leva o instante, há sempre um entre-tempo para trazer o acontecimento. É um *conceito* que apreende o acontecimento, seu devir, suas variações inseparáveis, ao passo que uma função apreende um estado de coisas, um tempo e variáveis, com suas relações segundo o tempo. (...) Sem dúvida, o acontecimento não é feito somente de variações inseparáveis, ele mesmo é inseparável do estado de coisas, dos corpos e do vivido nos quais se atualiza ou se efetua. Mas diremos o inverso também: o estado de coisas também não é separável

do acontecimento, que transborda contudo sua atualização por toda a parte. É preciso ascender de conceito, bem como descer até o estado de coisas atual que dá referências à função. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 188-189)

Inserido nessa concepção de conceito, a visão de território também varia com o tempo. Indissociável da condição humana, o indivíduo é, ao mesmo tempo, um sujeito histórico – vive num determinado período – e um sujeito geográfico – situa-se num determinado espaço. Se o sujeito muda, a noção de tudo que o cerca modifica-se também. Inclusive o território real onde ele habita e os territórios simbólicos que o habitam.

Terreno primeiro da Geografia, o território é objeto central dessa ciência. A ela interessa tudo o que lhe diz respeito: formação, composição, aspectos físicos e humanos, suas relações e tensões. Nela, o conceito de território também é dinâmico, contando com linhas de análise distintas.

Além da Geografia, as ciências humanas que se ocupam do tema, como a História e a Sociologia, têm acompanhado as discussões acerca dos novos paradigmas gerados pela globalização – promovida, segundo grande parte dos historiadores, especialmente após o século XV. Um diálogo interdisciplinar pode ser observado, sobretudo a partir do advento pós-colonial. Questões que envolvem fronteiras, identidades e movimentos diaspóricos interessam às áreas ligadas às humanas, aos estudos da cultura e à literatura.

Rogério Haesbaert é um desses nomes. Oriundo da Geografia, interessa-se pelas discussões relacionados ao assunto, abrindo sua análise para além dos limites da sua ciência. Agrega aos seus estudos os trabalhos desenvolvidos por teóricos cuja temática tangencia seu mergulho. Discute, sob o viés da Geografia, as questões ligadas ao espaço. Ao traçar um histórico de seus conceitos, baseia-se nas Ciências Sociais e na Etologia e sintetiza as concepções básicas em três vertentes:

- política (referida às relações espaço-poder em geral) ou jurídico-política (relativa a todas as relações espaço-poder institucionalizadas): a mais difundida, onde o território é visto como espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder, na maioria das vezes – mas não exclusivamente relacionado ao poder político do Estado.
- cultural (muitas vezes culturalista) ou simbólico-cultural: prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/ valorização simbólica de um grupo em relação ao espaço vivido.
- econômica (muitas vezes economicista): menos difundida, enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas, o território como fonte de recursos e/ ou incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital-trabalho, como produto da divisão “territorial” do trabalho, por exemplo. (HAESBAERT, 2007. p. 40)

Na esteira de um dos expoentes mais importantes da Geografia brasileira, Milton Santos, os estudos do espaço ganharam visibilidade. De conceito fechado, ancorado sobretudo nos elementos naturais, a visão proposta passa a agregar o conjunto de práticas que envolvem o tema. Conforme indica Haesbaert (2007), Milton Santos defende uma abordagem “totalizante” e integradora, que procura retirar o território da dinâmica exclusiva do físico ou do cultural e trazê-lo para uma visão polissêmica. Identifica-o como o local onde se tece uma trama de relações conflitantes, que convidam a pensar sobre o processo no qual essas relações se constroem, na sua ligação com o lugar, com a sociedade e com o mundo.

Santos (1994a) começa por criticar o legado moderno de “conceitos puros” que fez do território um conceito a-histórico, ignorando seu caráter “híbrido” e historicamente mutável. Assim, “o que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida” e “o que faz dele objeto da análise social” é seu uso, “e não o território em si mesmo”.

De qualquer modo, não se trata nunca, apenas, de um território-zona (uma superfície claramente delimitada) como o dos Estados nações modernos, mas também do que denominaremos aqui território-rede: “o território, hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede” (Santos, 1994a:16). (HAESBAERT, 2007. p. 59-60)

É fato que alguns dos aspectos inerentes ao território possivelmente não serão abandonados – e caracterizam-no, inclusive, como signo: uma certa raiz, quer seja real ou simbólica; as relações de poder nele imbricadas, representadas e sistematizadas por um macro-Estado ou pelos micro-poderes foucaultianos. Contudo, novos conceitos têm sido elaborados para acompanhar as configurações do território que se delineiam como acontecimento.

As discussões abertas por Gilles Deleuze e Félix Guattari contemplaram o território e criaram novos conceitos como a desterritorialização e a reterritorialização. Embora partindo do prisma filosófico – e não do geográfico –, conforme ressaltam os próprios pensadores, suas observações estão em consonância com parte da corrente francesa a eles contemporânea – cujos personagens, apesar de suas diferenças marcantes, agregam nomes como Derrida, Foucault e também Barthes. Como sinaliza a visada foucaultiana:

A grande obsessão do século XIX foi, como sabemos, a história (...) A época atual talvez seja sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, na época do perto e do distante, do lado a lado, do disperso. (FOUCAULT, 2001, p. 22)

O neologismo criado por Deleuze e Guattari nomeia um fenômeno e procura descrever e conceituar um acontecimento humano. Por envolver o território como ponto de partida do

raciocínio, interessa diretamente à Geografia – mas não apenas a ela. O acontecimento que engloba território/ desterritorialização/ reterritorialização é amplo e suas implicações e mecanismos se tornam objeto analítico em diversas esferas.

Por serem conceitos recentes – entrando, talvez, no entre-tempo necessário para que a atualização se efetue, no sentido deleuziano – há inúmeras interpretações e leituras sobre o seu sentido. Igualmente variadas são as críticas a tais conceitos. As mais contundentes vêm sobretudo da própria Geografia. Há linhas da ciência que, talvez por uma questão de prisma, não aceitam a proposta dos autores da desterritorialização.

Grande parte da polêmica está centrada num certo equívoco do conceito. Para Deleuze e Guattari, não há território sem vetor de saída. Assim como não há saída do território – desterritorialização – sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. São partes de um processo concomitante, que se suplementam.

Esses conceitos são desenvolvidos pelos autores em várias obras, especialmente em *O anti-édipo* (2011d), *O que é filosofia?* (2010) e no decorrer dos volumes de *Mil platôs* (2012). A partir de uma “geografia do pensamento”, expressão utilizada por Roberto Machado (1990) para mapear a reflexão deleuze-guattariana, o tema do território e suas implicações é discutido. Segundo Machado, o olhar de Deleuze é marcado por uma “geograficidade”, uma vez que o filósofo considera o pensamento, dentre outras questões, no âmbito do conteúdo e também da forma, onde, ao contrário de sistemas fechados, são observados eixos e orientações através dos quais o pensamento se desenvolve. (1990, p. 9).

O processo território/ desterritorialização/ reterritorialização parte do próprio conceito de território. E território, na visão dos autores, abarca um conjunto de valores e sentidos muito além do espaço físico. Numa complexa rede de fatores, constitui-se num dos pontos centrais do seu pensamento – cujo enfoque o vê como essencial dentro da própria filosofia, como afirmam Guattari e Rolnik:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK, 2011, p. 388)

Conforme os autores, o território nasce num rico universo de aspectos e, ao explicar o seu processo de formação, fazem uso de um novo conceito: o de agenciamento – fundamental na construção desse pensamento:

Agenciamento: noção mais ampla do que estrutura, sistema, forma, processo, montagem etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária. Na teoria esquizoanalítica do inconsciente, o agenciamento é concebido para substituir o “complexo” freudiano. (GUATTARI e ROLNIK, 2011, p. 381)

Próximo da noção foucaultiana de prática, o agenciamento é criado pelo território. Mesmo que aparentemente constituídos por elementos iguais, os agenciamentos territoriais de um sujeito são únicos, pois se criam a partir dos fragmentos, dos cacos do meio, do território. São frutos de uma configuração, uma composição inédita:

Os agenciamentos já são algo distinto dos estratos. Contudo, fazem-se nos estratos, mas operam em zonas de descodificação dos meios: primeiro, extraem dos meios um *território*. Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro da sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: “minha casa”. O território é feito de fragmentos descodificados de todo o tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem a partir desse momento um valor de “propriedade”: mesmo os ritmos ganham aqui um novo sentido (ritornelos). O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples “comportamento” (donde a importância da distância relativa entre animais de território e animais de meio). (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 232)

Entendidos em suas diferenças, a teoria deleuze-guattariana identifica dois tipos de agenciamentos: os coletivos de enunciação e os maquínicos de corpos (ou de desejo). Apesar das diversidades, esses agenciamentos coexistem, influenciam-se e interpenetram-se. São elementos concomitantes na composição do território. Processo semelhante ao do território/ desterritorialização/ reterritorialização:

Podem-se criar daí conclusões gerais acerca da natureza dos Agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, seguindo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, picos de *desterritorialização* que o arrebata. (...) De acordo com o segundo eixo, o que se compara ou se combina de um aspecto a outro, o que se coloca constantemente um dentro do outro, são os graus de desterritorialização conjugados ou alternados, e as operações de reterritorialização que estabilizam, em um dado momento, o conjunto. K, a função-K, designa a linha de fuga ou de desterritorialização que leva consigo todos os agenciamentos, mas que passa também por todas as reterritorializações e

redundâncias de infância, de cidade, de amor, de burocracia..., etc. (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p. 31-32)

Os agenciamentos coletivos de enunciação estão relacionados ao regime dos enunciados, dos signos. Como partem da premissa – também compartilhada por Foucault – de que os enunciados não são criação do sujeito, mas historicamente produzidos, eles são chamados de coletivos.

Já os maquínicos se referem às relações entre os corpos numa sociedade – aqui compreendidos humanos, animais e cósmicos. Esse agenciamento é o resultado da relação, da mistura entre os corpos.

Do conjunto formado pelos agenciamentos – com seus corpos e linguagem –, a desterritorialização e a reterritorialização, temos os quatro componentes formadores do território, na visão de Deleuze e Guattari.

Os autores falam de dois tipos de desterritorialização: a relativa e a absoluta. Assim como nos demais mecanismos da teoria, essa divisão não é estanque. Há uma comunicação e uma interpenetração entre elas.

A desterritorialização relativa diz respeito à sociedade. Partindo de uma análise da dinâmica do capitalismo, os autores apontam as diferenças das relações do homem com o território nos períodos pré e pós-capitalismo. Segundo essa visão, as sociedades pré-capitalistas tinham um agenciamento com a terra bastante diferente das que se formaram depois. A terra era parte constituinte do *corpus* do homem, sua extensão. Havia uma relação de caráter sagrado entre eles. A partir do capitalismo, o Estado e o capital teriam promovido uma desterritorialização desses valores. Através de novos agenciamentos maquínicos e de enunciação os laços homem/ terra vão se transformar. O caráter sagrado será substituído por uma visão do *socius*, tendo o Estado como seu gestor.

No âmbito micro, a desterritorialização relativa pode ser observada na vida cotidiana. Transitamos entre territórios sem destruí-los. Da vida privada, com seus agenciamentos maquínico e de enunciação, dirigimo-nos para o universo do trabalho – onde orbitam seus respectivos agenciamentos. Na vida social, vários são esses locais. Por eles nos deslocamos com maior ou menor facilidade. Quando as diferenças são muito grandes – desterritorializações – há a necessidade de agenciamentos na reterritorialização.

A desterritorialização absoluta, embora possa parecer hierarquicamente superior, apenas se distingue da relativa por seu campo de atuação. O termo absoluto é assim exposto:

(...) o absoluto nada exprime de transcendente ou indiferenciado, nem mesmo exprime quantidade que ultrapassaria qualquer quantidade dada (relativa). Exprime apenas um tipo de movimento que se distingue qualitativamente do movimento relativo. Um movimento é absoluto quando, sejam quais forem sua quantidade e velocidade, relaciona “um” corpo considerado como múltiplo a um espaço liso que ele ocupa de maneira turbilhonar. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 240)

O local da desterritorialização absoluta se situa no pensamento. Na visão deleuze-guattariana, pensar é um ato de deslocamento. Para que o novo seja acessado, é necessário se desterritorializar do antigo, buscando novos agenciamentos que possam construir e suportar o que está sendo criado. Esse processo é observado nas desterritorializações relativas – quando, ao nos desterritorializarmos do ambiente familiar para o do trabalho, por exemplo, ou ainda, quando viajamos ou nos mudamos de cidade e precisamos forjar novos agenciamentos, reterritorializando-nos. Mas está também presente no exercício filosófico, na construção do próprio pensamento, da teoria. Essa desterritorialização é mais simbólica e se aproxima do corpo em deriva, na palavra-maná, em Barthes, assim como do deserto judaico, dos cacos da Lei, em Derrida. Nos deslocamentos relativos e absolutos de Deleuze e Guattari, a perda das referências, dos agenciamentos, e a necessidade de buscar novas ancoragens, apreendem o homem no aspecto transitório, fragmentário e constantemente exposto à ruptura, seja de local, de tradições ou de laços. Numa geografia identitária, cuja casa é apenas uma tenda provisória:

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreducibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’ (o que a filosofia encontra entre os gregos, dizia Nietzsche, não é uma origem, mas um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente: o filósofo deixa de ser cometa...). Ela a arranca das estruturas, para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego, através do Mediterrâneo. Enfim, ela arranca a história de si mesma para descobrir os devires, que não são a história mesmo quando nela recaem: a história da filosofia, na Grécia, não deve esconder que *os gregos sempre tiveram primeiro que se tornar filósofos, do mesmo modo que os filósofos tiveram que se tornar gregos.* (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 115)

2. 4. A fotografia como espelho

Mas eu nunca me pareci com isto!

- Como é que você sabe? Quem é este “você” com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e

sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário. (BARTHES, 2003, p. 48)

Arquivar as fases da vida – nossa e a dos outros – é uma imposição dos tempos modernos. Somos números, inscrições, cadastros, senhas, extratos e certidões desde que nascemos. Aprendemos, desde cedo, a adquirir certa disciplina com os papéis que nos cercarão por décadas. O caderno da escola, os bilhetes da professora, o boletim bimestral. Certificam-se nascimentos. Atestam-se doenças. Notificam-se multas. Convocam-se presenças. Comunicam-se premiações. Transferem-se bens. Assinam-se procurações. Certificam-se óbitos. Inventariam-se vidas. Existimos entre papéis.

A imposição social. A necessidade interna. Para além dos dossiês burocráticos, criamos nosso próprio cantinho de memória. Cartas, bilhetinhos, fotos, entradas de cinema, guardanapos de papel. Momentos retidos, emoções vivas – prontas para serem recordadas (trazidas novamente ao coração).

Sem método ou protocolo social. À deriva, sem nenhuma regra externa, norma ou convenção senão a da própria subjetividade. Classificados por períodos, tipos, ordem de valor. Bagunçados. Etiquetados, envelopados, embrulhados. Misturados. Resguardados da luz, da umidade, da curiosidade alheia. Expostos. Independente da forma, ali estão objetos que carregam em si, tempo, personagens, eventos, emoções – história. Como analisa Artières:

Pois, por que arquivamos nossas vidas? Para responder a uma injunção social. Temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. *O anormal é o sem-papéis.* (...) Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÈRES, 1998, p. 21-22)

Na ausência, palavra, imagem e letras são signos que tornam possível o resgate do que já se foi. Da falta, nasce o que Derrida (2009) chamou de momento do deserto, de território da escritura.

Arquivar a vida é, também, construir a própria singularidade. Os fragmentos reunidos constituem uma parte desse eu retalhado pelo tempo, espalhado ao longo do caminho. Reunir signos desse sujeito em pedaços, relembra-lo quando tinha outra forma, outro tamanho, outra idade, outra visão contribui para dar contorno a esse universo identitário. Tornar mais fácil e preciso o trabalho da memória – cuja faculdade seria, segundo Bosi, a de estabelecer um contato, ainda que efêmero, entre dois tempos, duas realidades:

Qual a função da memória? Não reconstrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo que deixou à luz do sol. Realiza uma *evocação*: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. (BOSI, 1983, p. 47-48)

Paul Ricoeur associa a função da memória com o combate ao esquecimento. O esquecimento das atividades cotidianas, o esquecimento do outro, o esquecimento de si. A memória, portanto, coloca-se em enfrentamento com a infalibilidade do tempo, sempre implacável, resgatando cacos de lembrança:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho *dixit*), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar (RICOEUR, 2012a, p. 48)

Assim posto, o arquivamento contribuiria para a garimpagem da lembrança, ainda que diante inelutabilidade do tempo. No que Foucault chamou de preocupação com o eu, Artières observa a respeito do caráter anacrônico entre as duas realidades temporais: “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 22).

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor dedica alguns dos fragmentos ao tema do corpo. Nessa espécie de atividade especular, em um deles, deixa claro: os corpos são plurais, inclusive o seu. Discreto, ainda que emotivo:

“Que corpo? Temos vários.” (PIT, 39.) Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: *emotivo*: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativado até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer, dois corpos locais: um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado). (BARTHES, 2003, p. 74)

A descrição de si foi feita por Barthes antes de vivenciar a perda da mãe. Teria sido a mesma se o fizesse depois? Quantos são os reflexos que o espelho nos mostra? O que há de familiar entre a imagem que posa e as muitas possibilidades de reflexão? Onde está o limite, o abrigo e a barreira entre elas? Esse deslocamento constante, imposto pela dinâmica da vida,

sacode o sujeito e exige que a sua imagem seja sempre redesenhada. A imagem que vislumbramos no espelho carrega formas estruturais a partir de onde tonalidades e contornos se multiplicam. Experiências cotidianas configuram as matizes mais sutis, são ranhuras do mosaico. Eventos agudos tatuam, criam fissuras que alteram o desenho. Vivenciar a perda, mergulhar no processo do luto provoca um borrão identitário. A imagem antiga já não atende à realidade do enlutado. O estranhamento toma conta dessa mirada dirigida a si e ao entorno. Há uma lacuna, uma desterritorialização até que novos agenciamentos reconfigurem um outro território. Como descreve Anne Dufourmantelle ao se deparar com a palavra filosófica de Derrida e experimentar o processo de desterritorialização/reterritorialização do pensamento:

Quando entramos num lugar desconhecido, a emoção sentida é quase sempre a de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de “um outro”. Se o corpo é tomado por reações instintivas as mais arcaicas pelo encontro com o que ele não reconhece imediatamente no real, como o pensamento poderia realmente apreender, sem espanto, “um outro”? Ora, o pensamento é, por essência, um potencial de domínio. Ele nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, de fatiar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. Nomeá-lo. (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 27-29)

A partida de alguém querido, real ou simbólica, e o luto que se segue são vivências carregadas de rituais. Diferentemente dos antigos rituais públicos, adotados coletivamente, como o uso do preto ou recolhimento do convívio social – como analisou Ariès (2003) –, os rituais contemporâneos são íntimos e particulares, caracterizados por pequenos gestos.

Do momento da perda até a elaboração do que ela representa, muitos e variados são os estágios (Kübler-Ross, 1996; Bowlby, 1993). Esses períodos costumam ser marcados por uma forte revalorização das posturas, crenças e atitudes adotadas até ali. Algumas antigas transgressões podem passar a ser cometidas. A morte do outro coloca em cheque a própria vida dos que o cercavam. Abala, desestrutura, redimensiona.

Bataille (2004) analisa o elã do erotismo. A partir do estudo da morte e da sexualidade, observa a formação basilar da sociedade humana. Postula que é ela, a morte, a grande ameaça ao mundo organizado da razão. Pela sua natureza imutável e incontrolável, rompe normas e padrões morais sociais. Joga o ser, enquadrado na rede cultural, de volta às necessidades e desejos mais primários. É, portanto, chocante e subversiva. Erótica:

Digamos, sem esperar mais, que a violência e a morte que ela significa possuem um duplo sentido: por um lado, o horror não afastado, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo aterrador, fascina-nos e provoca uma perturbação soberana. (BATAILLE, 2004, p. 71-72)

Após a morte da mãe, em 1977, Roland Barthes entrega-se a uma atividade comum aos enlutados contemporâneos, aos desterritorializados pela morte: vivenciar solitariamente a sua dor, elaborar a perda longe dos olhares sociais, dos rituais coletivos. Atravessar o deserto derridiano em busca de um alento prometido. Reterritorializar-se através do texto.

No território da casa – local íntimo e, até então, conhecido, familiar –, debruça-se sobre os baús e arquivos domésticos. Ao organizá-los, remexe em objetos, revê fotos. Procura fora uma ordem que já não existe mais dentro. O baú de fotografias se posta como um espelho diante de sua vida. Reflete fragmentos de outros tempos. Imagens “dele” – referência usada por Barthes ao indicar a si mesmo, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) – e imagens dela, a mãe perdida – agora, buscada.

Parte da transcrição dessa travessia foi traduzida em escritura – o instrumento barthesiano mais afiado é utilizado no seu processo de luto. E resulta num ensaio sutil, *A câmara clara*. Nele, cuja publicação, na França, deu-se dias antes do seu falecimento, em 1980, o autor analisa a Fotografia, compara-a com a morte e dá forma à sua perda.

Embora analítica, a obra não se pretende técnica. Parte, na sua divisão, de uma tentativa aparentemente superficial de observar a Fotografia como *corpus*. Torna-se um texto poético, na medida em que o *corpus* assume-se corpo, e a Fotografia passa de seu sentido genérico para referente particular.

Quebrado pela fissura aberta nesse momento delicado de luto, Barthes transcreve no texto a experiência que já se anunciava em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Nesta obra, ao falar de si e ao exibir algumas de suas fotografias, declara o estranhamento diante do que vê, partes de um conjunto em que não se reconhece, em que “a *imageria* age como um médium e me põe em relação com ‘o isto’ de meu corpo” (2003, p. 13). “O isto” de seu corpo, a inquietação que sente frente a sua imagem-menino advém de uma sensação dúbia: “é meu corpo de baixo que nela se dá a ler”, mas, ao mesmo tempo, “não é de ‘mim’ que ela fala” (2003, p. 14). Esse paradoxo revelado pela *imageria* constituirá um dos pontos centrais da análise de *A câmara clara* e do processo de luto nela descrito: “ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem no entanto pertencer a mais ninguém” (2003, p. 13).

Tema de interesse desde os tempos dedicados à Semiologia, a fotografia já havia sido seu objeto em dois ensaios datados dos anos de 1960: *A mensagem fotográfica* e *A retórica da imagem* – compilados em *O óbvio e o obtuso* (1990). Ali, muito próximo da Linguística, propõe uma análise estrutural da imagem publicitária, buscando observar sua significação

pelo viés das teorias do signo. Agora, marcado pelo pesar da ausência, o enfoque barthesiano transcende o método semiológico e expõe uma outra perspectiva da fotografia – que revela e, ao mesmo tempo, reflete.

Sob qual enquadre olhar para esse Barthes que olha? Que rosto essa cena tão íntima – ainda que publicada – vislumbra? É um? São vários? São tantos? A busca pelo rosto do mãe nos lança diante do reflexo de seu próprio rosto – ao menos nos seus rastros. Como aponta Rafael Haddock Lobo, ao analisar Derrida e sua despedida a Lévinas: “É somente no rastro que podemos nos encontrar com o rosto do outro, só aí que ele pode nos visitar no momento em que o passado desordena a própria temporalidade, mostrando-se mais presente do que o próprio presente.” (2002, p.120).

2. 5. O *monumentum* barthesiano

A *câmara clara* é escrita no primeiro semestre de 1979. Barthes, embora envolvido em uma grande produção acadêmica, viagens e conferências, ainda vivencia seu luto. Mesmo com a passagem do tempo, seu diário íntimo continua registrando as oscilações entre os estágios da perda, sua angústia e sua solidão: “Só eu conheço o meu caminho desde há um ano e meio: a economia deste luto imóvel e não espetacular que me manteve incessantemente separado por tarefas...” (BARTHES, 2009, p. 241).

A inquietação com a possibilidade de desaparecimento total da figura da mãe – a quem carinhosamente se referia como *mam.* – aparece de modo explícito no diário. Depois da sua própria morte como ficaria a memória dessa mulher que, diferentemente dele, não se entregou à escritura?

Vivo sem qualquer preocupação com a posteridade, qualquer desejo de ser lido mais tarde (excepto, financeiramente, por causa de M.), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, sem qualquer vontade de “monumento” – mas não posso suportar que seja assim com a *mam.* (talvez por ela não ter escrito e porque a sua recordação depende inteiramente de mim). (BARTHES, 2009, p. 244)

A criação desse monumento à figura da mãe, a corporificação da sua presença – para além da ausência física – é o jazigo possível e sentido como necessário a Barthes. Ainda que o corpo tivesse sido sepultado em Urt, é a memória – como recordação – que o mobiliza.

Ariès (2003), em seus estudos sobre a morte, destaca a presença e o significado da expressão “monumento” em diferentes períodos:

É interessante observar que, para a mentalidade da Antiguidade, a construção funerária – *tumulus*, *sepulcrum*, *monumentum*, ou mais simplesmente *loculus* – contava mais do que o espaço que ocupava, que era semanticamente menos rico. Para a mentalidade medieval, pelo contrário, o espaço fechado que abriga as sepulturas conta mais que o túmulo. (ARIÈS, 2003, p. 38)

As necessidades sanitárias surgidas no século XVIII vão transformar a cidade e colocar o corpo do morto no centro da discussão. Ao pensar a sociedade como o local de mortos e vivos, com sua história sendo construída a partir dos feitos de grandes heróis do passado, “o cemitério retomou um lugar na cidade, lugar ao mesmo tempo físico e moral, que havia perdido no início da Idade Média mas que havia ocupado durante a Antiguidade.” (ARIÈS, 2003, p. 75). Assim, nos séculos seguintes, o culto aos mortos heroicos passa a ser uma das expressões do patriotismo. Essa expressão tem, no seu centro, a questão do monumento:

Do mesmo modo, o aniversário da Grande Guerra, de sua conclusão vitoriosa, é considerado na França como a festa dos soldados mortos. É comemorado diante do monumento aos mortos que existe em todas as aldeias francesas, por menores que sejam. Sem monumento aos mortos não se pode celebrar a vitória. Nas cidades novas, criadas pelo desenvolvimento industrial recente, a ausência de monumento aos mortos era, então, problemática. Isto era resolvido com a anexação moral ao monumento da pequena aldeia vizinha, desertada. O fato é que esse monumento é um túmulo, vazio sem dúvida, porém memorável: um *monumentum*. (ARIÈS, 2003, p. 76)

O monumento necessário a Barthes não é o do território concreto. Como o corpo vivo da mãe não existe mais, a lápide erguida em Urt não cumpre o ritual de reverência e de conservação da memória. Como na visada de Ricoeur, é preciso, através da garimpagem da lembrança, arrancar a mãe do “sepultamento” do esquecimento (2012a, p. 48).

Dois dias depois da morte e um dia após o início dos registros em seu diário de luto, 27 de Outubro de 1977 marca oito entradas. Numa delas, a referência ao que indica ser o início das solenidades e do processo de luto – com o velório a extenuá-lo e a provocar nele um contato com a possibilidade da sua própria morte (fenômeno esse comum aos enlutados):

Reunião demasiado numerosa. Futilidade crescente, inevitável. Penso nela, que está de lado.
É, aqui, o começo solene do grande, do longo luto.
Pela primeira vez passados dois dias, ideia *aceitável* da minha própria morte. (BARTHES, 2009, p. 20)

No dia seguinte, o traslado do corpo e seu sepultamento. Diante da vivência tão próxima e funda do evento de morte, Barthes é lançado na agudeza e na violência da vida apontada por Bataille (2004):

Conduzindo o corpo da *mam.* de Paris a Urt (com JL e o transportador): paragem para almoçar num tasco popular muito pequeno, em Sorigny (depois de Tours). O transportador encontra aí um “colega” (que leva um corpo para Haute-Vienne) e almoça com ele. Dou alguns passos com Jean-Louis para o lado da praça (com seu horrível monumento aos mortos), terra batida, cheiro de chuva, mediocridade provinciana. E, no entanto, como que um gosto de viver (por causa do cheiro doce da chuva), primeiríssima desmobilização, como um frêmito muito breve. (BARTHES, 2009, p. 21)

Com os sentidos despertados, afloram sensações que se revezam (Kübler-Ross, 1996): ontem a ideia *aceitável* de sua morte; agora, um tremor, um sopro *doce* de vida. Entre esses dois estágios, a insatisfação com o ritual: esse monumento físico não seria o *monumentum* erigido em memória da mãe. Seu corpo, agora fisicamente desterritorializado – pensando pelo prisma deleuze-guatarriano – e lançado de volta à continuidade – de acordo com a visão do erotismo em Bataille (2004) –, merece uma reterritorialização por outra via, outro vetor.

O *loculus* funerário nascido do luto barthesiano não encontra lugar no *sepulcrum* da cidade – seja ela provinciana ou cosmopolita. As tábuas quebradas do diálogo cedem lugar ao silêncio reservado ao um que fica. E, como homem de deserto e de letra, é na escritura, é na palavra-maná que a tenda provisória do *monumentum* habita, abriga e se constrói:

Instabilidade, desamparo, apatia: só, por baforadas, a imagem da escrita como “coisa que dá vontade”, porto de abrigo, “salvação”, projecto, em suma “amor”, alegria. Suponho que a devota e sincera tem os mesmos movimentos na direção do seu “Deus”. (BARTHES, 2009, p. 67)

Embora sem compartilhar da mesma religiosidade que a devota – mas, talvez, tratando-se também de certa busca por uma religião – a devoção à escritura como *monumentum* esculpe parte do adeus barthesiano. A despedida que não se encerra no sepultamento, vai se consumindo e se consolidando com o passar do tempo, a vivência das datas, o mergulho na rotina – e a constatação irrevogável do caráter inelutável do evento de morte. Com a distância temporal do momento da perda, aparece o medo do esquecimento e se reforça a necessidade da lembrança, como aponta a entrada de 12 de Abril de 1978:

Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento, *na medida em que ele se anuncia absoluto*. O – dentro em breve – “nem um vestígio já”, em parte nenhuma, em ninguém.

Necessidade de “Monumento”.
Memento illam vixisse ⁵). (BARTHES, 2009, p. 123)

Os registros no diário parecem não bastar como recordação. Embora reconheça a presença da mãe em sua obra: “A medida em que *mam.* está presente em tudo o que escrevi” (BARTHES, 2009, p. 140), ainda não foi criada uma escritura de adeus. A enunciação da palavra selaria a recordação e cumpriria a tarefa que se impunha. Na entrada de 5 de Junho de 1978, ele registra:

Cada sujeito (é isso que se mostra cada vez mais) age (agita-se) para ser “reconhecido”.

Quanto a mim, neste ponto da minha vida (quando a *mam.* morreu) eu era *reconhecido* (pelos livros). Mas coisa estranha – talvez falsa? –, tenho a impressão obscura de que, já não estando ela aqui, tenho de me fazer reconhecer de novo. O que não posso fazer fazendo mais um livro qualquer: a ideia de *continuar* como no passado a ir de livro em livro, de curso em curso tornou-se imediatamente para mim mortífera (via as coisas assim *até à minha morte*). (Daí os meus atuais esforços de demissão)⁶.

Antes de retomar com *sabedoria e estoicismo* o curso⁷ (não previsto de resto) da obra, é-me necessário (sinto-o bem) fazer este livro à volta da *mam.*

Em certo sentido, também, é como se tivesse de *fazer reconhecer a mam.* É isso o tema do “monumento”; mas:

Para mim, o Monumento não é *duradouro*, o *eterno* (a minha doutrina é demasiado profundamente o *Tudo passa*: os túmulos também morrem), é um acto, um *activo* que *faz* reconhecer. (BARTHES, 2009, p. 142-143)

Derrida (2008), utilizando-se também da escritura, ritualizou sua despedida a Emmanuel Lévinas. Inspirando-se na concepção de tal ato no próprio pensamento levinasiano, nomeia esse momento de “adeus”. A escolha da palavra, assim como é comum à análise

⁵ Lembra-te de que ela viveu (conforme nota do tradutor).

⁶ Barthes chegou a cogitar sair do Collège de France, para se dedicar àquela que seria sua última experiência de escritura: um romance. Na aula do dia 02 de Dezembro de 1978, durante o curso *A preparação do romance*, ele, ainda abalado pela morte da mãe, repensa sua vida e anuncia essa intenção: “E agora, por um momento, um pouco de anedota pessoal: quando foi tomada a decisão dessa mudança? No dia 15 de abril de 1978. Casablanca. Tarde pesada. O céu um pouco encoberto, faz um pouco de frio. Estávamos indo em grupo, em dois carros, à Cascade (bonito vale na estrada de Rabat). Tristeza, um certo tédio, *o mesmo, ininterrupto* (desde um luto recente) e que se projeta sobre tudo o que faço e penso (falta de investimento). Volta, apartamento vazio; aquele momento difícil: a tarde (voltarei a falar disso). Sozinho, triste → *Marinade*. Reflito com intensidade. Eclusão de uma deia: algo como a conversão “literária” – são essas duas palavras tão velhas que me vêm ao espírito: entrar na literatura, na escritura; *escrever* como se nunca o tivesse feito: fazer apenas isso → De repente, brusca ideia de deixar o Collège, para unificar uma vida de escrita (pois o curso entra frequentemente em conflito com a escrita. Depois, a ideia de investir o Curso e o Trabalho na mesma empresa (literária), fazer cessar a divisão do sujeito em prol de um único Projeto, o Grande Projeto: imagem de alegria, se eu me desse uma tarefa única, de tal maneira que não precisasse mais me esfalfar depois do trabalho a fazer (cursos, pedidos, encomendas, constrangimentos), mas que todo instante da vida fosse doravante trabalho integrado ao Grande Projeto → Aquele 15 de abril: em suma, uma espécie de *Satori*, deslumbramento análogo (pouco importa se a analogia é ingênua) à iluminação que o Narrador proustiano experimenta no fim do Tempo reencontrado (mas o livro dele *já estava escrito!*). (BARTHES, 2005, p. 14-15).

⁷ Nesse momento, Barthes está envolvido com o curso *O neutro*, no Collège de France.

derridiana, é proposital e rica de significados. Conforme ressalta, logo no início, o primeiro tradutor da obra, Vanghélis Bitsoris:

Cf. J. Derrida, “Donner la mort”, em *L'Étique du don*, Paris, Éd. Métailié – Transition, 1992, PP. 50-51: suponho que *adieu* (“adeus”, em francês) possa significar ao menos três coisas: 1. A saudação ou a benção dada (antes de toda linguagem constativa, “adeus” pode também significar “bom dia”, “vejo você”, “vejo que você está aí”, falo com você antes de dizer qualquer coisa – e em francês, ocorre que em alguns lugares, se diz *adeus* no momento do encontro e não no da separação). 2. A saudação ou a benção dada no momento de se separar, e de se deixar por vezes para sempre (e não se pode jamais excluir essa possibilidade): sem retorno aqui em baixo, no momento da morte. 3. O a-deus (*à-dieu*), o para Deus ou o diante de Deus antes de tudo e em toda a relação com o outro, em qualquer outro adeus. Toda a relação com o outro seria, antes e depois de tudo, um adeus”. (DERRIDA, 2008, p. 15)

A partir dessa perspectiva, podemos mirar *A câmara clara* como um ato de adeus. Um *monumentum* que recorda na medida em que saúda. Que abençoa conforme soletra a separação. Que perde no momento em que encontra. Que religa enquanto reconhece, mesmo no luto, uma relação. Ou, ainda e ao mesmo tempo, percebê-la como uma forma de sublimação pela arte, segundo a visão freudiana (1914/2006). A procura, através da linguagem artística – aqui traduzida como escritura – pelo o que se perdeu na vida real. A construção do trabalho de luto, sua elaboração na medida em que as energias se voltam para as atividades cotidianas mas também, e sobretudo, para uma obra de enlutamento – um *monumentum* cujo molde, inspirado na separação, produz novamente o encontro.

2. 6. Entre o *corpus* e o corpo

Lançado na desterritorialização da perda, Barthes busca a reterritorialização nas suas atividades cotidianas e acadêmicas. Embora mantenha os registros em seu *Diário de luto* durante um considerável período – de 25 de Outubro de 1977 até 15 de Setembro de 1979 – dedica-se nesse período a outros trabalhos como os cursos sobre *O neutro* e *A preparação do romance*, ministrados no Collège de France.

Em 23 de Março de 1978, *O diário* registra a urgência de se dedicar à produção do *monumentum* e a crença dos efeitos de libertação que o trabalho lhe trará:

Pressa que tenho (verificada sem parar desde há semanas) de redescobrir a liberdade (desembaraçado dos atrasos) de atacar o livro sobre a Fotografia, quer dizer, de integrar o meu desgosto numa escrita.

Crença e, ao que parece, verificação de que a escrita transforma em mim as “estases” do afecto, dialectiza as “crises”. (BARTHES, 2009, p. 112)

A dedicação ao livro colaboraria para a elaboração do luto. A travessia provocada pela escritura acabaria por gerar uma reflexão – amplamente relatada no *Diário* – da sua concepção de morte e vida. A relação tão especial com a mãe, a sensação de orfandade e a constatação da não-continuidade da linhagem familiar são evidenciadas num dos pontos cruciais do enlutamento barthesiano:

Eu resolvia assim, à minha maneira, a Morte. Se, como disseram tantos filósofos, a Morte é a dura vitória da espécie, se o particular morre para a satisfação do universal, se, após ter-se reproduzido como outro que não ele próprio, o indivíduo morre, tendo assim se negado e se superado, eu, que não procriara, eu tinha, em sua própria enfermidade, engendrado minha mãe. Morta ela, eu não tinha mais qualquer razão para me pôr em acordo com a marcha do Vivo superior (a espécie). Minha particularidade não poderia nunca mais universalizar-se (a não ser, utopicamente, pela escritura, cujo projeto, a partir de então, devia tornar-se o único objetivo de minha vida). (BARTHES, 1984, p. 112)

A solidão desse particular que não se universalizou pelas vias normais, deflagrada pelo luto, talvez nos ajude a compreender a necessidade de se dedicar a duas obras tão intensas – uma destinada ao *tumulus* simbólico, que se cumpriria como universal; outra mantida ao abrigo da visitação, erguida sobre a cabeceira de sua tenda na travessia. Como elo entre as duas obras, a escritura.

No desterritório do luto, a escolha pelo objeto de análise: a fotografia. Teórico dos signos, Barthes tem familiaridade com o tema. Mas, agora, esse *corpus* ganhou uma dimensão para além da busca metódica. Tendo o silêncio da casa como cenário, procura uma imagem que fale, uma figura que revele, uma paisagem que se mova. Abrir os sentidos para a fotografia nesse momento de solidão não exige muito esforço – basta, ressoando o papel do poeta em Derrida (2009), dar-lhe passagem.

Olhar para esse Barthes que busca é vê-lo olhar. Olhar para o baú de fotos de família e observar sujeitos anônimos fotografados por olhares famosos. Olhar para o desejo que o comove e vislumbrar a limitação do método. Se o luto faz aflorar sensações, num, assumidamente, “sujeito incerto” (Barthes, 1996), ciência e comoção vão compor a objetiva barthesiana. Nela, a teoria que permitiu que os olhos se abrissem se alterna com a emoção dos sentidos – que permite fechá-los:

No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. “A condição prévia para a imagem é a visão”, dizia Janouch Kafka. E Kafka sorria e respondia: “Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são maneiras de fechar os olhos.” A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de “discrissão”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blabláblá costumeiro: “*Técnica*”, “*Realidade*”, “*Reportagem*”, “*Arte*”, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva. (BARTHES, 1984, p. 84-85)

O incômodo dessa alternância não se instalou a partir do luto. Já era reconhecido pelo autor e descrito em obras como *Aula* (1996). Foi, por conta disso, muitas vezes acusado de pouco acadêmico. O diferencial de *A câmara clara*, sob esse aspecto, é o de ser uma obra enredada nesse desterritório:

Concluí então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. (BARTHES, 1984, p. 18-19)

A resistência a todo o sistema que pudesse colocar em risco a libertação esperada, o *monumentum* desejado, expõe um Barthes antigo. A solidão da perda ressoava e se ampliava numa série de solidões que o habitavam desde há muito. O desconforto de não encontrar eco diante do que via *na* fotografia:

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador”. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. (BARTHES, 1984, p. 11)

E diante do que via *da* fotografia:

A *câmera obscura*, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes em cena; mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado

do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa a mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte, a Foto é como um teatro primitivo como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, p. 53-54)

A morte habita a fotografia apesar de todo o esforço de fazê-la viva. Aqui reside seu mal-estar – não se pode detê-la, então, ela resvala (Freud, 1927/2006)⁸. Embora denegada, maquiada e interdita (Bataille, 2004)⁹, o resultado fotográfico escancara um desterritório temporal: vê-se no presente uma cena ausente; e revela uma impotência: embora tenhamos a ilusão de termos em mãos a cena – ela é somente a foto, marcada somente por sua invisibilidade, que aderiu o referente. Paradoxalmente, ao negar a morte, a fotografia a retoma. Pela sua própria natureza – invisível – e por trazer de volta um morto:

Essa fatalidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro? A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. (BARTHES, 1984, p. 16)

Essa natureza da fotografia, parece se mostrar aos olhos de Barthes com um tom de erotismo (Bataille, 2004), sempre atingida por um paradoxo amoroso – a tentativa de guardar o momento – e fúnebre – o ressuscitar de um morto. Orbitando a lacuna da ausência, Susan Sontag, em *Sobre fotografia*, identifica, além do erotismo, a esfera do sonho:

Uma foto é tanto uma pseudoesperança quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho. O sentido do intangível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância. (SONTAG, 2004, p. 26)

⁸ Em *O mal-estar na civilização* (1927/2006), Freud analisa a formação da civilização humana. Sob a determinação de interdições, os grupos humanos se organizaram em comunidades e definiram as normas gerais de conduta. Os antigos instintos foram, na perspectiva freudiana, em impulsos com uma finalidade inibida. Apesar do estabelecimento de uma moral coletiva, as interdições não impediram que as leis culturais fossem descumpridas. Assim, os instintos se resvalaram e as transgressões passaram a ocorrer e, em grande modo, a ser toleradas. Grosso modo, o mal-estar civilizacional estaria ancorado na insatisfação humana – ainda que a chamada sociedade da razão tenha trazido conforto e avanços tecnológicos, os padrões aceitáveis de comportamento e as transgressões toleradas não satisfazem ao homem.

⁹ Georges Bataille, em *O erotismo* (2004), em sintonia com a perspectiva da formação civilizacional freudiana – baseada no estabelecimento de interdições, sobretudo no que tange à morte e à sexualidade – argumenta que, mesmo diante de todo o controle, tais energias são maiores.

A intangibilidade do ausente fica ainda mais evidente pelo fenômeno desvelado pela leitura barthesiana. A foto, como signo, desaparece. Ao termos entre mãos a fotografia de alguém, jamais nos referimos ao signo – nem sequer o vemos. Não detemos a foto de fulano, o que temos em mãos *é* o fulano. Essa relação signo/referente constitui parte essencial da análise realizada por Barthes:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não dizer o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava). (BARTHES, 1984, p. 15-16)

A fotografia como *objeto folhado* o impede de analisá-la como outro signo qualquer. A razão que o guiava era insuficiente para dar conta desse *corpus* a que ele se propunha olhar. Esquiva a toda tentativa de classificação, sua busca, até então infrutífera, coloca-o diante de um outro território, o do desejo. Porque, embora nutrisse um interesse intelectual e cultural sobre o tema, mergulhado no luto, era a necessidade de *monumentum* que o movia. No percurso, inquietação e solidão:

Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe. Eu constatava com desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. Que tinha eu a ver com a composição da paisagem fotográfica, ou, no outro extremo, com a Fotografia como rito familiar? A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: “Volte à Fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço do protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc.” Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura. Assim, eu prosseguia, tanto sem ousar reduzir as fotos inumeráveis do mundo, quando sem estender algumas das minhas a toda a Fotografia: em suma, eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, “cientificamente” sozinho e desarmado. (BARTHES, 1984, p. 17-18)

Embora conhecedor de sua singularidade incerta, Barthes transita hesitante entre suas duas faces mais visíveis – a do teórico, lastreado pelos sistemas de pensamento; e a daquele que produz escritura na medida em que se abre para a obra. O momento do luto o coloca em xeque: necessita criar o *tumulus* simbólico de sua mãe; tateia todo o seu instrumental teórico e acadêmico, mas não se sente satisfeito. Uma obra nascida desse evento, e se pretendendo perene, exige mais. Exige o mergulho no deserto para que seja possível sua travessia. Exige a enunciação do conflito e da solidão. Exige a entrega e confissão dela. Bastava escrever sobre fotografia? Bastava manter seu *Diário* atualizado? Não. Barthes compartilha, através da busca da mãe – a construção do seu *monumentum* – o seu próprio despir. Camada por camada, revela-se parte desse universo barthesiano. Fenda aberta, transgressão permitida (Bataille, 2004) diante do encontro com a morte. Tentativa de reterritorialização, a partir do luto, pela escritura:

Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da “antiga soberania do eu” (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. Nesse debate, no fim das contas convencional, entre subjetividade e ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis* e não mais *universalis*? Aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia. (BARTHES, 1984, p. 19)

A *Mathesis singularis* barthesiana reterritorializa na medida em que encontra um vetor de saída do conflito ineficaz entre ciência e subjetividade. Ainda que permaneça o objeto, o *corpus* a ser erguido, é o corpo de Barthes que irá compor sua criação: “Eis-me assim, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico. O que meu corpo sabe a Fotografia?” (BARTHES, 1984, p. 20).

Diferentemente de qualquer ideal ou pretensão de uma *Mathesis universalis*, o que o anima nesse estudo é possibilidade de uma nova fenomenologia – marcada pela singularidade e movida pelo afeto e pelo desejo:

A seguir, minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irredutível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria impossível reduzir uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? A fenomenologia clássica, a que eu conhecera em minha adolescência (e desde então não houve outra), eu não me lembrava de que ela alguma vez falasse de desejo ou de luto. (BARTHES, 1984, p. 38-39)

“Parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que sobre mim exercem certas fotos era *aventura*.” (BARTHES, 1984, p. 36). Ao invés do rigor, a aventura. Os olhos que procuram o corpo *na* e *da* fotografia precisam se acostumar com o novo caminho: “eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o *estalo*.” (BARTHES, 1984, p. 36). No lugar do interesse, a atração. Uma relação de mão dupla deve se estabelecer entre a foto e ele, o observador:

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto: ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito em fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda a aventura produz. (BARTHES, 1984, p. 37)

Classificando-se como *Spectator*, aflorado em sensações, ele está diante de um signo que é fugidio, não se molda a rótulos. Talvez a escolha da fotografia como *corpus* tenha mesmo sido o salvo-conduto que permitiu que essa aventura pudesse ocorrer. O luto encontrou na foto o catalisador para que as emoções fluíssem: “Eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho, penso.” (BARTHES, 1984, p. 39). A desterritorialização da ferida encontra novo território na análise desse corpo fotográfico – ancorado no desejo, erguido para se tornar memória, sentido como libertação.

2. 7. O corpo fotográfico

Sobre a dor física como picada metafísica abunda a literatura. No que me respeita, toda dor me ataca como faca de dois gumes: Faz com que eu sinta como nunca o divórcio entre o meu eu e o meu corpo (e a sua falsidade, a sua invenção consoladora), e ao mesmo tempo, aproxima-se do meu corpo, coloca-me como dor.

Julio Cortázar

Remexer o baú de fotos e escrever uma obra sobre fotografia. O eixo entre esses dois movimentos poderia ter uma série de leituras. Retomar o álbum de família logo após a perda da mãe é lidar com uma ferida recém-aberta. Como isso se deu no universo íntimo de Barthes, é um exercício – talvez – para o nosso imaginário. Mas a forma como ele traduziu esse momento através da escritura pode ser rastreado.

No início de *A câmara clara*, após expor a impossibilidade de tratar a fotografia por um prisma puramente racional, Barthes assume seu desejo de olhá-la como um corpo, cuja dissecação será feita na medida dos afetos. A partir disso, parece mais à vontade para analisar

a fotografia. Mas, apesar de seu corpo agora ser o *médium* com o seu objeto, as primeiras fotos escolhidas para serem colocadas em perspectivas são não são as de família. As selecionadas são imagens de anônimos, clicados por alguns fotógrafos famosos. Novamente – como na tentativa de utilizar um método “científico” – podemos perceber uma abordagem que tateia inicialmente o que não oferece tanto risco – ou talvez alguma entrega. O território por onde esse Barthes decide transitar, ainda que sabedor do caráter fugidivo de seu *corpus*, é o conhecido – embora, paradoxal e ironicamente, trate-se de desconhecidos.

Diante da ferida aberta pela perda, podemos entender essa trajetória como um luto pelas bordas. Ao invés de mergulhar no baú e entrar em contato direto com um possível que dilacera, seu percurso tangencia o caráter da fotografia, suas práticas, usos, funções, personagens e cenários. Mas há sempre uma presença que se intensifica na busca e que se revela a cada nova constatação: a Fotografia está envolta num halo de morte. Conforme ressalta Susan Sontag, as fotos são *memento mori*¹⁰: “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (2004, p. 26).

Pela perspectiva de Sontag em confluência com estudos realizados por Ariès (2003) e Bataille (2004) – acerca da morte e sua negação no mundo contemporâneo – podemos pensar em como Barthes identifica no seu objeto essas questões como sendo coletivas:

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como o nosso tempo assume a Morte: sob o alibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo profissional. Pois a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise de morte” que começa na segunda metade do século XIX; de minha parte, preferiria que em vez de recolocar o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final. (BARTHES, 1984, p. 137-138)

E talvez nos forneça uma via de entendimento dessa postura barthesiana. O interesse de Barthes pela fotografia, em *A câmara clara*, não tem o tom da curiosidade e do consumo que marcam a contemporaneidade. Ele está de luto. O olhar que dirige para a foto está muito

¹⁰ Do latim: Lembra-te de que és mortal.

distante do turista, do curioso – ou mesmo do crítico. Embora realize também um trabalho, a sua natureza é distinta: é a elaboração do processo de luto. Experiência que muito difere da que é apontada por Sontag – e que ganha tónus à luz das análises de Bataille (2004) e de Freud (1927/2006) acerca, respectivamente, da sociedade do trabalho e da formação da civilização:

Um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. A própria atividade de tirar fotos é tranquilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação que podem ser exacerbados pela viagem. Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente. O método atrai especialmente pessoas submetidas a uma ética cruel de trabalho – alemães, japoneses e americanos. Usar a câmera atenua a angústia que pessoas submetidas ao imperativo do trabalho sentem por não trabalhar enquanto estão de férias, ocasião em que deveriam divertir-se. Elas têm algo a fazer que é uma imitação amigável do trabalho: podem tirar fotos. (SONTAG, 2004, p. 20)

Embora seja também transitório, o local em que Barthes se encontra é o do limiar da ferida – ele está na soleira da porta, conforme a leitura derridiana (Derrida, 2009) – onde o terreno plano do desterritório do luto é tomado por um silêncio central, muito além da espetacularização, em torno do qual orbitam somente os acessórios do momento, conforme compartilha:

Com a Fotografia, entramos na *Morte chã*. Certo dia, à saída de um curso, alguém me disse com desprezo: “O Senhor fala chãmente da Morte.” – Como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único “pensamento” que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa *ironia*: falar do “nada a dizer”. (BARTHES, 1984, p. 138)

Como apontaram Ariès (2003) e Bataille (2004), a vivência da morte do outro nos coloca de frente com a possibilidade real da nossa própria morte – sua consciência. Esse arrebatamento é tão profundo que provoca uma profunda revalorização da vida, com suas posturas e desejos – aí estariam, ainda segundo Bataille (2004) e Freud (1914/2006), parte das razões que explicam a interdição relacionada à morte.

Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento*, fala desse adeus, no sentido trazido por Derrida (2008), como sendo, também, o início do adeus a si. A partida de um quebra a relação que havia. Do silêncio do morto, “aquele que não mais responde”

(RICOEUR, 2012, p. 370), duas mortes se comunicam – a que se conclui e a que debuta – inaugurando o processo de luto:

No caminho que passa pela morte do outro – outra figura do desvio –, aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo e constitui, assim, uma etapa no caminho da “antecipação”. A etapa seguinte é a do luto.

No final do movimento de interiorização do objeto de amor perdido para sempre, delinea-se a reconciliação com a perda, no que consiste, precisamente, o trabalho do luto. Não podemos antecipar, no horizonte do luto do outro, o luto que coroaria a perda antecipada de nossa própria vida? Nesse caminho da interiorização redobrada, a antecipação do luto que nossos próximos terão de fazer, em relação ao nosso próprio desaparecimento, pode nos ajudar a aceitar nossa morte futura como uma perda com a qual procuramos nos reconciliar antecipadamente. (RICOEUR, 2012, p. 370-371)

No luto barthesiano, essa questão vai aparecer, além de *A câmara clara*, nas suas anotações do *Diário de luto* – como pode ser observado, em caráter anacrônico, primeiro, na entrada do dia 30 de Outubro de 1977:

... que esta morte não me destrua por completo, isso quer dizer que decididamente quero viver até ao desvario, até à loucura, e que portanto o medo da minha própria morte continua presente, não se deslocou uma polegada. (BARTHES, 2009, p. 29)

Depois, na do dia 27 de Outubro do mesmo ano:

– “Nunca mais, nunca mais!”
 – E no entanto, contradição: este “nunca mais” não é eterno porque nós próprios morremos um dia.
 “Nunca mais” é um dizer de imortal. (BARTHES, 2009, p. 19)

E, ainda, no registro do dia 29 – do mesmo mês e ano – registra um momento de revalorização profunda, talvez sinalizando conflito, a culpa ou a transgressão diante da eventual realização dos desejos existentes antes da morte da mãe e a constatação da vivência desterritorial de um interstício, uma deriva:

Os desejos que tive antes da sua morte (durante a doença) já não podem agora realizar-se, porque isso significaria que é a sua morte que me permite realizá-los – que a sua morte poderia ser em certo sentido libertadora no que diz respeito aos meus desejos. Mas a sua morte mudou-me, já não desejo o que desejava. Vai ser preciso esperar – suponho que isso venha a acontecer – que um novo desejo se forme, um desejo de depois da sua morte. (BARTHES, 2009, p. 26)

Os desejos de antes não são mais os mesmos – não podem ser. Ele já não o é. Parte do trabalho de luto será o de recolocá-lo, também, diante dos seus desejos. Descobrir novos ainda que sejam antigos – uma vez que outros agenciamentos (na perspectiva deleuze-guattariana) terão que ser feitos, novas reterritorializações terão que ser estabelecidas.

Um dos caminhos desse trabalho de luto parece ter sido, então, falar da fotografia como o “falar do nada a dizer” (BARTHES, 1984, p. 138). Primeiramente, como apontado, com a escolha de fotos de anônimos. Depois, as constatações advindas delas, as classificações comuns ao observador – chamado por ele de *Spectator*. Sob a perspectiva da cultura, o *Spectator* identifica o *studium* da foto, “que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). É o que da foto desperta nele “um afeto médio, quase com um amestramento” (BARTHES, 1984, p.45), sem grandes arrebatamentos, jamais constituindo seu gozo ou sua dor:

O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto / não gosto, I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*, mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos”.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar com as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com o que ter a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez). (BARTHES, 1984, p. 47-48)

Sontag, ao analisar as relações da fotografia com a realidade, percebe característica semelhante ao *studium* descrito por Barthes e a associa a outros fatores comuns ao mundo contemporâneo:

Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apropriação estética. Por meio da câmera, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade – ou *Réalités*, como sugere o nome da revista fotográfica francesa, pois a realidade é entendida como plural, fascinante e à disposição de quem vier pegar. Ao trazer o exótico para perto, ao tornar exóticos o familiar e o doméstico, as fotos tornam disponível o mundo inteiro como um objeto de apreciação. (SONTAG, 2004, p. 126)

Essa instância mediana da fotografia, o seu “blablablá” cultural, evidencia a insatisfação com o *corpus* e, diante do desejo pelo corpo *monumentum* permite – pela

frustração do que proporciona – que o luto barthesiano aflore, assuma sua dor e efetue sua potência.

O luto de Barthes, sua tristeza e pesar tornam-se alegres na medida em que conseguem se realizar, sendo fiéis ao evento de morte. Ao decidir olhar para sua perda e encará-la, ultrapassa a margem do *studium*, vence a borda da ferida, debruça-se sobre o turbilhão intenso de sensações que se revezam e, conforme permite a entrega ao *monumentum* – a partir da escritura –, cria e descreve dois dos mais *apaixonados* relatos de um luto triste, na sua essência, mas alegre, na sua potência. A alegria do enlutamento barthesiano pode ser percebida então pela capacidade de Barthes em ser afetado por sua dor, conforme apontou Deleuze (2002) acerca dos conceitos de potência, paixão e seu processo, ao analisar a Ética de Espinosa:

Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa corresponde uma relação característica; a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado. Essa relação, finalmente, subsume partes, esse poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções.

O poder de ser afetado apresenta-se então como *potência para agir*, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta-se como *potência para padecer*, quando é preenchido por paixões.

O próprio da paixão, em qualquer caso, consiste em preencher a nossa capacidade de sermos afetados, separando-nos ao mesmo tempo de nossa capacidade de agir, mantendo-nos separados desta potência. Mas quando encontramos um corpo exterior que não convém ao nosso (isto é, cuja relação não se compõe com a nossa), tudo ocorre como se a potência desse corpo se opusesse à nossa potência, operando uma subtração, uma fixação: dizemos nesse caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, e que as paixões correspondentes são de *tristeza*. Mas, ao contrário, quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe com a nossa, diríamos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são de *alegria*, nossa potência de agir é ampliada ou favorecida. (DELEUZE, 2002, p. 33-34)

Embora imerso numa contemporaneidade que exclui a morte da ordem do dia, onde o luto adquiriu data de validade pelas leis trabalhistas e pelo *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5)*, de 2013¹¹, da Associação Norte-Americana de Psiquiatria (APA) – que preconiza que a “normalidade” de sua duração é de quinze dias, portanto, a partir do décimo sexto, a pessoa nessa condição deve ser considerada com depressão –

¹¹ Notícia amplamente divulgada na mídia, sobretudo impressa, que gerou polêmica na comunidade médica e junto aos profissionais de saúde.

Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/ciencia-e-saude/2013/05/25/interna_ciencia_saude,367938/luto-sera-tratado-por-especialistas-norte-americanos-como-disturbio-mental.shtml. Acessado em: 21/07/2014

E ainda: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000400008&script=sci_arttext. Acessado em 21/07/2014

Barthes encontra, pela escritura, uma via de expressão do seu processo de enlutamento, cujo trabalho de criação consistirá, também, no trabalho de elaboração da perda.

Colocado sob a perspectiva da potência em Deleuze, a despeito de uma possível leitura paradoxal – afinal, pensamos o luto como momento de introspecção e de contração – é no exercício de sua tristeza, na sua força de expansão que ocorre a *adição*: o momento triste somado à dor assumida e endossada pelas letras do enlutado resultam numa *paixão alegre*.

Na fotografia, a força de expansão que funcionará como gatilho do encontro dessas duas potências – para utilizar o conceito deleuziano – ou da formação do objeto folhado – para remeter ao prisma barthesiano – aparece quando, rompendo o *studium*, os olhos de Barthes são atingidos pelo *punctum*. Como numa relação especular em que o que ele vê, ao mesmo tempo, revela-o: “Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*” (BARTHES, 1980, p. 69). Nos exemplos colhidos e descritos em *A câmara clara*, os enquadres públicos, realizado por famosos, exibem a expansão desse caráter tão único de certas fotografias:

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica. Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora o que vejo, por esse “olho que pensa” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; percebo o referente (aqui, a fotografia supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova da sua arte? Anular-se como *médium*, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?), reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia. Há uma outra expansão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, preenche toda a fotografia. Duane Michals fotografou Andy Warhol¹²: retrato provocante, já que Andy Warhol esconde o rosto com as mãos. Não tenho vontade alguma de comentar intelectualmente esse jogo de esconde (isso faz parte do *studium*); pois para mim Andy Warhol não esconde nada; ele me dá a ler abertamente suas mãos; e o *punctum* não é o gesto, é a matéria um pouco repelente dessas unhas espatuladas, ao mesmo tempo moles e sem cutícula. (BARTHES, 1984, p. 74-75)

Sem classificação ou padrão estético definido, o *punctum* está ancorado na singularidade, dialoga com ela. Ao contrário do *studium*, cujo movimento de escrutínio cultural depende do observador (*spectator*) – e, sobre este, não provoca transformação – o *punctum* penetra, atravessa e altera, conforme descreve Barthes:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do

¹² Embora Andy Warhol seja uma celebridade, o sentido de anonimato utilizado na análise desse trabalho toma como princípio a ideia de anônimo como aquele com quem não se tem vínculo, um desconhecido ainda que famoso, não-familiar.

studium), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Ao comparar a fotografia com o cinema, o autor nos fornece mais uma característica da comoção promovida pelo *punctum*: a existência de um campo cego. Nele, a fotografia transcende a imobilidade que, em princípio, caracteriza-a e revela movimento, vida. Na retomada da análise de fotos públicas, a identificação desse fenômeno:

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial. Ora, diante de milhares de fotos, inclusive diante daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego: por causa de seu colar, a negra endomingada teve, para mim, toda uma vida exterior a seu retrato; Bob Wilson, dotado de um *punctum* insituável, tenho vontade de encontrá-lo. Eis a rainha Vitória fotografada (1863) por George W. Wilson; ela está sobre um cavalo, cuja garupa sua saia cobre dignamente (isso é o interesse cultural, o *studium*); mas ao lado dela, atraindo meu olhar, um auxiliar *kilt* segura a rédea da montaria: é o *punctum*, pois mesmo que eu não conheça bem a posição social desse escocês (criado? estribeiro?), vejo bem sua função: velar pelo bom comportamento do animal: se ele se pusesse de súbito a voltar? O que aconteceria com a saia da rainha, ou seja, com *sua majestade*? O *punctum*, fantasmaticamente, faz o personagem vitoriano (é o caso de dizê-lo) sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego. (BARTHES, 1984, p. 87-88)

O *punctum* deflagrado pelo campo cego é uma manifestação da singularidade do *spectator*. A vida que pode estar contida na foto, que ali se esconde, ganha movimento, encontra um vetor de saída da condenação do congelamento. Mas quem a descobre e a liberta – abrindo-lhe uma trajetória de continuação para o momento recortado do tempo – são os olhos que veem. É a visada barthesiana, seu corpo único e inédito, que observa o colar no pescoço e, através dele, descobre, escondido, um domingo no dia da negra retratada. O campo cego permite que o *spectator* seja coautor da cena na medida em que a liberta. Ou, talvez, nessas fotografias ele encontre morada. Então, a fotografia – algumas fotos – são capazes de romper o limiar temporal que separa a cena de quem a observa. Aquela realidade passada, aqueles corpos ausentes podem ser comungados, mesmo que por instantes:

Eis soldados poloneses em repouso em um campo (Kertész, 1915); nada de extraordinário a não ser isso, que nenhuma pintura realista me daria: *eles estavam lá*; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real. O que a Fotografia dá como alimento a meu espírito (que permanece insaciado) é, por um ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio (trata-se talvez da definição de *satori*), o mistério simples da concomitância. Uma fotografia anônima representa um casamento (na Inglaterra): vinte e cinco pessoas de todas as idades, duas meninas, um bebê; leio a data e calculo: 1910; portanto, necessariamente, estão todos mortos, salvo talvez as meninas, o bebê (agora, senhoras idosas, senhor idoso). Quando vejo a praia de Biarritz em 1931 (Lartigue) ou o Pont des Arts em 1932 (Kertész) me digo: “Talvez eu aí estivesse”; talvez fosse eu entre os banhistas ou os passantes, numa dessas tardes de verão em que eu pegava o bonde de Bayonne para ir tomar banho na Grande Plage, ou num desses domingos pela manhã em que, vindo de nosso apartamento na rua Jacques Callot, eu atravessava a ponte para ir ao Templo do Oratório (fase cristã de minha adolescência). A data faz parte foto: não porque ela denote um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações: é *possível* que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora*? Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo – uma co-presença. (BARTHES, 1984, p. 124-125)

A presença do campo cego diferencia ainda, segundo Barthes, a foto pornográfica da foto erótica. Caracterizada pela obviedade, a foto pornográfica foca no sexo a sua composição. É repetitiva: “o tédio surge rapidamente” (1984, p. 88). Do universo do *studium*, encaixa-se no que chamou de *fotografia unária*: “é unária quando transforma enfaticamente a ‘realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio” (1984, p. 66). E ainda: a foto pornográfica é ingênua, sem cálculo, “como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair” (1984, p. 67).

A foto erótica, em consonância com os apontamentos de Bataille (2004), ao contrário das associações normalmente estabelecidas, apresenta um desnudamento que se esconde *na* fotografia. É justamente na sugestão – e não na explicitação – que reside a sua surpresa, a sua transgressão. É pela sugestão que ela erotiza e mobiliza os desejos:

A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados. (BARTHES, 1984, p. 88-89)

O extracampo sutil percorre a fotografia. Ainda que perceptível e sensível, foge – além da classificação – da localização espacial e temporal. Não há regra, sua percepção pode ocorrer durante a observação ou exigir um período de decantação, conforme descreve:

O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua. Nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe dos meus olhos, penso nela novamente. Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto de efeito, o *punctum*. (BARTHES, 1984, p. 83)

A espera que algumas fotos demandam foi compreendida por Barthes como um fenômeno de latência: “Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame)” (1984, p. 84). Novamente, aqui, podemos perceber mais uma interseção entre o observador e a foto e compreender a formação do chamado *objeto folhado*. O processo de atravessamento, a picada, a ferida provocada pela lança atirada pela foto pode não ser instantânea, pode necessitar de uma reverberação. Em mais um exemplo que denota entrega, ele nós dá uma amostra:

Lendo a foto de Van der Zee, eu julgava ter situado o que me emocionava: os sapatos de presilhas da negra endomingada; mas essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ela trazia no pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa da minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas joias (essa irmã de meu pai jamais se casara, vivera solteirona junto de minha mãe, e eu sempre tive pena dela, pensando na tristeza de sua vida provinciana). (BARTHES, 1984, p. 83-84)

Mas o campo sutil que escapole à redução, ocorrendo de forma imediata ou exigindo um trabalho posterior, só produz *punctum* se o corpo do *spectator* estiver suscetível à picada, acolher a ferida. Podemos inferir então que são dois os fenômenos. Um é especular, de reflexão: os olhos que observam a foto percebem nela um detalhe com o qual se identificam. O outro é de refração: o detalhe da foto, identificado *pelo* e *com* o observador, rompe o limiar que os separa e o atravessa. Assim, pela comoção, passam a constituir as duas faces indissociáveis da folha: observador/ detalhe/ foto. Numa leitura deleuziana, poderíamos dizer que a potência do corpo-foto se encontra com a potência do corpo-observador, efetuando a picada, o ferimento característico da potência do abalo – o *punctum* barthesiano.

O detalhe que torna essa união possível existe como um elo essencial ao contato, um vaso comunicante que faz desaparecer a barreira temporal que separa mortalmente o *spectator* da cena observada. Através desse ponto, dois corpos situados em dimensões diferentes se reterritorializam, unidos, colados um ao outro. É interessante a forma como Barthes descreve e nomeia tal encontro:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p. 121)

A escolha da expressão vínculo umbilical denota o caráter relacional e basilar da experiência do *punctum*. E estabelece uma característica simbiótica entre os dois corpos separados pelo halo de morte – que habita qualquer fotografia. É pelo detalhe que nasce o umbigo. E é ele, cordão, que torna a ressurreição do morto – congelado pela instantânea – possível. O *punctum* pode ser entendido, então, como a pele que vence a instância primeira – conforme Barthes – da fotografia: o *isso-foi* a que todas estão condenadas:

(...) na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem Arte, nem Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: “*Isso-foi*”, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente presente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. (BARTHES, 1984, p. 115-116)

Mas de onde vem a potência do *punctum*? Onde se situa a raiz do detalhe? Na cena retratada? Nos olhos do observador? Em ambos? Não podemos encontrar essa gênese e talvez não esteja aí o ponto de análise. A questão que pode ser apontada é a da existência de um engate, um encaixe na lacuna temporal que se estende entre dois corpos.

O “corpo de lá” está emoldurado pela foto, fixado no tempo. O “corpo de cá” é quem se move diante do que vê, passeia pela paisagem e pode vir a encontrar no *isso-foi* fotográfico – um *isso-foi* adormecido do seu próprio corpo. Algo de nebuloso mas estranhamente familiar reside nesse tipo de fotografia. O cordão umbilical que nasce dessa relação – marcada pela

singularidade – talvez possa ser rastreado por um desejo revelado por Barthes, ao analisar uma das inúmeras fotos:

Uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânea (*Alhambra*, de Charles Clifford): essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver *aí*. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza? Não importa o que seja (de mim mesmo, de meus móveis, de meu fantasma), tenho vontade de viver lá *com finura* – e essa finura jamais será satisfeita pela foto de turismo. Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis*, e não *visitáveis*. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de violência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou em *Convite à Viagem*¹³ e *Vida Anterior*¹⁴. Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa

¹³ No fragmento de *Convite à viagem* (1995), o futuro que guarda memórias:

Minha doce irmã,
 Pensa na manhã
 Em que iremos, numa viagem,
 Amar a valer,
 Amar e morrer
 No país que é a tua imagem!
 Os sóis orvalhados
 Desses céus nublados
 Para mim guardam o encanto
 Misterioso e cruel
 De teu olho infiel
 Brilhando através do pranto.

Lá, tudo é paz e rigor,
 Luxo, beleza e langor.

¹⁴ Em *Vida anterior* (2012), o passado habitado:

Muito tempo habitei sob átrios colossais
 Que o sol marinho em labaredas envolvia,
 E cuja colunata majestosa e esguia
 À noite semelhava grutas abissais.

O mar, que do alto céu a imagem devolvia,
 Fundia em místicos e hieráticos rituais
 As vibrações de seus acordes orquestrais
 À cor do poente que nos olhos meus ardia.

Ali foi que vivi entre volúpias calmas,
 Em pleno azul, ao pé das vagas, dos fulgores,
 E dos escravos nus impregnados de odores,

Que a frente me abanavam com as suas palmas,
 E cujo único intento era o de aprofundar
 O oculto mas que me fazia definhar.

como se *eu estivesse certo* de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich* despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante). (BARTHES, 1984, p. 64-65)

A linearidade passado/ presente/ futuro deixa de ancorar a realidade. Diante da constatação de que algumas fotos são *habitáveis*, ergue-se uma certeza de presença naquele cenário – quer seja alguém de hoje, quer seja além. Barthes associa esse fenômeno à relação uterina: a identificação primeira que temos é com o corpo materno – aquele mesmo, que um dia foi o nosso. Dele, restou-nos essa memória sensível – que, ao mesmo tempo em que remete, também projeta. E a cicatriz do cordão cortado para que a separação fosse cumprida. O umbigo não comunica mais duas partes de um único ser. Mas é o vestígio inelutável dessa unidade.

Ao se referir à familiaridade com o corpo da mãe – esse conhecido atemporal –, Barthes evoca o *heimlich* analisado por Freud. O registro da vivência uterina, até então – aparentemente – latente, foi aflorado pelo momento de luto. Como se um segundo corte umbilical tivesse sido feito. A grande diferença talvez esteja no fato de que, na última separação, ele não mais é um bebê. Experimenta o corte tendo o seu aparato intelectual desenvolvido. Sente mas também pensa a respeito. E, no caso específico do luto barthesiano, necessita teorizar e criar uma escritura de separação. Conforme destaca Georg Otte acerca do tema:

A consciência de estar dentro de casa é, ao mesmo tempo, a consciência de que existe um “fora-de-casa”. Estar dentro de casa significa ter conhecimento das coisas da casa e de estar familiarizado com elas, mas quer dizer, também que, lá fora, existe algo desconhecido e não-familiar. Se dentro de casa eu me movo com segurança entre as coisas que conheço, o desconhecido do mundo exterior representa uma ameaça. Estar dentro de casa, portanto, não é mais o estado paradisíaco, pois, enquanto estávamos no Paraíso, não sabíamos que estávamos no Paraíso. Só no momento em que comemos do fruto da árvore do conhecimento, ficamos sabendo da nossa condição paradisíaca, e, sabendo, já estávamos fora dele. Saber é expulsão, já que, uma vez que se sabe das coisas, não há retorno ao inocente – e seguro – da ignorância. “Temos que dar a volta ao mundo e ver se o Paraíso tem uma entrada dos fundos”, como diz Heinrich Von Kleist no seu “Teatro de Marionetes”. (OTTE, 2006, p. 13)

O luto de Barthes pode ser percebido, assim, como uma terceira queda do paraíso¹⁵. A primeira é a civilizacional, compartilhada pelo mundo judaico-cristão. A segunda é a ordem

¹⁵ Aqui entendido como *Heim*: a casa, o que conhecido, familiar.

dos placentários, comum aos que dependem de um corte para que a vida nasça. A terceira, irrevogável, é a separação deflagrada pela morte do outro. E, finalmente, a proximidade de uma quarta queda do paraíso: a própria morte – possibilidade, camuflada no mundo contemporâneo (Ariès, 2003), trazida para mais perto na experiência do enlutado.

Nos estudos de Freud, o *heimlich* integra um campo de interesse que culminou com a publicação de *O estranho*, em 1919. Nesse ensaio, o psicanalista analisa o conto *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffmann, à luz dos trabalhos que vinha desenvolvendo. Na edição brasileira, há uma importante ressalva para a dificuldade de traduzir os conceitos do alemão para o inglês e deste para o português. Palavras polissêmicas e que tinham sentido diverso em diferentes regiões onde a língua era falada e, sobretudo, guardavam mais de um sentido, continham um espectro conceitual.

Em *O estranho*, Freud associa o *heimlich* ao *unheimlich* e, ele mesmo encontrado dificuldade, busca conceituá-los: “*Heimlich*, adj., subst. *Heimlichkeit* (pl. *Heimlichkeiten*): Também *heimelich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.” (FREUD, 1919/2006, p. 240); mas ainda pode ser entendido como: “Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (FREUD, 1919/2006, p. 241). E conclui:

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos ‘*unheimlich*’; vocês o chamam “*heimlich*”.’) Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão entre esses dois significados de ‘*heimlich*’. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito de *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz. (FREUD, 1919/2006, p. 242-243)

Podemos perceber, então, a estreita ligação entre esses dois fenômenos, como analisa Ana Maria Portugal a respeito do texto freudiano: “A raiz de ambos, *das Heim* (casa, lar), refere-se a tudo o que é íntimo, conhecido, familiar, e, por isso, de tão íntimo, chega a ser secreto, estranho e assustador, ao angustiante.” (PORTUGAL, 2006, p. 18-19).

Nessa perspectiva, parece pertinente inferir que, ao perceber uma familiaridade com certas fotografias, Barthes identificou nelas o *heimlich* – a ponto de senti-las como habitáveis,

podendo ali ter morado ou no futuro vir a morar. Aquele ambiente lhe soa familiar, amistoso, conhecido – como o útero que o abrigou um dia (não por acaso, portanto, a referência à mãe e à visão freudiana). E tal identificação foi possível através do umbigo que ainda possui – marca indelével da união. Então, embora a sensação que sinto ecoe como paisagem familiar, conhecida – o *heimlich* –, concomitante a ela, surge também uma impressão incômoda, de estranhamento – o *unheimlich*: o mesmo umbigo que remete à união simbiótica é a ferida da separação. Embora as fotos lhe despertem familiaridade, elas apresentam apenas fragmento do que um dia ele conheceu.

Essa experiência ambígua do *heimlich/ unheimlich* vai permear o mergulho barthesiano no baú de fotos de família. Depois de trabalhar seu luto pelas bordas – teorizando a respeito da fotografia, analisando fotos públicas – ele assume a incompletude da experiência até ali desenvolvida:

Perambulando assim de foto em foto (para dizer a verdade, todas públicas, até agora), eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidos*) da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia. (BARTHES, 1984, p. 91)

A palinódia necessária seria “descer mais ainda” em si, buscar, através da fotografia, encontros ainda mais íntimos e familiares – mesmo correndo o risco do estranhamento que tal tarefa pode trazer. Lançar-se no conhecido mesmo que ele possa carregar consigo o secreto. Atravessar a teoria para entrar em contato com outro tipo de prazer – aquele a que se refere Deleuze (2002) quando conceitua potência: sentir prazer ao assumir sua tristeza de enlutado. Encarar o que não aprendemos a lidar porque está oculto no nosso cotidiano (Ariès, 2003), também configurando um *unheimlich* coletivo. Lidar com o “sem nome” porque, quando se refere ao pessoal e íntimo, o campo da morte é cercado de silêncio. A palinódia barthesiana seria, portanto, aceitar o desterritório do luto, assumi-lo como momento de deserto e concluir parte da sua reterritorialização ao buscar, mesmo que fugidios, encontros com a figura da mãe. Assim, dessa vivência sem tradução – “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir.” (BARTHES, 1981, p. 80) – iria se abrir a última parte de seu luto compartilhado, sua obra *monumentum*.

2. 8. A sombra luminosa

Como é difícil e árduo – teria dito Espinosa – o caminho que Cl.-E. Magny indicava ao futuro escritor: “Ninguém pode escrever se não tiver o coração puro, isto é, se não for suficientemente desprendido de si...”. “A escrita, se pretende ser mais que um jogo, ou uma aposta, não passa de um longo, interminável *trabalho* de ascese, uma maneira de se desprender de si prendendo-se a si: tornando-se si mesmo por não ter reconhecido, posto no mundo o outro que sempre se é”. Eis o nó: trabalho de memória é trabalho de luto. E ambos são palavra de esperança, arrancada do não dito. (RICOEUR, 2012, p. 36)

Tomado por um primeiro momento de luto, sozinho no apartamento em que morava com a mãe, Barthes remexe o baú de fotos, passando a lidar com fotografias que, em princípio, diziam-lhe respeito diretamente, remontavam seu universo particular, desenhavam sua história genealógica:

Ora, numa noite de novembro, pouco depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Não contava “reencontrá-la”, não esperava nada dessas “fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos bem menos dele do que se nos contentamos em pensar nele” (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atroz do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los inteiros, a mim). (BARTHES, 1984, p. 95)

Embora declare que não espera encontrá-la, dedica-se à atividade – atribuindo uma tônica de organização dos álbuns. Talvez a ferida por demais recente justifique a postura de negação do desejo: quer encontrá-la, mas se protege da possibilidade de não conseguir. Ele conhece a natureza de morte da fotografia, sabe que, mesmo ao retratar um personagem ainda vivo, ela já o faz de um morto – aquela cena, qualquer que seja a circunstância do presente, não existe mais.

Agora, seu trabalho seria o de olhar um morto que de fato estava morto. E não era um anônimo eternizado pela objetiva de um olhar famoso. Era a sua mãe. Esperança, medo e estranhamento aparecem no seu relato – que transita entre o *heimlich* e o *unheimlich*. Pergunta-se se a reconheceria – e não seria essa uma condição essencial para, talvez, reencontrá-la?

E eis que começava a nascer a pergunta essencial: será que eu a reconhecia? Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, ela toda me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e, no entanto, não a “reencontrava”. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho

doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal foto “é *quase* ela!” era-me mais dilacerante do que dizer diante de tão outra: “não é de modo algum ela”. O *quase*: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho... (BARTHES, 1984, p.99)

Vivência solitária – como é inerente a qualquer atividade de luto – a garimpagem das fotos produz uma sensação de presença: ainda que muitas das imagens que observava não trouxessem a possibilidade do reencontro, Barthes a sentia ali, auxiliando-o na procura:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. (BARTHES, 1984, p.101)

Acompanhado pela presença sutil da mãe, Barthes busca montar, através das fotos, um mosaico que resultasse na figura que ele conhecia, que lhe fosse familiar. Para isso, remontava o tempo, seguindo uma lógica que fosse fiel ao que ele ainda registrava dela: dos momentos mais próximos do convívio que haviam tido:

Eu também não podia omitir de minha reflexão isto: eu descobrira essa foto ao remontar o Tempo. Os gregos entravam na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era o passado. Assim, remonteí uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. (BARTHES, 1984, p.106-107)

Ao caminhar para trás, observa a sua última imagem revelada: “tirada no verão antes de sua morte (tão cansada, tão nobre, sentada diante da porta de nossa casa, cercada de meus amigos)” (BARTHES, 1984, 107) – esta cena era para ele muito próxima, conhecida. Mas, conforme avançava em direção ao passado, a imagem da mãe surgia em pedaços, aos cacos. Quando uma parte lhe era familiar, outras não promoviam qualquer reencontro. De onde vinha esse estranhamento? Se é mutante a imagem do sujeito que observa, sobretudo não são os mesmos os que fitamos, entre mãos, nas fotografias – especialmente os que já se foram. Como reconhecê-los? Como apreender que a sua existência não esteve sempre colada à nossa? Como encontrar ali, naquela imagem congelada, o traço de vida que subverta essa distância insuperável? E se encontrado, mesmo que reconhecido, não seria sempre apenas fragmento? Tomado pela inquietação do desencontro, Barthes analisa:

Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido *de outro modo*. Eis, em torno de 1913, minha mãe em traje de passeio, gorro, pluma, luvas, tecido delicado que surge nos punhos e na gola, de um “chique” desmentido pela doçura e simplicidade de seu olhar. É a única vez que a vejo assim, apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos): minha atenção desvia-se então dela

para o acessório que pereceu; pois a roupa é perecível, ela forja para o ser amado um segundo túmulo. Para “reencontrar” minha mãe, fugidamente, é pena, sem jamais poder manter por muito tempo essa ressurreição, é preciso que, bem mais tarde, eu reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre sua cômoda, uma caixa de pó-de-arroz de marfim (eu gostava do ruído da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cadeira baixa que hoje tenho perto de minha cama (...). (BARTHES, 1984, p. 96-97)

O estranhamento da sua observação localiza-se, especialmente, nas roupas que a mãe usava. Não as identificava – sequer no estilo. A distância temporal que os separava – ele ainda não a conhecia – acontecia para além da data: ele não reconhecia aquelas roupas como as que pudessem vesti-la.

Longe de ser um simples adereço, a vestimenta é um signo carregado de significados, conforme analisa, Peter Stallybrass, em *O casaco de Marx*: “Uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (STALLYBRASS, 2008, p. 26). Signos fortes, as roupas sobrevivem ao tempo, às guerras, às dores e, sobretudo no luto, realçam seu significado simbólico:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (STALLYBRASS, 2008, p. 10)

A memória associada às roupas transcende sua textura, seu corte, seu estilo. As condutas diante dessa “pele que fica” são variadas. Há os que se apegam a ela mantendo seu conjunto como uma continuação viva do morto. Embora, talvez, seja mais comum – sobretudo no mundo contemporâneo (Ariès, 2003) – desfazer-se de todas as peças logo após a perda de alguém querido – sob toda a sorte de justificativas: doação, ganho de espaço, venda a brechós, mudança de página, aceitação do acontecido –, a sua presença ainda se faz sentir, mesmo que de forma espectral:

Num certo e importante sentido, as roupas são a dor que o pai sente. Os vestidos ficam lá pendurados, esperando. Eles duram, mas somente como um resíduo que “recria a ausência, a solidão, a morte: coisas que não são”. Contudo, mesmo quando elas se foram, transformadas em dinheiro instantaneamente descartável, o guarda-roupa recria a presença fantasmática dos vestidos que não estão mais lá. Existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar. (STALLYBRASS, 2008, p. 20)

A questão do estranhamento barthesiano – o *unheimlich* – estava no fato de que aquelas roupas que a vestiam na foto não habitavam o guarda-roupas de sua mãe; respeitando a lógica temporal – eram datadas de sua juventude, não existiam mais – mas não haviam sobrevivido nem mesmo no seu caráter fantasmático. Ele não as reconhecia porque não reconhecia a pele da qual elas eram uma extensão. Era outra a mãe que estava retratada na fotografia, por isso as roupas maternas não são percebidas no sentido apontado por Stallybrass (2008). Ao contrário, a descrição de Barthes remete à finitude de sua natureza: “minha atenção desvia-se então dela para o acessório que pereceu; pois a roupa é perecível, ela forja para o ser amado um segundo túmulo” (1984, p. 97). De certa forma, podemos dizer que há aí um segundo luto – ou um luto dentro do luto. Cumprindo um tipo de ritual que parece ser comum ao processo de enlutamento: reconhecer e, posteriormente aceitar, que, ainda que julgássemos conhecer aquele que se foi, há muitas de suas faces mantidas ocultas do nosso convívio – seja no presente, seja no passado – conforme indica, ainda, Stallybrass: “As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam.” (2008, p. 29).

Lançados no desterritório do luto é ainda mais estranho pensar no outro antes de nós. Existe um passado que não foi compartilhado? Como reconhecer aquele personagem diante de objetos que nunca vimos, apoiado em signos que não codificamos? O corpo vai além dos limites da pele. Faz-se de auras que envolvem perfumes, sons, cores, formas. A memória requer comunhão, compartilhamento. Como propõe Bosi (1983), a memória se faz desse atrito de signos e significantes, distanciados pelo tempo, fragmentados. O evento já passou. A pessoa já se foi. A cena se decompôs. Resgatar lembranças é lidar com a efemeridade da vida, trazendo à tona esse morto aos pedaços. Como aponta Derrida: “As ‘pessoas deslocadas’, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua” (2003, p.79). A foto, o objeto, a letra, a roupa. Partes estilhaçadas de um todo que nem a História consegue abarcar. É uma constatação angustiante porém necessária. Confirma o caráter inelutável daquilo que não volta mais.

A foto estranha da mãe, apesar de revelar signos que Barthes não reconhece, é dela. Ele não nega isso. O *unheimlich* que a habita só se confirma porque marca a foto com um tom secreto que é, ao mesmo tempo, familiar. Embora as roupas lhe roubem a atenção, o olhar dela a identificava – através dele, Barthes a via: “Eis, em torno de 1913, minha mãe em traje de passeio, gorro, pluma, luvas, tecido delicado que surge nos punhos e na gola, de um “chique” desmentido pela doçura e simplicidade de seu olhar.” (1984, p. 97). O *heim* da foto é

a doçura desse olhar que ele tanto conhecia – é nessa familiaridade que a relação umbilical se estabelece: a despeito de todo o estranhamento, ele sabe que é ela.

Mas ainda não se sente satisfeito (consolidado?). Ainda não é a foto que ele busca. O olhar doce da mãe ainda não havia se mostrado na sua plenitude, embora estivesse presente nas que o baú lhe revelava:

Todavia, nessas fotos de minha mãe, havia sempre um lugar reservado, preservado: a claridade de seus olhos. Não era, no momento, mais que uma luminosidade toda física, o traço fotográfico de uma cor, o azul esverdeado de suas pupilas. Mas essa luz já era uma espécie de mediação que me conduzia para uma identidade essencial, o gênio da face amada. (BARTHES, 1984, p. 100)

A claridade dos olhos guiou a procura barthesiana. Era o elo entre ele e o passado que se revelava. Andando para trás, como faziam os gregos, iluminava o tempo através da luz que vinha dela. E, ante muitas negativas, finalmente a encontra. Inicia seu contato com a foto tão desejada descrevendo a descoberta pelas bordas, como havia feito ao analisar a fotografia. Relata o *studium* que observa na cena, resgata dados que explicam a sua composição:

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: “Um pouco para frente, para que a gente possa te ver”; ela unira as mãos como um gesto desajeitado. O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, que se divorciaram pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (tratava-se da casa em que minha mãe tinha nascido, em Chennevières-sur-Marne). (BARTHES, 1984, p. 101-102)

E, depois do “do que eu sei da foto”, eles se veem:

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguiu, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. (BARTHES, 1984, p. 102-103)

A doce e clara Fotografia do Jardim de Inverno o punge pelo ar que ela abriga:

O ar é assim a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra,

como no mito da Mulher sem Sombra, resta apenas um corpo estéril. É através desse umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; se ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre. (BARTHES, 1984, p. 161)

Tocado pela sombra luminosa que a acompanha, Barthes compartilha o ar da foto que o atravessa:

Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide. E, mistério, essa coincidência é como que uma metamorfose. Todas as fotos de minha mãe que eu passava em revista eram um pouco como máscaras: na última, bruscamente, a máscara desaparecia: restava uma alma, sem idade, mas não fora do tempo, já que esse ar era aquele que eu via, consubstancial a seu rosto, a cada dia de sua longa vida. (BARTHES, 1984, p. 160-161)

O encontro com a Foto do Jardim de Inverno abriu uma outra fase do luto tornado *monumentum*. Saindo do território racional que norteou as primeiras análises acerca da fotografia, o *studium* e o *punctum* observados em fotos públicas foram uma espécie de ensaio para o aprofundamento na dor, para “descer mais ainda” (1984, p. 91), como ele necessitava fazer.

O tão desejado momento de reencontro e de reconhecimento, embora traga o alento da sua figura familiar, toca a ferida recém-aberta da perda. Suscitando sensação dual: conforta, mas confirma duramente a realidade – ele observa um morto. Numa paradoxal relação temporal, a foto ressuscita e depois enterra – outro luto inserido no seu processo:

Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já está morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1984, p. 142)

Desterritorializado, sua habilidade teórica não atua sobre o sofrimento. Vivencia uma fase depressiva do luto (conforme Kübler-Ross, 1996), em que se vê paralisado, sem possibilidade de vencer a dor. Abandonado pela cultura, abandona-se à escritura (Derrida, 2009):

Eis novamente a Foto do Jardim de Inverno. Estou só diante dela, com ela. O círculo está fechado, não há saída. Sofro, imóvel. Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso derivar meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento que vivo inteiramente na própria finitude da imagem (é por isso que, a despeito de seus códigos, não posso *ler* uma foto): a Fotografia – minha Fotografia – é desprovida de cultura: quando é dolorosa, nada, nela, pode transformar o pesar em luto. (BARTHES, 1984, p. 134)

Barthes mergulha naquele Jardim de Inverno. E narra o desejo de ampliar a foto em uma dimensão tal que pudesse alcançar a mãe que nela sobrevive:

Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro momento, exclamei: “É ela! É exatamente ela! É enfim ela!” Agora, pretendo saber – e poder dizer perfeitamente – porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para conhecer sua verdade (e às vezes, ingênuo, confio essa tarefa a um laboratório). (BARTHES, 1984, p. 147-148)

Em *Diário de luto*, numa entrada de 29 de Dezembro de 1978, há um registro dessa tentativa de proximidade, através da ampliação:

Depois de receber ontem a fotografia que tinha mandado reproduzir da *mam.* em menina no Jardim de Inverno de Chennevières, tento pô-la à minha frente, na minha mesa de trabalho. Mas é demais, torna-se-me intolerável, dói-me demasiado. Esta imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, da minha vida. A imagem é igualmente uma medida, um juiz (compreendo agora como pode uma fotografia ser santificada, guiar → não é a identidade que é lembrada, é, nesta *identidade*, uma *expressão* rara, uma “virtude”). (BARTHES, 2009, p.230)

Talvez essa necessidade de ampliar os detalhes seja explicada, também, pelo fato de que o rosto da mãe reconhecido por Barthes, estranhamente, não foi aquele de quem ele se despediu. Seguindo a trajetória grega, entrando na morte andando para trás, seu olhar a encontrou vivendo na infância, num tempo antes dela – da “face mãe” que ele conheceu. E então, novamente, vivencia um luto dentro do luto:

(...) cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança: olho para o Soberano Bem da infância, da mãe, da mãe criança. É verdade que eu então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim *tal em si mesma...* (BARTHES, 1984, p. 107)

Talvez essas duas mães tenham se encontrado no final da vida dela. Embora senhora, a mãe cansada se transformou em mãe menina. Barthes dedica-se aos seus cuidados – com a atenção semelhante à requisitada por uma criança. Mergulha no luto antecipado daquele que começa a sentir a despedida. Sai do papel de filho e torna-se pai:

No fim de sua vida, pouco tempo antes do momento em que olhei suas fotografias e descobri a Foto do Jardim de Inverno, minha mãe estava fraca muito fraca. Eu via em sua fraqueza (era-me impossível participar de um mundo, de força, sair à noite, toda a mundanidade me causava horror). Durante sua doença, eu cuidava dela, estendia-lhe a tigela de chá de que ela gostava, porque nela podia beber de maneira

mais cômoda do que em uma xícara, ela se tornara a minha pequena filha, para mim, com a criança essencial que ela era em sua primeira foto. (BARTHES, 1984, p. 107-108)

A dor que sente é só dele. A mundanidade não comunga e nem mesmo desconfia do que lhe ocorre – aliás, essa é uma das constatações aterradoras do luto: o mundo não para nem se ressentido diante do dilaceramento do enlutado. A vida das ruas segue seu curso indiferente. E não imagina os laços que envolvem as perdas, conforme ele relata: “Acham que sofro mais porque vivi toda minha vida com ela; mas minha dor provém de *quem ela era*; e é porque ela era quem ela era que vivi com ela” (1984, p. 112). A proximidade dessa relação somente ele podia dimensionar – assim como o que a sua perda representava. Em contato com essa fundura, Barthes, novamente, assume um luto depressivo – mas, segundo Kübler-Ross (1996), em nada patológico e, ainda, conforme Deleuze (2012), efetuando a sua potência:

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade). (BARTHES, 1984, p. 113)

Embora tenha compartilhado inúmeras das fotos que analisou em *A câmara clara* – no que apresentavam de *studium* e na forma como o atravessavam no *punctum* – a Fotografia do Jardim de Inverno não é exibida. Certamente porque a *qualidade* que a animava era somente visível para Barthes. Foi seu o olhar que vislumbrou a claridade que emanava da mãe menina. Era seu o cordão que o ligava a ela. O que temos daquela cena congelada, em 1898, são as imagens e sensações deflagradas pela escritura que ele erigiu.

O *monumentum* que se propôs a erguer para a “mãe tornada filha” se tornou, ele mesmo, uma obra fotográfica. Em torno de *A câmara clara* orbitam os mesmos mecanismos identificados por ele ao analisar a fotografia. É através do olhar do *spectator* que serão encontradas as experiências de *studium* e de *punctum*. É de seu umbigo único e singular que será refeita a religação aos pontos que lhe ecoarem como *heim* – ainda que saibamos da efemeridade da tenda que nos abriga.

A obra *monumentum* barthesiana é um trabalho de luto que se processa. Ao abandonar-se a ela, tangencia várias faces da perda e se permite mergulhar em cada uma. Aos poucos, feita de pequenos e sucessivos lutos, a análise fotográfica vai colocando-o diante da

constatação repetida inúmeras e dolorosas vezes: o outro está morto e essa condição é irrevogável.

Lançado no desterritório da morte, Barthes entra em contato com a possibilidade real da sua própria morte. Reconhece esse momento de deserto e se distancia da mundanidade: a elaboração interna, os novos agenciamentos exigiam entrega. Assume sua dor na contra-mão contemporânea do luto instantâneo, realizando um luto alegre porque sintonizado com sua potência triste e efetuando uma reterritorialização igualmente potente, pois entregou-se às raízes que eram suas, à palavra-maná que o alimentou desde sempre.

A câmara clara é o *tumulus* erguido em memória da mãe por um filho sem filho. Nele, certamente, não há somente uma lápide. Afinal, como o próprio Barthes admitiu, de certa forma, ele resolvia assim a morte: mesmo não respeitando a lei natural da evolução, mantinha a verticalidade da criação.

Talvez por isso, por ter trazido à luz uma espécie de filho, percebamos tanto a claridade que vem da obra – como um todo. Talvez, ainda, seja essa a razão da omissão da foto do Jardim de Inverno: a sua luz flutua por toda a obra.

Derrida, ao se despedir de Barthes, ao analisar as suas muitas mortes, revela seu arrebatamento diante da última escrita barthesiana publicada em vida:

A Fotografia do Jardim de Inverno é o *punctum* invisível do livro, não pertence ao *corpus* das fotografias que ele mostra, nem a série de exemplos que analisa e exhibe. E, sem sombra de dúvida, irradia todo o livro. Uma espécie de serenidade vem aos olhos de sua mãe, cuja claridade ele descreve sem que seja jamais visível. O radiante se compõe com a ferida que inscreve no livro um signo, um *punctum* invisível. (DERRIDA, 2008, p. 284)

3 – CACOS DIÁRIOS DE LUTO

Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira
 Boa, dá vau, triztriz, risca certa
 Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
 Nosso pai não diz, diz: risca terceira
 Água da palavra, água calada, pura
 Água da palavra, água de rosa dura
 Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
 Margem da palavra entre as escuras duas
 Margens da palavra, clareira, luz madura
 Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai
 Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
 O rio riu, ri por sob a risca da canoa
 O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida
 Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas
 Asa da palavra, asa parada agora
 Casa da palavra, onde o silêncio mora
 Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
 Hora da palavra, quando não se diz nada
 Fora da palavra, quando mais dentro aflora
 Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai

Caetano Veloso/ Milton Nascimento

Conforme a visão foucaultiana (1995), o sujeito é uma construção histórica. Produto da modernidade¹⁶, sua genealogia remete ao Renascimento (séc. XVI). Embora conservasse a fé, o homem saído da Idade Média redimensionou a presença de Deus em sua vida, na definição de seu destino. Ao questionar fundamentos religiosos profundos como a predestinação e a intermediação de instituições na sua relação com a divindade, ele retoma algumas das referências clássicas – como o uso da razão e o convívio com a dúvida. Sinal do tempo que se abre, o pensamento cartesiano busca na explicação racional uma via alternativa à visão religiosa cada vez mais insatisfatória.

O indivíduo que surge com a marca da singularidade passa a constituir uma nova instância histórica. Envolto nas dinâmicas comuns ao tempo no qual se insere, esse sujeito ganha, grosso modo, a tônica de sua época. Inicialmente, é lastreado pela razão, em Descartes – inaugurando um período de desenvolvimento das ciências, cujo auge se dará no Iluminismo (sec. XVIII). Depois, é sujeito dotado de inconsciente, alvo de castrações e de conflitos emocionais, em Freud e nas posteriores abordagens da Psicanálise (séc. XIX).

¹⁶ Aqui trazido pela perspectiva da História, ou seja, o período que circunda a Idade Moderna.

Conforme passa a reconhecer sua existência como individual, esse sujeito se questiona acerca dos processos que o constituem, busca respostas para os fenômenos coletivos, pessoais e internos que o compõem. Surge o interesse e, por consequência, a necessidade de desenvolver as chamadas Ciências Humanas; são aprofundadas as discussões filosóficas em torno do homem e de seus vários aspectos.

O século XIX marca a consolidação da revolução burguesa. Com ela, o deslocamento das esferas entendidas como pública e privada vai ser mais sedimentado. Conforme Hannah Arendt (2008), a tradicional fronteira entre tais esferas é modificada na medida em que a sociedade burguesa adquire contornos domésticos – abarcando questões e dramas anteriormente do domínio privado. Nossa percepção de realidade, segundo a filósofa, vai sendo cada vez mais compreendida através daquilo que vêm à luz ao universo coletivo: passamos a compartilhar nossas experiências íntimas e, simultaneamente, somos expostos à parte da intimidade alheia. Falar de si, então, teria se tornado uma forma de cada sujeito realizar a sua verdade e, a partir daí, afirmar a sua singularidade.

Na esteira dessa perspectiva, Foucault (1988), analisa o falar de si, sobretudo, através do ato da confissão. Observando historicamente essa prática, ressalta a forma como se dava o processo de produção da verdade até a Idade Média, quando estava fundamentado nos laços de amizade, fidelidade ou parentesco. Depois desse período, houve uma sensível modificação e o homem ocidental “tornou-se um animal confidente”:

Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações amorosas, na esfera cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. (FOUCAULT, 1988, p.67-68)

Confirmando essa tendência na cultura moderna, a análise foucaultiana sinaliza o reflexo da mentalidade confessional presente também na literatura:

(...) de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria confissão acena como sendo inacessível. (FOUCAULT, 1988, p.68)

A prática de um diário está no centro dessa questão. Nele – um universo primeiramente pensado como privado – fala-se de si e dos outros, confessam-se atos, desejos e sentimentos de toda a ordem. Philippe Lejeune responde a pergunta inicial: “O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana: uma *série de vestígios datados*.” (2008, p.259). Inventariando a origem do termo em diversas línguas, faz uma ressalva com relação ao adjetivo que normalmente acompanha o diário: “Em francês, especificamos ‘íntimo’ para evitar a confusão com a imprensa quotidiana, problema que não existe em outros lugares. Mas a intimidade só entrou de fato mais tarde na história do diário” e conclui: “Assim, se devemos acrescentar um adjetivo, falemos de *journal personnel* (diário pessoal)” (LEJEUNE, 2008, p. 259).

Inicialmente públicos e coletivos, os diários somente entraram para a dimensão privada e individual, sobretudo, a partir da segunda metade do século XVIII. Conforme aponta Françoise Simonet-Tenant (2009), nesse século desenvolve-se entre a juventude burguesa a cultura do segredo e, no seguinte, a chamada femininização dos diários – devido ao incentivo dado às mulheres tanto para escrevê-los como para lê-los. Tal prática cumpria uma dupla função: propiciar à leitora um conhecimento de mundo e, também, permitir que os escritos fossem monitorados por instituições como a Igreja e a família. Eram comuns a censura e a alteração, por parte dos editores, das obras consideradas inapropriadas.

Para Lejeune, a base do diário é a data. Essencial, ela pode ser precisa ou espaçada, mas deve existir – caso contrário, não passa de uma caderneta. Na sua visão, a fidelidade dos registros – no que tange à marcação temporal e à manutenção do teor da anotação – é crucial, pois preserva a autenticidade do momento.

Apontada por ele como um vestígio, o diário traz a marca individual de quem o criou, na letra e em outros possíveis signos que por vezes o acompanham: flores, objetos, desenhos, “sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias” (LEJEUNE, 2008, p.260).

Qual a função do diário? Segundo Lejeune, primeiramente, o diarista escreve para si: “somos nossos próprios destinatários no futuro” (2008, p.261). E escreve para que a memória se conserve. Os dados registrados há décadas podem ser confrontados com as lembranças guardadas daquele período, assim os riscos de distorção sobre o passado ficam diminuídos e a memória mais fiel ao evento: “Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória.” (2008, p.261-262).

O diário realiza uma ponte entre o passado que relata e o futuro que o abrigará. Conforme Lejeune, ele tem uma dupla função temporal: fixar o passado que se esvanece e transmiti-lo a um tempo que não mais o compartilha. Convite à leitura posterior, comunica-se com “algum *alter ego* perdido no futuro” ou, ainda, realiza uma “modesta contribuição para a memória coletiva” (2008, p.262). Lastreado por uma fidelidade ao evento, os registros fornecem dados para que decisões futuras sejam tomadas com mais segurança, configurando-se não como “uma forma de passividade, mas um dos instrumentos da ação” (2008, p.263).

Espaço aberto para a expressão, as páginas em branco do diário recebem as notas daquele que escreve e formam um retrato das mudanças e contradições das muitas faces que o constroem. Escrever um diário, portanto, é uma atividade especular – permite “olhar com distanciamento”, analisar as imagens que se mostram e construir “um laboratório de introspecção” (LEJEUNE, 2008, p.263).

Sem censura externa, ainda que haja sempre a interna, a página vazia é confiante e aceita o desabafo, criando uma alternativa de escape às injunções sociais. Na visão de Lejeune, a escrita diarística chega mesmo a contribuir para o equilíbrio social, pois aquele que encontra na sua prática uma via de expressão retorna mais leve ao convívio real e coletivo.

Sem amarras estilísticas, gramaticais ou temáticas, o diário permite uma escrita prazerosa porque libertária. Dotado de longevidade, ele é uma extensão de quem escreve, um prolongamento permitido pelo vestígio que se torna, afinal, “um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá” (LEJEUNE, 2008, p. 264).

Maurice Blanchot, ao analisar o diário e sua escrita, também destaca a importância das datas, mas observa que é em torno do calendário que se constrói o pacto que o diário assume:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-se à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. (BLANCHOT, 2005, p.270)

E não seria essa uma necessidade pontual de Barthes: sair do estado de choque, de exceção e sentir novamente os dias como sendo comuns? Percebê-los não como ameaçadora confirmação de ausência, mas como possibilidade de sobrevivência? Encontrar neles novas

significações, realizar outros agenciamentos, estabelecer a essencial reterritorialização? O diário pode abrigar, como afirma Blanchot, o demônio vigilante e instigador do calendário, porém, a prática diarística, sobretudo a de luto, tem no calendário uma espécie de redenção.

Durante todo o seu enlutamento, Barthes manteve um grande ritmo de produção. Dedicou-se aos seminários e à elaboração de algumas obras – inclusive à obra *monumentum*, *A câmara clara*. Se, ainda pelo prisma de Blanchot, o diário protege aquele que escreve da escrita, talvez no caso barthesiano, a escrita que se manifesta na linearidade do calendário seja exatamente a que não encontra espaço nas letras que publica. Embora *A câmara clara* seja uma obra cuja temática envolva a perda, não é uma obra sobre o seu luto. No diário, o tema que se repete não encontra abertura sequer entre seus círculos mais próximos. Escrivê-lo, portanto, representa, em certa medida, não ameaçar a regularidade das relações e a cultura da interdição. Mas, por outra visada, sinaliza, ainda que de forma íntima, uma resistência à moral do silenciamento. Como nos leva a pensar Lejeune, ao apontar o caráter de resistência que o diário pode adquirir: “Como ‘aguentar’ quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o ‘foro íntimo’ em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio.” (2008, p. 263).

Iniciado no dia seguinte após a morte da mãe, o *Diário de luto* (2009), de Roland Barthes, foi escrito em folhas recortadas de papel A4. Marcado por trechos concisos, seus registros mostram os primeiros impactos da perda e o lento processo que caracteriza seu trabalho de luto. Num recorte temporal de vinte três meses, abarca, em 330 fichas, o período entre Outubro de 1977 a Setembro de 1979.

Durante esse tempo, Barthes está envolvido na produção de outras obras: dedica-se à elaboração dos cursos que ministra no Collège de France – o primeiro, entre Fevereiro e Junho de 1978, intitulado *O neutro*; e o segundo, entre Dezembro de 1978 e Fevereiro de 1980, chamado *A preparação do romance* –; o texto para a conferência *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*; vários artigos; algumas anotações, possivelmente o esboço de um romance, *Vita nova*; e, claro, *A câmara clara*, escrita entre Abril e Junho de 1979, publicado na França pouco antes de sua morte.

A organizadora da edição francesa do diário destaca alguns pontos relevantes a respeito da obra. Segundo ela, o diário é cronológico. Barthes normalmente escreve à tinta, às vezes escreve a lápis. Seus registros são feitos, sobretudo, em Paris e em Urt – na casa do irmão Michel e da cunhada Rachel. Realiza algumas viagens, especialmente ao Marrocos e à Tunísia. Utiliza iniciais para indicar pessoas próximas.

O luto de Barthes teve início antes da perda. Ao cuidar da “mãe menina” via todo o seu cansaço, sentia que ela se enfraquecia – esse momento foi relatado em *A câmara clara*. Quando a perda finalmente se consumou, embora não tendo sido uma surpresa, um período conturbado se seguiu.

O começo do diário traduz esse turbilhão: a escrita é frequente e denota a necessidade de compartilhar – ou mesmo apenas registrar – algumas das impressões e sensações daqueles dias. A primeira noite, cuja contagem do tempo segue uma lógica obscura é, ao mesmo tempo interminável e rápida, e mostra-se como uma das mais difíceis e solitárias. Ele enuncia uma espécie de rito de passagem, talvez para ele, talvez também para a mãe, e se pergunta na entrada de 26 de Outubro de 1977:

Primeira noite de núpcias.¹⁷
Mas a primeira noite de luto? (BARTHES, 2009, p.11)

O luto parece impreciso: teria começado ali? Seria essa a sensação de quem nele está? Numa perspectiva acerca do erotismo (BATAILLE, 2004), podemos pensar as núpcias como sendo dela, como a passagem de um estado de descontinuidade, em que todos os seres estão separados uns dos outros e do todo, para o retorno à continuidade, à totalidade – proporcionado pela morte. Ou lançando o foco sobre o próprio Barthes: quando se pensa na primeira noite, associa-se comumente à noite de núpcias – cujo significado remete ao amor, à entrega, ao encontro. E a primeira noite de luto? Aquela que não se deseja e da qual não se fala? Como seria a primeira noite de separação?

O dia 27 de Outubro de 1977 – dois depois da morte, um após iniciar o diário – registra oito entradas datadas. Várias temáticas o tomam: luto, estranhamento, morte. Há um choque entre o enlutado e os que o cercam. Apesar de toda a possível solidariedade demonstrada, há um descompasso fundo: a dor aguda, de fato, é sentida somente por quem perdeu. E um certo mal-estar, um desajeito social dá o tom aos que estão em volta – talvez explicado pela inexistência de um protocolo a seguir, diferentemente dos rituais que envolviam a morte até o século XIX (ARIÈS, 2003). O que parece ser coletiva é a necessidade que as pessoas em torno do enlutado têm de abafar, abreviar ou apagar a perda. A esse respeito, Barthes sinaliza:

¹⁷ Embora nossa análise não seja cronológica, optamos por manter a datação de cada entrada citada. Como partimos da premissa de que o luto não se constrói de maneira linear, acreditamos que as referências temporais precisas colaboram para a compreensão do processo de enlutamento.

- SS: vou levar-te pela mão, vou te pôr a fazer uma cura de calma.
- RH: há seis meses que andavas deprimido porque sabias. Luto, depressão, trabalho, etc. – mas isto dito discretamente, como é seu costume. Irritação. Não, o luto (a depressão) é uma coisa muito diferente de uma doença. De que queriam que eu me curasse? Para voltar a que estado, a que vida? Se houver trabalho, o parto será não um ser *chão*, mas um ser *moral*, um sujeito do valor – e não da integração. (BARTHES, 2009, p.16)

Contestando o padrão de comportamento comum à atualidade, sente irritação diante das manifestações que reprimam sua expressão de dor. As intervenções intencionam curá-lo, tirá-lo “desse” estado. A mãe acabou de morrer e ele não pode aparentar tristeza, tem de se manter *discreto*, como era seu costume. A que preço? Se houver um trabalho, que ser *moral* seria esse a que se refere? O nascido de acordo com os valores sociais recomendados? Aquele que acata a perda e se cura com a calma? O que encontra coragem para enfrentar o momento? Em uma entrada não datada, talvez encontremos uma via de entendimento sobre a questão:

A Minha Moral¹⁸

- A coragem da discricção
- É corajoso não ser corajoso (BARTHES, 2009, p.209)

A coragem é um tema recorrente no diário. Aqui, ela aparece como resistência: é corajoso de sua parte não ser *discreto*, contrariar o que a moral espera do enlutado – e, sobretudo, dele – aceitar o luto como experiência de dilaceramento e ter o direito de expressá-lo. Ter coragem, agora, é ser ético (DELEUZE, 2002) com seu sofrimento, efetuar sua potência.

Mas é difícil. A pressão a que está submetido não surgiu agora. Fragilizado pela perda já consumada e pelo desgaste do luto antecipado – quando tinha de ser atuante e, ao mesmo tempo, conter suas emoções, *assumir um rosto*, para que ela não percebesse – ele confere, ainda, uma outra atribuição à coragem, em registro do dia 10 de Novembro de 1977:

Desejamos “coragem”. Mas o tempo da coragem era aquele em que ela estava doente, em que eu tratava dela vendo os seus sofrimentos, as suas tristezas e em que tinha de me esconder que chorava. A todo o instante era preciso assumir uma decisão, um rosto, e isso é coragem. – Agora, coragem quereria dizer *querer-viver* [*vouloir-vivre*] e disso chega e sobra. (BARTHES, 2009, p.49)

Sob a perspectiva da interdição do luto, analisada por Ariès (2003) e apontada por Kübler-Ross (1996) e Kovács (1992), Barthes, sob olhares que esperaram e ainda esperam

¹⁸ Conforme nota da organizadora, além de não estar datada, a ficha está riscada por um traço oblíquo.

dele força e *discrição*, parece reagir à imposição social – como mostra a ficha de 18 de Novembro de 1977:

Não *manifestar* o luto (ou pelo menos ser indiferente a isso), mas *impor* o direito *público* à relação amante que ele implica. (BARTHES, 2009, p.63)

E transgredir as etiquetas que o cerceiam declarando o que vivencia, sem necessidade de rodeios ou teorizações, sendo simplesmente direto:

Não dizer *Luto*. É demasiado psicanalítico. Não estou *de luto*. Tenho dor. (BARTHES, 2009, p.81)

Na esteira dos estudos de Ariès (2003), reafirmando a cultura de interdição que envolve a morte e o luto contemporâneos, Kovács destaca a importância do reconhecimento da dor e da possibilidade de sua expressão:

Ver a perda como uma fatalidade, ocultar os sentimentos, eliminar a dor, apontar o crescimento possível diante dela, podem ser formas de negar os sentimentos que a morte provoca, para não sofrer. Sabe-se que a expressão de sentimentos nessas ocasiões é fundamental para o desenvolvimento do processo de luto. No entanto, as manifestações diante da perda e do luto sofreram alterações no decorrer dos tempos. Cada cultura apresenta algumas prescrições de como a morte deve ser enfrentada e quais os comportamentos e rituais que devem ser cumpridos pelos enlutados. (...) O século XX segundo Ariès, traz a representação da "morte invertida". É a morte que se esconde e que é vergonhosa, o grande fracasso da humanidade. Há uma supressão da manifestação do luto, a sociedade condena a expressão e a vivência da dor, atribuindo-lhes uma qualidade de fraqueza. Há uma exigência de domínio e controle. A sociedade capitalista, centrada na produção, não suporta ver os sinais da morte. Os rituais do nosso tempo clamam pelo ocultamento e disfarce da morte, como se esta não existisse. As crianças devem ser afastadas do seu cenário, como se esta não ocorresse. Esta supressão do processo de luto traz sérias consequências do ponto de vista psicopatológico. Sabe-se que muitas doenças psíquicas podem estar relacionadas com um processo de luto mal-elaborado. (KOVÁCS, 1992, p.150-151)

A ignorância acerca da morte e do que a circunda, o seu distanciamento do cotidiano social – a não ser pela sua espetacularização midiática ou pela banalização da vida em áreas violentas e de conflitos – é incorporada à prática contemporânea. Cria-se aí uma ilusão: onde a morte não está presente em sua forma banal, acreditamos conviver com ela. Tornada notícia, sentimos uma paradoxal proximidade. Somos informados de milhares delas ocorridas em todo o mundo, nas favelas e zonas de tensão; observamos alguns desses corpos e seus ferimentos fatais; criamos redes e canais de difusão dessas imagens cujo sucesso pode ser constatado pelo número de visualizações. Essas mortes, tão próximas virtualmente, estão distantes de nós por não envolverem nossos afetos. Podemos ficar solidários, revoltados, comovidos. Mas não

nos sentimos dilacerados. Já a morte íntima, familiar, a que ocorre longe das regiões violentas e em torno dos nossos vínculos, essa é, conforme Ariès (2003), aquela com a qual não estamos preparados socialmente para lidar. Da perda próxima, escamoteada pelos rituais funerários rápidos e pelo luto abreviado pelas obrigações cotidianas, dela, pouco sabemos. Pouco dizemos. E quando o fazemos é minimizando sua força, sua dimensão. Barthes sente a incompreensão social e a tendência à generalização acerca do luto e, ainda numa entrada de 27 de Outubro de 1977, comenta:

Toda a gente avalia – sinto-o – o grau de intensidade de um luto. Mas impossível (sinais irrisórios, contraditórios) medir quanto atinge alguém. (BARTHES, 2009, p.18)

Confirmando a impossibilidade da generalização, retoma a mesma afirmação, quase nove meses depois, em nota do dia 28 de Julho de 1978:

A cada um o seu ritmo de desgosto. (BARTHES, 2009, p.173)

A experiência do luto é singular. Mesmo os estágios identificados por Kübler-Ross (1996) e Bowlby (1993) o são: não têm uma sequência determinada, podem não ocorrer no seu conjunto e, sobretudo, não possuem uma duração estipulada. Essa questão vai se fazer presente durante todo o diário. Ele chega a pesquisar a respeito de seu prazo e, sintomaticamente, encontra-o, como mostra a entrada do dia 29 de Outubro de 1977:

A *medida* do luto.
(Larousse, Memento): dezoito meses para o luto de um pai, de uma mãe.
(BARTHES, 2009, p.27)

E, num outro registro datado de um mês depois, um incômodo explícito com a incompreensão alheia e a sensação de ter seu luto roubado, experimentados através da situação dual em que, ao relatar a singularidade de sua vivência, é percebido pela perspectiva da redução:

“Luto”
Expliquei a AC, num monólogo, como o meu desgosto é caótico, errático, aquilo que faz com que resista à ideia corrente – e psicanalítica – de um luto submetido ao tempo, que se dialectiza¹⁹, se gasta, “se arranja”. O desgosto não levou nada no momento imediato – mas em contrapartida, não se gasta.

¹⁹ Foi mantida a fidelidade à tradução portuguesa.

– Ao que AC responde: é isso, o luto. (Constitui-se assim em sujeito do Saber, da Redução) – o que me magoa. Não posso suportar que *reduzam* – que *generalizem* – Kierkegaard²⁰ – o meu desgosto: é como se mo *roubassem*. (BARTHES, 2009, p.79)

Se o seu luto tivesse lugar nos dias de hoje, a Associação Norte-Americana de Psiquiatria (APA) lhe diria: quinze dias²¹ - essa é a *medida* contemporânea. Na completa oposição a qualquer classificação, seu diário registra mais de cinquenta referências diretas ao luto. Flutuando entre os vários estágios, ele se faz nominado desde a primeira noite até 22 de Julho de 1979. E, em inúmeros outros momentos, Barthes lança mão de outra expressão para traduzir o que sente: *desgosto*, numa referência à forma como Proust falava:

Luto/ Desgosto
(Morte da Mãe)
Proust fala de *desgosto* não de *luto* (termo novo, psicanalítico, que desfigura).
(BARTHES, 2009, p.166)

E constata, a partir da experiência que agora possui, o luto interdito como apontou a visão de Ariès (2003) e envolto num mal-estar social, conforme analisou Freud (1927/2006):

Do luto interiorizado, não há sinais.
É a consumação da interioridade absoluta. Todas as sociedades *sábias*, todavia, prescreveram e codificaram a exteriorização do luto.
Mal-estar da nossa na sua negação do luto. (BARTHES, 2009, p.165)

Ora luto, ora desgosto. Os registros barthesianos compartilhados no diário sinalizam a trajetória de sua dor. Embora mantivesse suas atividades produtivas – cujo papel também está presente em suas entradas diarísticas – é na experiência íntima da escritura, nos registros revelados em seu diário pessoal que a resistência de Barthes se manifesta. Contrariando a negação da morte e do luto, ele encontra uma forma de efetivação da potência (DELEUZE, 2002) de tristeza – ao assumi-la como natural e necessária –, e auxilia o processo de elaboração do desgosto na medida em que o manifesta através da escritura. Desterritorializado, lançado no deserto silencioso da ausência, encontra uma forma de reterritorialização pela palavra – ainda que secreta.

²⁰ A organizadora do diário traz a seguinte nota acerca desse paradoxo: “A partir do momento em que falo, exprimo o geral, e se me calo ninguém pode me compreender”. Søren Kierkegaard. Roland Barthes referiu-se com frequência a este texto [tradução portuguesa sob o título *Temor e Tremor*, Lisboa, Guimarães Editores, 1959].

²¹ Conforme abordado na página 91.

3. 1. Lutos que flutuam

Negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação são os momentos identificados por Kübler-Ross (1996) na vivência do luto. Ainda que não tenha tido a pretensão de criar um modelo, essa perspectiva é utilizada – com variações como as de Bowlby (1993) – pelas vertentes que trabalham com pessoas enlutadas.

Em *Diário de luto*, Barthes, pela tradução potente que realiza, parece estar em sintonia com seu desejo de expressão, de compartilhamento da dor – ainda que seja em registros curtos, dirigidos a si mesmo. Solitário na ausência, a cronologia das anotações não é acompanhada pela linearidade das emoções. Oscila entre a emotividade e a secura, a dor e a anestesia, a racionalização e a entrega.

3. 1.1 A presença como palavra partilhada

Talvez a maior singularidade apresentada pelo luto barthesiano esteja na ausência da mãe, percebida, sobretudo, como um som que se calou. Ele não pode mais vê-la, identificar seu cheiro, tocá-la ou sentir a sua presença física. Mas é pela inexistência da vibração, é pelo silenciar do timbre que Barthes é confrontado com a realidade de seu abandono. As referências a essa falta são muitas no seu diário. Aparecem no início dos registros e o acompanham em lugares e fases diferentes.

Um estranhamento o toma em 29 de Outubro de 1977: dá-se conta de uma falta única, registrando, pela primeira vez nas fichas, essa singularidade:

Coisa estranha, a sua voz que eu conhecia tão bem, e da qual se diz que é a própria textura da recordação (“a inflexão querida...”), não a ouço. Como que uma surdez localizada... (BARTHES, 2009, p.22)

Em 5 de Novembro de 1977, seguindo a marcha dos dias, a cena cotidiana o faz entrar em contato com uma lembrança. Embora sucintas, as palavras eram o código amoroso que os unia:

Tarde triste. Breve ida às compras. Na pastelaria (futilidade) compro um bolo de amêndoa. Ao servir uma cliente, a jovem empregada diz *Cá está* [*Voilà*]. Era o que eu dizia ao levar alguma coisa à minha mãe quando tratava dela. Uma vez, perto do fim, semi-inconsciente, ela repetiu num eco *Voilà* (*Cá estou* [*Je suis là*], palavras que passamos a vida toda a dizer um ao outro). Este *Voilà* da empregada faz-me vir as lágrimas aos olhos. Fico a chorar muito tempo (depois de voltar ao apartamento insonoro).

Posso pois apreender o meu luto.
 Não está directamente na solidão, no empírico, etc.; aí tenho uma espécie de à-vontade, de domínio que deve fazer com que as pessoas julguem que tenho menos dor do que teriam pensado. Está onde a relação de amor se rasga uma vez mais, no “nós amávamo-nos”. O ponto mais incandescente no ponto mais abstracto... (BARTHES, 2009, p.45)

Sozinho no apartamento emudecido, ele pode expressar a tristeza aflorada na rua. E sentir que aquela relação, aqueles elos antigos não existem mais – ao menos não da mesma maneira. O ponto incandescente, o centro da ausência está localizado numa abstração: o desaparecimento daquela voz.

Os dias que antecedem seu aniversário são tomados por uma imensa solidão. Na véspera, 11 de Novembro de 1977, duas breves entradas são feitas no diário. Na primeira, o lamento pelo silêncio que não pode propiciar sequer um eco:

Solidão = não ter ninguém em casa a quem se possa dizer: volto a tais horas ou a quem poder telefonar (dizer): cá estou, já voltei. (BARTHES, 2009, p.52)

No segundo registro, Barthes, pela primeira vez, usa no diário a palavra *infeliz*:

Dia horrível. Cada vez mais infeliz. Choro. (BARTHES, 2009, p.53)

No dia 12 de Novembro de 1977, data carregada de significado – o primeiro aniversário que passará sem a mãe – outros dois registros remetem ao silêncio solitário no qual se vê imerso:

Hoje – dia do meu aniversário – sinto-me mal e não posso – já não tenho de lho dizer. (BARTHES, 2009, p.54)

Na anotação seguinte, ao buscar na música a companhia sonora – ironicamente escolhendo uma versão cujos excessos havia criticado –, mais dor:

[Estúpido]: ao ouvir Souzay (*) cantar: “Tenho no coração uma tristeza atroz”, rebento em soluços.
 (*) de quem outrora troçava²². (BARTHES, 2009, p.55)

²² Barthes havia feito uma crítica feroz ao barítono Gérard Souzay, no artigo intitulado *A arte vocal burguesa*, publicado em *Mitologias*:

“Pode parecer impertinente pretender dar lições a um excelente barítono, Gérard Souzay; mas um disco em que esse cantor gravou algumas melodias de Fauré parece-me ilustrar claramente toda uma mitologia musical em que se encontram os principais signos da arte burguesa. Essa arte é essencialmente *sinalética*, pretendendo impor não a emoção, mas os signos da emoção. É precisamente o que faz Gérard Souzay: tendo de cantar, por exemplo, *une tristesse affreuse*, não se contenta com o simples conteúdo semântico dessas palavras

O elo sonoro com a mãe é a carência mais manifestada por Barthes – em toda a linha cronológica do diário. Ao reconhecer que a força desse laço não se caracterizava pela quantidade, ele aponta a intensidade de sua existência: era no carinho, no cuidado e na atenção que as palavras guardavam que a proximidade entre eles era mantida. Pelos sons, muitas de suas afinidades haviam se construído, como deixa a entender a entrada de 11 de Agosto de 1978:

Ao folhear um álbum de Shumann, lembro-me imediatamente de a *mam.* gostava dos Intermezzi (que eu passei uma vez na rádio).

Mam.: poucas palavras entre nós, mantive-me silencioso (passagem La Bruyère citada por Proust), mas lembro-me do mais pequeno dos seus gostos, dos seus juízos. (BARTHES, 2009, p.198)

A música habitava a casa quando ela vivia ali e continuou a sensibilizar Barthes, tornando-se instrumento de memória, quando o silêncio da ausência o feria. As palavras da mãe eram trazidas de volta, sinalizando alguns momentos agudos do luto, conforme registro de 6 de Maio de 1978:

Hoje – já de mau humor –, momento, ao fim da tarde, de tristeza atroz. Uma belíssima ária de Hendel (*Semele*, 3º acto) faz-me chorar. Penso nas palavras da *mam.* (“Meu R, meu R”). (BARTHES, 2009, p.129)

A mesma expressão surge como lembrança em diferentes situações, marcando seus dias e as diversas fases da sua dor. Logo no início, a 9 de Novembro de 1977, ouve novamente as palavras breves e carinhosas: doente ela, sua preocupação é com o desconforto dele. Seu luto não encontra ouvidos alheios, é no diário que ele compartilha o luto associado, aqui, à solidão, à impossibilidade de expor a sua dor:

Caminho como posso através do luto.

Volta sem cessar imóvel o ponto incandescente: as palavras que ela me disse no sopro da agonia, foco abstracto e infernal da dor que me submerge (“Meu R, meu R” – “Cá estou” – “Estás mal sentado”).

– Luto puro, que nada deve à mudança de vida, à solidão, etc. Fissura, fenda hiante da relação de amor.

– Cada vez menos que escrever, que dizer, a não ser isto (mas não posso dizê-lo a ninguém). (BARTHES, 2009, p.48)

nem com a linha musical em que se apoiam: precisa ainda dramatizar a fonética do *affreuse*, suspender e logo fazer explodir a dupla fricativa, desencadear a infelicidade na própria espessura das letras; ninguém pode ignorar que se trata de um sofrimento particularmente terrível. Infelizmente, este pleonasma de intenções abafa a palavra e a música e, principalmente, a sua junção, que é o próprio objeto da arte vocal. (BARTHES, 2001, p. 109).

Oito meses depois, em 24 de Julho de 1978, no Marrocos, longe do ambiente em que ela viveu, embora consiga perceber a paisagem e os sons peculiares do momento, a mesma expressão, ainda muita dor e igual impossibilidade de compartilhar o luto:

Luto Mehioula

Último dia em M.

Manhã. Sol, um pássaro, com um canto particular, literário, ruídos de campo (um motor), solidão, paz, nenhuma agressão.

E no entanto – ou mais do que nunca, num ar puro, ponho-me a chorar pensando nas palavras da *mam.*, que continuam a queimar-me e a devastar-me: Meu R! Meu R! (Não fui capaz de dizer a ninguém). (BARTHES, 2009, p.176)

A desterritorialização do luto por vezes parece despertar um incômodo com as viagens, com o distanciamento do *heim*. Embora saiba que aquela casa não existe mais, afastar-se dos objetos, dos signos de memória o desamparariam sobremaneira. Barthes sente necessidade deles, incorporou alguns dos gestos maternos, de suas lembranças. A casa não é mais o território de antes, mas o cenário familiar, ainda que estranho – a dubiedade *heimlich/unheimlich* freudianos – ajuda-o a criar novos agenciamentos, realizados aos poucos, no dia a dia. A voz da mãe se calou e ele busca outras formas de lhe falar, denotando um momento do luto que, embora dolorido, vai sendo trabalhado. Ao tentar retomar os hábitos dela, inspira-se na “aliança ética e estética” da rotina e, ainda que precariamente, encontra um aconchego na casa que, devagar, tenta reconstruir, de acordo com registro de 18 de Agosto de 1978:

Porque é que já não posso viajar? Porque é que quero a todo momento, como um garoto perdido, “voltar para a minha casa” – apesar de a *mam.* já lá não estar²³?

Continuar a “falar” com a *mam.* (sendo a presença a palavra partilhada) não se faz com um discurso interior (nunca “falei” com ela), mas como um modo de vida: tento continuar a viver quotidianamente segundo seus valores: redescobrir um pouco os cozinhados que ela fazia fazendo-os eu próprio, manter a arrumação da casa, essa aliança ética e estética que era a sua maneira incomparável de viver, de fazer o quotidiano. Ora esta “personalidade” do empírico doméstico não é possível em viagem – só é possível em minha casa. Viajar é separar-me dela – mais ainda agora que ela já não está aqui – que já não é senão o mais íntimo cotidiano. (BARTHES, 2009, p. 200)

Essa característica peculiar da comunicação estabelecida com sua mãe – marcada pela sutileza e pela *presença como palavra partilhada* – também é mencionada em *A câmara clara*, associando-a ao amor e à música:

²³ Aqui, Barthes mostra a constatação de uma realidade já pressentida na nota de 27 de Outubro, quando se irrita com a incompreensão de seu luto: “(...) De que queriam que eu me curasse? Para voltar a que estado, a que vida?...” (BARTHES, 2009, p.16). Sabe que a vida de antes não será mais possível.

Em Brecht, por uma inversão que outrora eu admirava muito, é o filho que educa (politicamente) a mãe; contudo, jamais eduquei minha mãe, jamais a converti ao que quer que fosse; em certo sentido, jamais lhe “falei”, jamais “discorri” diante dela, para ela; pensávamos sem nos dizer, que a insignificância ligeira da linguagem, a suspensão das imagens, devia ser o espaço mesmo do amor, sua música. (BARTHES, 1984, p.108)

O espaço da linguagem, agora de fato silenciada, tenta compor sua música em possíveis diálogos futuros. Barthes fala com ela ao anexar parte de seu legado gestual, mas também recria a comunicação ouvindo algumas de suas possíveis intervenções, de acordo com a entrada de 6 de Março de 1978:

O meu casaco é tão triste como o cachecol preto ou cinzento que eu punha sempre, parece-me que a *mam.* não o teria suportado e ouço a sua voz dizer-me que ponha alguma coisa de cor.
Pela primeira vez, portanto, ponho um cachecol de cor (escocês). (BARTHES, 2009, p.107)

A experiência do luto envolve-o em sensações desconhecidas. A despeito de sua face intelectual – bastante ativa durante todo esse período, como já mencionamos – as emoções se alternam e suscitam reflexões antes impensáveis. Como foi observado em *A câmara clara* (1984) – onde o luto tornado *monumentum* se constituiu do encontro entre a análise e a comoção – esse *sujeito incerto* também aparece em *Diário de luto* (2009). Ferido pelo *punctum* da fotografia na primeira obra, no diário, é o contato com a não-linguagem que o atravessa. Entre razão e sensação, o silêncio da perda faz aflorar duas de suas faces. O intelectual é lançado no desterritório da não-linguagem e, tendo ainda a palavra como instrumento, reterritorializa-se num novo espaço de linguagem – realiza uma nova escritura.

Em meio ao enlutamento, Barthes analisa e, na própria *incerteza*, reconhece-se, conforme registro de 25 de outubro de 1978, aniversário de falecimento da mãe:

Penso outra vez na novela de Tolstoi, *O Padre Sérgio* (vi recentemente o filme, mau). Episódio final: ele descobre a paz (o Sentido, ou a Isenção do Sentido) quando encontra uma rapariguinha como na sua infância, tornada avó, Mavra, que se ocupa simplesmente com amor dos seus sem se pôr qualquer problema de *parecer*, de santidade, de Igreja, etc. Digo para mim: é a *mam.* Nunca havia nela uma metalinguagem, uma pose, uma imagem deliberada. É isso, a “Santidade”.
[Ó o paradoxo: a mim, tão “intelectual”, pelo menos acusado de o ser, a mim, tão tecido de uma metalinguagem incessante (que defendo), ela diz-me soberanamente a não-linguagem.] (BARTHES, 2009, p.219)

A rapariguinha, a menina da infância tornada avó, em Tostoi; a pequena iluminada, ingênua e doce, tornada mãe, em Barthes. Talvez a tradução mais próxima da relação peculiar

que o unia a sua *mam.* – e a dor por sua perda – tenha sido dada por ele mesmo, ao evocar a música para descrever a foto tão essencial dela, aquela onde pode reencontrá-la:

Ou ainda (pois procuro dizer essa verdade), essa Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que Shumann escreveu antes de soçobrar, esse primeiro *Canto da Aurora*, que se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte. (BARTHES, 1984, p.104)

3. 1.2 A desterritorialização do luto

A perda da mãe lançou Barthes num profundo desterrítório. Tendo vivido com ela mais de sessenta anos, numa relação bastante afetuosa, a sua morte criou nele uma grande fissura.

Com sua postura sempre discreta, mantém o perfil reservado numa sociedade que não se mostra aberta para acolher a morte e o período que a sucede. Continua a desenvolver seu trabalho como professor e escritor, aceita algumas propostas de conferências e seminários fora da França e desenvolve novos projetos.

Embora mais recolhido da vida social, a realização das atividades que lhe eram cotidianas podiam levar a crer que Barthes, ainda que estivesse triste com o fato, havia então superado sua dor. Circulavam alguns rumores de que estaria preparando um ensaio sobre a fotografia, numa possível homenagem a mãe perdida; mas que também se dedicava à escrita de um romance. A vida seguia seu curso normalmente, ao menos aos olhares sociais, ele mantinha sua rotina de antes.

Contrastando com essa face pública, o que o diário nos mostra é uma outra realidade. Barthes se sentia sozinho, tinha inúmeros medos, não encontrava perspectivas de continuação. Desfeito o diálogo, o silêncio do apartamento o dilacera. A sua casa não é mais a sua, mas também não é nenhum outro lugar. A casa real se desfez pela ausência; o seu encaixe no mundo se desfez pelo abalo. Ele vivencia um agudo momento de deserto.

O acontecimento de morte, ainda que sabidamente possível e, dependendo da situação, até esperado; mesmo que racionalmente entendido como a única certeza imutável, atira-nos no desconhecido. As solenidades e rituais que o envolvem vão, aos poucos, fornecendo os dados de realidade. Possivelmente referindo-se ao velório, na estrada de 27 de Outubro de 1977, Barthes localiza: “É, aqui, o começo solene do grande, do longo luto.” (2009, p.20).

Depois, acerca do traslado realizado para Urt, local do sepultamento, ele registra: “Conduzindo o corpo da *mam.*” (2009, p.21) – referindo-se àquele ser não mais como mãe, mas somente como seu corpo.

Ao retornar ao apartamento em que viveram por tanto tempo, depara-se com a constatação da desterritorialização que irá enfrentar, a entrada de 31 de Outubro de 1977 traz registrados dia e hora, como um marco:

Segunda-feira 15h – Entro só pela primeira vez no apartamento. Como vou poder viver aqui sozinho. E simultaneamente evidência de que não há outro lugar que possa escolher. (BARTHES, 2009, p.32)

O apartamento real e seus signos carregados de memória. O território da casa vai muito além do seu aspecto físico. Ainda que mantidos todos os objetos, o anterior não existe mais. Barthes vai vivenciando e registrando no diário as elaborações acerca da questão, aqui, em nota de 6 de Novembro de 1977:

Compreendi (ontem) muitas coisas: a sem-importância do que me afligia (instalação, conforto do apartamento, conversas e até por vezes risos com os amigos, projectos, etc.).

O meu luto é o da relação amante e não o de uma organização de vida. Vem-me pelas palavras (de amor) que surgem na minha cabeça... (BARTHES, 2009, p.47)

Podemos perceber o apartamento como o *heim*, o território em que ele vivia e que o habitava. Por isso, a carência que o aflige se alterna. Sente falta do cenário e também da cena. Nesse contexto, surge novamente a dificuldade de viajar, de se ausentar do ambiente que ainda o referencia, de acordo com registro feito Casablanca, de 27 de Abril de 1978:

Luto	Casa
Manhã do meu regresso a Paris	
– Aqui, durante quinze dias, não parei de pensar em <i>mam.</i> , e de sofrer com a sua morte.	
– Sem dúvida em Paris, há ainda <i>a casa</i> , o sistema que era meu quando ela lá estava.	
– Aqui, longe, todo esse sistema desmorona. O que faz, paradoxalmente, com que eu sofra muito mais quando estou “no exterior”, longe “dela”, no prazer (?), na “distração”. É onde o mundo me diz “Aqui tens tudo para esquecer” que menos a esqueço. (BARTHES, 2009, p.126)	

Talvez o apartamento seja o *objeto folhado* do luto barthesiano manifesto no diário. Duas instâncias de um lugar. Duas faces de uma mesma falta, como nos indica a pensar a entrada de 10 de Novembro de 1977:

Chocado pela natureza *abstracta* da ausência; e no entanto, arde, dilacera. Daí que compreenda melhor a *abstracção*: é ausência e dor, dor da ausência – talvez, portanto, amor? (BARTHES, 2009, p.50)

Entre a abstração e a concretude da ausência, a dor se manifesta indiferente ao tempo, a qualquer expectativa de prazo. Em *A câmara clara*, ao declarar estranhamento ao ver uma foto da mãe vestida de *outro modo*, “apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos): minha atenção desvia-se então dela para o acessório que pereceu; pois a roupa é perecível, ela forja para o ser amado um segundo túmulo” (BARTHES, 1984, p.97), ele destaca o caráter perecível da roupa. As roupas da mãe-menina não existem mais. Nem mesmo as que vestiram a mãe-jovem – foram consumidas pelo tempo e pela moda.

Peter Stallybrass, ao analisar o significado da roupa como instrumento de memória, observa outro aspecto, comumente vivenciado pelos enlutados, que vai marcar o luto barthesiano, a mãe se foi, mas as suas roupas – tão fortemente percebidas como extensão do corpo – permanecem:

Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo.

As roupas recebem a marca humana. As joias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradoras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. (STALLYBRASS, 2008, p.10-11)

Em um dos nove fragmentos que marcam a abertura do diário, Barthes sinaliza seu mal-estar diante da necessidade, comum aos nossos tempos, de mexer no local onde o morto viveu, como se esse gesto trouxesse uma nova realidade instantânea e mais leve, sem a presença da morte, conforme registro de 27 de Outubro de 1977:

Assim que um ser morre, construção desvairada do futuro (mudanças de móveis, etc.): futuromania. (BARTHES, 2009, p.14)

Signo da casa, objeto folhado do *heim*, do território barthesiano – talvez um dos mais fortes – as roupas e pertences da mãe aparecem no diário. Não há menção sobre quando e como foram feitos os primeiros contatos com esse espólio. Mas em uma entrada de oito meses após seu falecimento, Barthes registra a 9 de Junho de 1978:

É preciso (ter vontade) ter atenção a uma espécie de *harmonia* entre o que foi o ser amado e o que aparece depois da sua morte a *mam.* enterrada em Urt, a sua sepultura, as suas coisas na rue de l'Avre²⁴. (BARTHES, 2009, p.148)

Talvez essa entrada nos ajude a compreender o “segundo túmulo” a que se referiu acerca das roupas em *A câmara clara*. Embora o corpo da mãe – como passou a se dirigir ao relatar o traslado – estivesse sepultado em Urt, suas roupas tinham ganho um segundo túmulo, jaziam – vivas – na rue de l'Avre.

Na segunda entrada correlacionada, Barthes menciona o irmão – num ritual comum e doloroso às famílias enlutadas. Passados meses, ainda é difícil. O luto e seu longo processo, quando atravessar fases não significa vencê-las. Tal como Sísifo, condenado à eterna repetição, ele se vê diante de uma tarefa que parece nunca ter fim. Ao se deparar com as fotos, a dor dilacerante o toma – a pedra retorna ao ponto de partida, aparentemente ainda mais pesada, como sinaliza o registro de 11 de Junho de 1978:

À tarde com Michel, triagem das coisas da *mam.*
Comecei de manhã a ver as fotografias dela.
Recomeça um luto atroz (mas não tinha acabado).
Recomeçar sem descanso. Sísifo. (BARTHES, 2009, p.149)

Esse momento, tão típico àqueles que ficam, seria o gatilho para um outro estágio do luto, essencial na experiência barthesiana. Ele explica, em registro de 15 de Junho de 1978:

Bizarro: sofri muito e no entanto – através do episódio das Fotografias – a sensação de que o *verdadeiro luto* começa (também porque caiu a barreira das falsas ocupações. (BARTHES, 2009, p.157)

O contato com as fotografias da mãe faria nascer em Barthes o desejo de lhe dar um terceiro túmulo. Muito além do concreto que se situava em Urt, como nos faz pensar o registro de 25 de Outubro de 1978, passado um ano de sua morte:

Dia do aniversário de morte da *mam.*
Em Urt durante o dia.
Urt, a casa vazia, o cemitério o jazigo novo (alto de mais, maciço de mais, para ela, no fim, tão franzina); o meu coração não se distende; estou como que seco, sem o efeito benéfico de uma interioridade. O simbolismo do aniversário não me traz nada. (BARTHES, 2009, p.218)

²⁴ Conforme nota da organizadora: “Em Paris, XV^e *arrondissement*: onde residia um pastor protestante amigo da família Barthes, ao qual foram dadas as “coisas” de Henriquette Barthes para as obras da sua igreja.

Um túmulo diferente do simbólico, situado a rue de l'Avre. O terceiro, ainda mais sutil que o segundo, seria o *monumentum* que manteria a esperada verticalidade da vida – ainda que, no caso barthesiano, a criatura fosse a obra. Como menciona em *A câmara clara* (1984), pela escritura, afastaria da mãe a possibilidade de esquecimento. A ele, não bastava que apenas a sua obra fosse reconhecida, de acordo a entrada de 21 de Agosto de 1978:

Porque teria eu vontade da mais pequena posteridade, do mais pequeno rasto, se os seres que mais amei, que mais amo, não a terão depois que eu ou alguns sobreviventes termos passado? Que me importa durar para além de mim próprio, no desconhecido frio e mentiroso da História, uma vez que a recordação da *mam*. não durará mais do que eu e dos que a conheceram e hão-de-morrer por sua vez? Não quero um “monumento” só para mim. (BARTHES, 2009, p.204)

O apartamento, local impregnado de memória, será o terreno onde Barthes irá vivenciar a maior parte da sua desterritorialização. E meio ao deserto do luto, ali montará a sua tenda de passagem, entre objetos antigos e suas ressignificações, conforme indica o mesmo 21 de Agosto de 1978:

No fundo o traço comum das depressões, dos momentos em que *isto não vai* (viagens, situações mundanas, alguns aspectos de Urt, pedidos cripto-amorosos), seria este: que eu não suporto aquilo que – ainda que provisoriamente – pudesse ser para mim uma substituição da *mam*.
E quando as coisas correm menos mal é quando estou numa situação em que há uma espécie de *prolongamento* da minha vida com ela (o apartamento). (BARTHES, 2009, p.203)

Num movimento comum ao luto – de alternância de sensações – em alguns momentos, nem mesmo o apartamento irá ampará-lo. Novamente em viagem, agora à Tunísia, a fissura que o atinge parece deixá-lo à deriva, *sem abrigo*, segundo sugere registro de 23 de Novembro de 1977:

Serão sinistro em Gabès (vento, nuvens negras, *bungalows* lamentáveis, espetáculo no bar do Hotel Chems): já não posso refugiar-me em pensamento em parte nenhuma: nem em Paris, nem em viagem. Já não tenho refúgio. (BARTHES, 2009, p.72)

Barthes faz incontáveis referências ao choque entre o seu universo íntimo e a realidade externa. Incomodado desde a doença da mãe com o que chamou de *mundanidade*, sente dificuldade em lidar com aspectos práticos da rotina além-casa. A agitação cotidiana dos afazeres e das vicissitudes sociais o exasperam, agredindo seu recolhimento. A interdição do luto vivenciada por ele parece ressoar diretamente os apontamentos de Bataille (2004) acerca

do erotismo. De acordo com essa perspectiva, amor e morte se tangenciam em vários aspectos, sobretudo no que se refere à ameaça ao mundo da razão, também chamado de mundo do trabalho, e a criação de suas respectivas interdições, conforme propõe:

Podemos apenas dizer que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, como impulso imediato, poderia atrapalhar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Portanto, estamos fundamentados para pensar que, desde a origem, foi dado um limite à liberdade sexual ao qual devemos dar o nome de interdição, sem poder nada dizer dos casos em que ela se aplicava. No máximo, podemos acreditar que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. A única verdadeira razão que faz com que admitamos a existência muito antiga de uma tal interdição é o fato de que, das informações de que dispomos, em todos os tempos como em todos os lugares o homem foi definido por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece 'proibido' diante da morte e diante da união sexual. (BATAILLE, 2004, p.77-78)

A entrada de 18 de Maio de 1978 chama atenção para a relação estabelecida por Barthes entre amor e luto, ambos incomodando a ordem das coisas:

Como o amor, o luto fere o mundo, o mundano, de irrealdade, de importunidade. Resisto ao mundo, sofro com o que ele me reclama, com a sua reclamação. O mundo aumenta a minha tristeza, a minha secura, a minha confusão, a minha irritação, etc. O mundo deprime-me. (BARTHES, 2009, p.135)

Tolhido em seu desejo, cerceado pelos moldes de uma contemporaneidade que padroniza tempo, duração e forma para o sofrimento e para o gozo, os mais prosaicos gestos e comportamentos o atingem, agora em outra nota do mesmo dia:

(ontem)
Do Flore, vejo uma mulher sentada no rebordo de uma janela do Hune; tem um copo na mão, ar de se aborrecer; homens de costas, o primeiro andar está cheio. É um *cocktail*.
Cocktails de Maio. Sensação triste, deprimente de estereotipo social sazonal. Pungente. Penso: a *mam*. já não está cá e a vida estúpida continua. (BARTHES, 2009, p.136)

Diante do desajeito social, em que não se sabe como proceder frente a um enlutado – quando a superação do luto é frequentemente marcada pela ansiedade alheia –, Barthes chega a elaborar, em 3 de Agosto de 1978, uma curiosa norma de conduta. Nela, ele se inclui, normatizando uma possível regra de convivência que, ao mesmo tempo, viabiliza o contato com o outro e respeita seu momento de luto. Embora necessite de recolhimento, não deseja ser abandonado por seus amigos:

Exploração da minha necessidade (vital, ao que parece) de solidão: e no entanto tenho uma necessidade (não menos vital) dos meus amigos. Teria portanto de: 1) pedir a mim próprio para lhes “ligar” de vez em quando, descobrir energia de o fazer, combater a minha apatia – nomeadamente telefônica; 2) pedir-lhes que compreendam que acima de tudo devem ser eles a deixar-me ligar-lhes. Se me fizerem menos vezes, menos sistematicamente sinal, passaria a ter para mim sentido fazê-lo eu a eles. (BARTHES, 2009, p.191)

Aos poucos, oscilando segundo o ritmo do luto, Barthes vai construir mecanismos para dar suporte a sua dor. Apesar da *estupidez* mundana, busca formas de vencer a desterritorialização da perda, a desordem interna na qual se vê, conferindo uma nova organização externa. Além do pequeno “manual de conduta”, cria uma ancoragem em torno dos compromissos que se propõe a fazer, dos hábitos adotados no dia a dia do apartamento. Tal prática ora o consola – porque oferece abrigo – ora o incomoda – pois provoca estranhamento –; ou, ainda, desperta ambas as sensações.

Na entrada de 31 de Outubro de 1977, o estranhamento:

Uma parte de mim vela no desespero; e *simultaneamente* uma outra parte agita-se pondo mentalmente em ordem os meus assuntos mais fúteis. Sinto isso como uma *doença*. (BARTHES, 2009, p.33)

Como sugerem Deleuze e Guattari (2012), não existe desterritorialização sem um esforço para que a reterritorialização se faça. Pensando pelo prisma derridiano (2009), a travessia do deserto só é possível na medida em que novas tendas vão sendo armadas. No luto barthesiano, as etapas mais dolorosas são seguidas por sinais que indicam o processo lento, singular e único do enlutamento.

Em duas entradas do mesmo dia 4 de Novembro de 1977, a relação ambígua com a ordem externa. Na primeira, registra a hora, a solidão e uma certa culpa por “desfrutar” do espaço que agora é seu:

Neste dia, pelas 17 horas, tudo está mais ou menos posto em ordem; a solidão definitiva aqui está, mate, sem outro termo doravante senão a minha própria morte. Nó na garganta. A minha confusão ocupa-se a fazer uma chávena de chá, um pedaço de carta, a arrumar um objecto – como se, coisa horrível, eu *gozasse* o apartamento, “meu”, mas esse gozo *cola* ao meu desespero. Tudo isso define o *desinvestimento* de qualquer o trabalho. (BARTHES, 2009, p.33)

Uma hora depois, um sinal de apaziguamento: ao organizar o apartamento, incorpora a figura cuidadosa e zelosa da mãe e pode gozar, ainda que com amargura, o espaço que o abriga:

Pelas 18h: o apartamento está quente, ameno, com as luzes acesas, limpo. Ponho-o assim, com energia, dedicação, (gozo-o *com amargura*): doravante e para sempre sou eu próprio a minha mãe. (BARTHES, 2009, p.44)

A ambiguidade também marca a passagem consolidada no pós-morte. Antes, quando da doença da mãe, a sua atenção estava toda voltada para os cuidados que a envolviam. Depois do falecimento, uma libertação ambígua porque sem recompensa, pesada ainda que vazia, conforme registra em 1º de Agosto de 1978:

Luto. À morte do ser amado, fase aguda do narcisismo: saímos da doença, da servidão. Depois pouco a pouco, a liberdade lastra-se de chumbo, a desolação instala-se, o narcisismo dá lugar a um egoísmo triste, uma ausência de generosidade. (BARTHES, 2009, p.189)

O quarto onde ela viveu e recebeu de Barthes atenção, cuidado e carinho incorporou grande parte do vazio da ausência. Talvez seja esse o local síntese do apartamento como o *heim* perdido, onde as últimas e poucas palavras foram entoadas. A maneira encontrada por ele para tentar conviver com esse dilaceramento parece ter sido a resignificação do espaço, de forma alguma apagando-o ou esquecendo-o; mas conferindo-lhe uma outra forma de vida, como sugere a nota de 18 de Agosto de 1978:

No sítio do quarto onde ela esteve doente, onde morreu e onde agora moro, na parede contra a qual a cabeceira da sua cama se apoiava pus um ícone – não por fé – e tenho sempre flores postas em cima de uma mesa. Acabo por já não querer viajar para poder estar aqui, para que aqui as flores nunca murchem. (BARTHES, 2009, p.201)

A imagem que habitava o “altar” – erguido no quarto que se tornou seu – não era religiosa em seu sentido institucional, mas promovia uma religação com a presença doce e delicada da mãe descrita em *A câmara clara* e ao longo do *Diário de luto*. Não estava fincado na fé o pilar desse altar, mas na presença que se mantinha através, ainda, da dedicação que Barthes nutria-lhe. Percebido isso, fica-nos claro que não era no ícone que a figura da mãe sobrevivia, mas nas flores que o margeavam.

No aniversário dela, primeiro desde o falecimento, ele relata um sonho que, de tão inverossímil, não o abala – ainda que o remeta à questão da morte. O sonho não parece deter a sua atenção. Nessa data simbólica, a ausência física não impede o ritual costumeiro. E, novamente, o mesmo signo de presença simboliza e a traz de volta, em registro de 18 de Julho de 1978:

Luto

(Casa)

Voltei a sonhar com a *mam*. Ela dizia-me – ó crueldade – que eu não gostava dela. Mas isso deixava-me calmo, tão bem sabia eu que era falso.

Ideia de que a morte seria um sono. Mas seria medonho se tivéssemos de sonhar eternamente.

(E esta manhã, o aniversário dela. Oferecia-lhe sempre uma rosa. Compro duas no pequeno mercado de Mers Sultan, que ponho em cima da minha mesa). (BARTHES, 2009, p.171)

Com o cumprir dos dias, o trabalho de luto vai se fazendo. Numa sociedade refratária a sua manifestação, Barthes encontra caminhos que possibilitam a vivência de sua dor. Com a discrição que lhe era peculiar, reconfigura espaços, cria agenciamentos a partir do desterritório em que se vê. Nas pequenas sutilezas cotidianas, íntimas, busca refúgio para o abandono que o toma.

3. 1.3 O sopro da escritura

A constatação constante da morte do outro trazida pelo lento trabalho de luto processa uma espécie de decantação do evento. Passado o momento da perda, a vivência diária em cenários, datas e situações em que a ausência se confirma vai, de certo modo, acalmando a dor. Embora ressurjam sentimentos e manifestações mais emocionadas, o luto vai se tornando mais apaziguado.

O diário de Barthes é um retrato dessa trajetória. Se fôssemos pensá-lo a partir da perspectiva dos estágios do enlutamento, poderíamos dividi-lo em muitos lutos: emocionado, puro, verdadeiro, discreto, doloroso, conformado, estranhado e até um certo luto – chamado por ele – feliz. Mas a abordagem que propomos não se atém a tais divisões. Interessa-nos, sobretudo, a peculiaridade do processo; identificar e entender como as muitas fases se entrelaçam e através de qual instrumento barthesiano a passagem da desterritorialização para a reterritorialização foi possível.

Em *A câmara clara* o trabalho de luto girou em torno da fotografia. Teorizar sobre o signo fotográfico, exibir e analisar fotos públicas e anônimas e, ao mesmo tempo, entrar em contato com os afetos, as lembranças e as ausências que as fotos da mãe evocavam. Vivenciar pequenos lutos dentro da grande perda. Erguer o *monumentum* desejado através da escritura, atravessando o deserto do abandono.

Diário de luto revela a intimidade de uma dor aguda, solitária. A desterritorialização interna de alguém que perdeu a morada. Não reconhece seu lugar nem no apartamento em que viveu nem na vida que considerava sua. Sente-se mais a vontade perto da ausência do que longe dela. Alguém para quem a distração não aliena e a mundanidade não absorve.

O diário revela o registro linear de uma dor aleatória, que ignora regras temporais. Entre datas sequenciais, as emoções se revezam e pequenas novas ancoragens são conquistadas. Um processo único, mas marcado por traços comuns àqueles que perderam entes queridos (KÜBLER-ROSS, 1996).

Preso pelo pacto observado por Blanchot (2005), pelo qual o *demônio* do calendário inscreve o diarista na proteção dos dias comuns, na chamada submissão à regularidade, Barthes encontra o abrigo necessário ao luto: a possibilidade de entrar em contato com a rotina dos dias, refletir sobre ela e transformá-la.

Logo no início do luto, Barthes descreve, em duas entradas de 1 de Novembro, um fenômeno que iria acompanhá-lo durante todo o processo compilado no diário:

O que me impressiona mais: o luto em placas – como a esclerose.
[Isto é: sem profundidade. Placas de superfície – ou antes cada placa: total. Blocos].
(BARTHES, 2009, p.36)

E logo a seguir:

Momentos em que estou “distraído” (falo, gracejo se for o caso disso) – e como que seco – aos quais sucedem bruscamente emoções atroz, até às lágrimas.
Indecibilidade do sentido: tanto se pode dizer que sou talvez insensível, talvez articulado nos termos de uma emotividade exterior, feminina (“superficial”), contrária à imagem séria da “verdadeira” dor – como profundamente desesperado, lutando por dar a réplica, por não espalhar a escuridão à minha volta, mas por momentos sem poder mais e “quebrando”. (BARTHES, 2009, p.37)

Seis meses depois, em 12 de Maio de 1978, o peso da perda ainda o toma, ele o analisa e se questiona quanto a sua constância:

[Luto]
Oscilo – na obscuridade – entre a constatação (mas precisamente: justa?) de que não sou infeliz senão por momentos, por surtos, de modo esporádico, ainda que os espasmos sejam próximos – e a convicção de que *no fundo, de facto*, sou *incessantemente*, o tempo todo, infeliz desde a morte da *mam*. (BARTHES, 2009, p.133)

Três meses mais tarde, nas vésperas de ter declarado ser insuportável viajar, pois “viajar é separar-me dela” (BARTHES, 2009, p. 200), uma nota traduz o revezamento de sensações, a 12 de Agosto do mesmo ano:

(Haiku, Munier, p. XXII)

Calma do fim de semana de 15 de Agosto; enquanto a Rádio passa o *Príncipe da Madeira* de Bartok, leio isto (na visita do Templo de Kashino, grande narrativa de viagem de Bashô): “Ficámos sentados por um longo momento no mais extremo silêncio.”

Experimento de súbito uma espécie de *satori*, doce, feliz, como se o meu luto se apaziguasse, se sublimasse, se reconciliasse, se aprofundasse sem se anular – como se “me reencontrasse”. (BARTHES, 2009, p.199)

A infelicidade esporádica, em placas – ou por vezes até percebida como incessante – cede lugar, ainda que fugidamente, à calma, à serenidade. A leitura, a palavra em sua forma literária – através de um fragmento em que o silêncio é evocado – provocam em Barthes um instante de felicidade. O apartamento *insonoro* desde a morte da mãe é visitado pelo som folclórico do balé e pelas letras concisas do haikai. Não é uma invasão, mas a aceitação de um convite. Tomado pela ausência (DERRIDA, 2009) – de lugar e de si – o luto se apresenta como a travessia do deserto barthesiano. Na errância desértica, quando o silêncio mais profundo o envolve, quebrado pela ruptura da vida, a tenda que surge como abrigo na passagem é a palavra-maná que o alimenta. Doce ainda que triste, a seiva acalma porque não anula o luto. A palavra não violenta o silêncio, ao contrário, respeita-o na medida em que permite a sua existência.

Diário de luto é parte dos cacos de dor transmutados em seiva. Diariamente – ou seguindo o calendário peculiar a sua singular travessia – a palavra-maná registra ao mesmo tempo em que permite a continuação. Foi ela, palavra alimento, quem acompanhou a travessia de Barthes por outros desertos. Agora, diante daquele que talvez seja o mais inóspito, não seria outra a companhia. Ela o mantém no caminho, entre a palavra compartilhada já perdida e o *monumentum* prometido. No limiar, a escritura lhe confere um exílio que o acolhe e o prepara para a nova morada. A reterritorialização se efetua pela palavra.

Em uma das entradas do dia 3 de Agosto de 1978, Barthes registra a tomada de consciência do mecanismo peculiar ao seu luto:

Por vezes (como ontem, no pátio da Bibliothèque nationale), como dizer este pensamento fugidio, como um relâmpago, de que a *mam.* deixou de aqui estar *para nunca mais*; uma espécie de asa negra (do definitivo) passa por cima de mim e corta-me o fôlego; uma dor tão aguda que se diria que para sobreviver derivo logo a seguir na direcção de outra coisa.(BARTHES, 2009, p.190)

A perda da mãe cortou-lhe o fôlego. Como analisamos em *A câmara clara*, uma espécie de novo corte do cordão umbilical foi feita. Falta-lhe ar na nova condição. Teme o futuro e o passado. A morte da mãe já ocorreu, é definitiva. Mas a memória da dor se mantém como um trauma, como sinaliza em 10 de Maio de 1978:

Desde há várias noites, imagens – pesadelos em que vejo a *mam.* doente, ferida. Terror.
Sofro com o *medo do que aconteceu.*
Cf. Winnicott²⁵: medo de um desmoronamento *que aconteceu.* (BARTHES, 2009, p.131)

Em 9 de Julho do referido ano, outro registro a respeito do mesmo medo do passado:

Ao sair do apartamento de partida para Marrocos, tiro a flor posta no lugar onde a *mam.* esteve doente e de novo o medo atroz (da sua morte) me toma: cf. Winnicott: é tão verdade: *o medo do que aconteceu.* Mas coisa mais estranha: *e que não pode voltar.* E é precisamente esta a definição de *definitivo.* (BARTHES, 2009, p.168)

Medo que se estende também para o que o evento de morte aponta: a sua própria morte. Em nota do dia 1º de Maio de 1978, percebemos que Barthes está envolto nessa temática do temor. Vivenciando o que foi analisado por Ariès (2003) e Bataille (2004) – quando defendem que a morte do outro nos coloca frente à nossa própria morte – diante da experiência de separação de alguém muito próximo, com quem tinha laços e afetos bastante profundos, agora, ele *sabe* o que a morte significa:

Pensar, saber que a *mam.* está morta *para sempre, completamente* (“completamente” que não se pode pensar senão por violência e sem que se possa manter por muito tempo esse pensamento), é pensar, letra a letra, (literalmente, e simultaneamente) que também eu morrerei *para sempre e completamente.*
Há então, no luto (no desta espécie, no meu) uma domesticação radical e *nova* da morte; porque, antes, este saber era simplesmente *emprestado* (desajeitado, vindo dos outros²⁶, da filosofia, etc.), mas agora, é o *meu* saber. Não pode doer-me *muito* mais do que o meu luto. (BARTHES, 2009, p.128)

O fôlego, portanto, foi cortado pela morte da mãe e por uma sucessão de eventos daí deflagrados. O passado ainda ressoa pelo medo do que já aconteceu, o futuro projeta uma

²⁵ Winnicott, em *O medo do colapso*, descreve um fenômeno em que o paciente, tendo vivido um colapso diante de uma situação difícil e dolorosa – para a qual não tinha recursos de enfrentamento – desenvolve um pavor de, numa situação futura, colapsar novamente: “Segundo minha experiência, existem momentos em que se precisa dizer a um paciente que o colapso, do qual o medo destrói-lhe a vida, já aconteceu. Trata-se de um fato que se carrega consigo, escondido no inconsciente” (WINNICOTT, 1994, p.73)

²⁶ Segundo nota da organizadora, a grafia aqui é imprecisa. Pode-se ler também artes, além de outros.

realidade inelutável. Conseguir atravessar esse momento tão agudo só será possível encontrando uma forma “de seguir na direção de outra coisa” (BARTHES, 2009, p.190), procurando recuperar o ar onde ele existe.

O sopro de vida, a palavra-maná, é encontrada por Barthes naquele que foi sempre seu instrumento mais afiado: a escritura. Ao mergulhar na dor e entregar-se ao seu luto, ele realiza, pela escrita, um ato de resistência. Fala de morte e retoma a respiração que o mantém vivo.

No que ele chama de baforadas, identifica nesse momento algumas retomadas de desejo, ainda que alternadas por momentos de desânimo profundo. A desterritorialização vai cedendo vez à reterritorialização. Em 15 de Novembro, logo no início cronológico do luto:

Estou ou dilacerado ou tolhido e por vezes baforadas de vida. (BARTHES, 2009, p.59)

No dia seguinte, evidenciando o choque entre o antes e o depois da perda:

Por vezes baforadas de desejos (por exemplo da viagem à Tunísia); mas são desejos de *antes* – como que anacrônicos; vêm de *uma outra margem*, de um outro país, o país de antes. – Hoje, é um país raso, desolado – quase sem pontos de água – e insignificante. (BARTHES, 2009, p.61)

Em 21 de Novembro, as baforadas apontam a sua origem e, ao mesmo tempo, a sua direção. A escritura se mostra como caminho e como redenção:

Instabilidade, desamparo, apatia: só, por baforadas, a imagem da escrita como “coisa que dá vontade”, porto de abrigo, “salvação”, projecto, em suma “amor”, alegria. Suponho que a devota sincera tem os mesmos movimentos na direcção do seu “Deus”. (BARTHES, 2009, p.67)

Ao identificar o lugar da escrita no seu luto, Barthes não minimiza a importância da mãe, conferindo-lhe uma posição coadjuvante. Ao contrário, ele as concilia. Inicialmente, sob o impacto recente da perda, surge a constatação de como todas as suas atenções foram voltadas devotadamente para ela – quando do período de exceção, o da doença – e não para a escritura. A figura discreta da mãe, sua presença sutil e doce, fazia-se *transparente* para que a obra pudesse se criar. Ao mesmo tempo, tal constatação lhe traz uma consciência crucial: ela não era *tudo* para ele e a sua escritura existia apesar dela, como podemos pensar a partir da nota de 29 de Outubro de 1977:

Ideia – espantosa, mas não desoladora – de ela não ter sido “tudo” para mim. De outro modo, eu não teria *escrito*, feito *obra*. Desde que passei a tratar dela, desde há seis meses, de facto, ela era “tudo” para mim, e eu esqueci completamente que escrevera. Não era desvairadamente senão dela. Que antes, se fazia transparente para que eu pudesse escrever. (BARTHES, 2009, p.24)

Sete meses mais tarde, o tema volta a ser tocado, com um tom ameno e reconfortante, conforme registro de 31 de Maio de 1978:

A medida em que a *mam.* está presente em tudo o que escrevi é a medida em nisso há por toda a parte uma ideia do Supremo Bem.
(ver artigo JL e Éric M. sobre mim para a *Encyclopaedia Universalis*) (BARTHES, 2009, p.140)

Depois, a conciliação ainda se faz presente. Agora mais diretamente, referindo-se ao signo principal em torno do qual outro caco de luto foi criado: a fotografia da mãe e a sua tradução pela escritura, realizada em *A câmara clara* – tema da entrada de 24 de Julho de 1978:

Luto
ou Φ ²⁷
Fotografia do Jardim de Inverno; procuro desvairadamente dizer o sentido evidente.
(Fotografia: impotência de dizer o que é evidente. Nascimento da literatura)
“Inocência”: que nunca prejudicará. (BARTHES, 2009, p.178)

O trabalho de luto é transcrito, traduzido e efetuado pelo trabalho da escritura. Conforme Freud, “a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas renúncias culturais” (1927/2006, p. 23) e, ainda, “passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação de tudo o que se perdeu na vida” (1914/2006, p.301). No mesmo 31 de Maio de 1978 – dia em que havia destacado a presença da mãe em toda a sua obra – Barthes declara a necessidade de se entregar à *écriture*, envolver-se naquilo caracterizou a sua vida: dedicar-se ao Texto com entrega, construir sentido através da escrita; sobretudo agora, no momento em que vivencia essa experiência única:

Não é de solidão que preciso, é de anonimato (de trabalho).
Transformo “Trabalho” no sentido analítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em “Trabalho” real – de escrita.
porque:
o “Trabalho” através do qual (dizem) se sai das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado à pressa; para mim não se *consoma* senão na e pela escrita.
(BARTHES, 2009, p.141)

²⁷ Conforme nota da organizadora, esse signo de abreviatura da palavra “fotografia” foi abundante nos esboços de *A câmara clara*.

A entrega à escritura ocorre juntamente com a entrega ao seu desgosto. Ressoando Derrida (2009), é na aceitação da ausência que o poeta – assim como o judeu – lança-se no deserto e assume que é ele mesmo o *habitat* da escritura. Ao habitar seu luto, encarnar o seu desgosto, Barthes dá passagem à palavra que “floresce na areia ou entre os paralelepípedos” (DERRIDA, 2009, p.97). Em 13 de Junho de 1978, esboça a sensação de que é preciso sair da estagnação e dar fluidez ao universo que o envolve no enlutamento:

Não suprimir o luto (o desgosto) (ideia estúpida do tempo que abolirá) mas mudá-lo, fazê-lo passar de um estado estático (estase, congestionamento, recorrências repetitivas do idêntico) a um estado fluido. (BARTHES, 2009, p.152)

Contrário a qualquer tipo de mascaramento do luto, cuja justificativa se baseia na amenização ou abreviamento da experiência de morte, Barthes, novamente num ato de resistência, conforme apontou Lejeune (2008) acerca desse aspecto da escrita diarista, afirma em 20 de Julho de 1978:

Luto
Impossibilidade – indignidade – de confiar a uma droga – sob o pretexto da depressão – o desgosto, como se fosse uma doença, uma “possessão” – uma alienação (qualquer coisa que nos tornasse estrangeiros) – quando é um bem essencial, íntimo... (BARTHES, 2009, p.172)

Várias são as passagens do diário que marcam ora um flerte ora uma entrega ao desgosto. Em 30 de Novembro de 1977, um primeiro sinal:

A cada “momento” de desgosto, julgo que é precisamente através dele que pela primeira vez *realizo* o meu luto.
Quer dizer: totalidade de intensidade. (BARTHES, 2009, p.83)

Talvez um evento nesse longo processo do luto barthesiano possa ser apontado como o marco de passagem entre o flerte e a entrega. Assim como ocorreu em *A câmara clara* – primeira obra de luto aqui analisada – a fotografia do Jardim de Inverno, eixo em torno do qual aquela escritura orbitou, irá inaugurar uma outra etapa do trabalho de enlutamento e, por consequência, dos registros presentes no diário. Como identifica Barthes em 14 de Junho de 1978, um dia após encontrar a foto:

(Oito meses depois): o segundo luto. (BARTHES, 2009, p.141)

Embora difícil e extremamente doloroso, esse novo momento do luto permitirá a Barthes o contato e o reconhecimento profundo da sua dor e, de acordo com a perspectiva de Deleuze (2012), a efetuação de sua potência. Em 31 de Julho de 1978 ele registra:

Habito o meu desgosto e isso torna-me feliz.
É-me insuportável tudo o que me impede de habitar o meu desgosto. (BARTHES, 2009, p.183)

E, em outra nota da mesma data, reafirma: seu desejo é habitar no seu desgosto:

Não desejo outra coisa que não seja habitar o meu desejo. (BARTHES, 2009, p.184)

No dia seguinte, Barthes sintetiza a proximidade entre o que vivencia e a atividade da escritura; quando a linguagem, sem pretensão de cura ou apagamento da dor, na medida em que se faz ponte, dá-lhe abrigo e sustentação:

[Talvez já anotado]
Sinto-me sempre (dolorosamente) espantado por poder – afinal – viver com o meu desgosto, o que quer dizer que ele é à letra *suportável*. Mas – sem dúvida – é porque posso, melhor ou pior (quer dizer com o sentimento de não o conseguir), falá-lo, fraseá-lo. A minha cultura, o meu gosto pela escrita dá-me este poder apotropaico, ou de *integração*: integro*, através da linguagem.
O meu desgosto é *inexprimível*, mas apesar de tudo *dizível*. O próprio facto de a linguagem me fornecer a palavra “intolerável” realiza imediatamente uma certa tolerância.
* fazer entrar num conjunto – federar – socializar – comunizar, gregarizar-se. (BARTHES, 2009, p.185)

Imerso no desgosto, entregue à comunidade da própria escritura, Barthes traduz alguns dos momentos mais singulares de seu enlutamento. Na nota de 22 de Dezembro de 1978, a ferida eterna tatuando aqueles que sobrevivem:

Oh, dizer o *profundo* desejo de recolhimento, de retiro, de “Não se ocupem de mim” que me vem directa, inflexivelmente, do desgosto, como “eterno” – recolhimento tão *verdadeiro*, que as pequenas batalhas inevitáveis, os jogos de imagens, as feridas, tudo fatalmente acontece a partir do momento em que se *sobrevive*, não mais que uma espuma salgada, amarga, à superfície de uma água profunda... (BARTHES, 2009, p.227)

No dia seguinte, a morte do outro como rito de passagem; a orfandade como um parto, um segundo nascimento:

Pequenos amargos de boca, ataques, ameaças, assédios, sentimentos de fracasso, período negro, fardo pesado de carregar, “trabalhos forçados”, etc. Não posso

impedir-me de pôr estas coisas em relação ao desaparecimento da *mam*. Não é – magia simples – por ela já aqui não estar para me proteger, o meu trabalho manteve-se sempre concretamente separado dela; – é antes – mas será a mesma coisa? – por eu estar agora encurralado a *iniciar-me no mundo* – dura iniciação. Misérias de um nascimento. (BARTHES, 2009, p.228)

A escritura permite a Barthes que ele atravesse o profundo desgosto do luto, trazendo-lhe um sopro de vida. A desterritorialização provocada pela perda do fôlego – tirado pelo acontecimento de morte – é sucedida aos poucos, na medida em que assume sua dor, pela reterritorialização da palavra. Em 17 de Janeiro de 1979, a nota revela:

Pouco a pouco precisa-se o efeito da falta: que é eu já não ter o gosto de *construir* alguma coisa de novo (excepto na escrita): nenhuma amizade, nenhum amor, etc. (BARTHES, 2009, p.234)

No dia seguinte, um possível ponto de toque com a literatura e a aceitação da proximidade que sentia:

Desde a morte da *mam*. deixei de ter vontade de “construir” – excepto na escrita. Porquê? Literatura = única região da Nobreza (como o era a *mam*.). (BARTHES, 2009, p.235)

A presença da escritura, afinada com a ausência da mãe, contrasta com a postura do início do luto, quando, embora parecesse pressentir sua função, ainda não a percebia como um desejo claro; como podemos pensar a partir da nota de 31 de Outubro, cerca de um ano e três meses antes:

Não quero falar disto como medo de fazer literatura – ou sem a certeza de que não o será – embora de facto a literatura tenha origem nessas verdades. (BARTHES, 2009, p.31)

A literatura, a escritura vão trazer alento a Barthes. No apartamento tomado pelo silêncio, a palavra ausente da mãe ganha forma, transmuta-se nas letras que ele passa a dedicá-la. Na música que ouve, nos relatos de luto, em Proust, que atentamente acompanha – e com os quais profundamente se solidariza –, nos gestos que adquire, nos objetos que ressignifica. Em todos esses diálogos reconstruídos, a mediação de sua escrita; ora traduzidos em *A câmara clara* ora em *Diário de luto*.

O que podemos apreender desse tempo agudo, desértico – ainda que inevitavelmente caracterizado pela parcialidade – são pequenos cacos de um todo singular e inatingível, como ele mesmo advertiu em 15 de Março de 1979:

Só eu conheço o meu caminho desde há um ano e meio: a economia deste luto imóvel e não espetacular que me manteve incessantemente separado por tarefas; separação que no fundo sempre projectei fazer com que chegasse ao fim por meio de um livro – Obstinação, clandestinidade. (BARTHES, 2009, p.241)

O projeto do livro, a construção do *monumentum*, manteve-o vivo. A escrita do diário, submetida à regularidade do calendário protegeu-o enquanto uma nova rotina se fazia. Ainda que a tristeza o abalasse continuamente, o objetivo de realizar uma obra *tumulus* que abrigasse sua mãe trazia-lhe alegria porque o mantinha em seu caminho: o da escritura – mesmo (e sobretudo) que fosse uma escritura de luto.

Logo no início do diário, Barthes descreve a tarefa comum – e final – a todo o enlutado: a aceitação. Em 28 de Novembro de 1977, registra:

Frio, noite, Inverno. Estou quente e apesar disso só. E compreendo que *será preciso* que me habitue a estar *naturalmente* nesta solidão, a agir nela, a trabalhar nela, acompanhado, *colado* pela “presença na ausência”. (BARTHES, 2009, p.77)

Em contraste com o frio e a escuridão – paisagem que invade o interior do apartamento – a vida se faz sentir em seu corpo. Ainda que triste, as baforadas de vida vão, pouco a pouco, dar-lhe o ânimo para seguir a travessia do deserto do luto. Em um trajeto inevitavelmente solitário, a *presença na ausência* se fará *folhada* pela escritura que o abriga e o ampara. Ouvido de muitas vozes, leitor de tantas experiências, o luto barthesiano caminha apoiado na e pela palavra-maná da qual é veículo. Sabendo-se despedaçado, Barthes lê e reproduz no seu diário o conselho de Proust a Georges de Lauris (tendo este último também perdido sua mãe) – conselho que, visivelmente, apreende, *dizendo de si para si* – numa ressonância que pode ser *dizível* a muitos, mas *exprimível* apenas aos que comungaram do acontecimento de morte. Fragmento da anotação de 29 de Julho de 1978:

“Agora, posso dizer-lhe uma coisa: vai ter momentos de doçura em que ainda não pode acreditar. Quando tinha ainda a sua mãe pensava muito nos dias de agora em que já não a teria. Agora pensará muito mais nos dias de outrora em que a tinha. Quando se tiver habituado a essa coisa medonha que é a rejeição definitiva para o outrora, então senti-la-á muito de manso reviver, voltar a tomar o seu lugar, todo o seu lugar ao seu lado. Neste momento ainda não é possível. Seja inerte, espera que a força incompreensível (...) que o despedaçou volte a fazê-lo recompor-se um pouco, digo um pouco porque ficará para sempre com alguma coisa de despedaçado. Diga também isto de si para si porque é uma doçura saber que nunca amaremos menos, que nunca nos consolaremos, que nos lembraremos cada vez mais.” (BARTHES, 2009, p.181)

O dilaceramento da perda não se esquece. A ausência não se anula. O olhar daquele que um já perdeu sobre o recém-enlutado tem o enfoque da experiência. Ele não imagina a

dor da perda. Ele a conhece. E sabe que o luto não tem tempo nem fim. Mas que chega o momento em que dor se amaina. E que, como afirmou Kovács (1992) ao localizar a elaboração do luto, um dia a ausência sentida fora será a presença abrigada dentro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra medida e a desmesura heroica têm isto em comum: uma e outra afrontam a morte. Mas a palavra é mais profundamente engajada no movimento de morrer, pois somente ela consegue fazer deste uma via segunda, durando sem duração. Nesse sentido, e admitindo que o herói seja o mestre, o homem que parece deter a palavra como um poder será o mestre do mestre.

Maurice Blanchot

O lugar da morte na civilização contemporânea merece ser olhado. Percebida pelas mais variadas perspectivas durante os períodos históricos, ela não é um mero detalhe da cultura de um tempo. Seu significado enreda uma complexa rede valores e posturas que atingem diretamente o homem – suas relações, trabalho, cotidiano, discursos, crenças, manifestações artísticas. A morte é um dos eixos sobre os quais a existência se assenta.

Philippe Ariès (2003), na esteira da História das Mentalidades, analisou as mudanças pelas quais a visão de morte sofreu a partir da Idade Média – portanto, a partir da supremacia, na cultura ocidental, do monoteísmo cristão. Identificada por ele como solitária, a morte hoje está no centro de um paradoxo. Nunca se viu e se noticiou tão rotineiramente – via todos os meios de comunicação – ocorrências de morte. Imagens dos mais chocantes cenários fatais são buscadas, compartilhadas e visualizadas. Corpos sem vida, muitos dos quais mutilados, expostos em guerras, crimes, acidentes, tragédias e genocídios. A violência das grandes cidades trouxe o campo de conflito para o cotidiano do homem comum.

Nunca se teve tamanho acesso ao acervo de imagens e registros dos mortos noticiados pela mídia. É possível levantar, em questão de instantes, ao menos sua breve biografia, algumas fotos, um certo tipo de perfil público. O banco de dados propiciado pela internet torna o morto anônimo rapidamente identificado.

Por outro lado, mas ainda na mesma tônica, jamais se produziu uma quantidade tão grande e diversificada de documentários acerca de extermínios, limpezas étnicas, crimes contra a humanidade. Inúmeros museus e memoriais são inaugurados e visitados em todo o mundo, como observou Andreas Huyssen (2000). É cada vez mais possível identificar as raízes genealógicas de nossos antepassados, estabelecer seus elos com diferentes etnias, culturas e territórios. Ao que parece, a morte e o passado vão deixando de estar relacionados com o apagamento.

Contudo, o grande contraponto se mostra quando a morte deixa de ser uma ocorrência exterior aos nossos vínculos. Enquanto o cadáver do desconhecido provoca curiosidade e, ao que parece, pouco incômodo, os doentes terminais são levados aos hospitais para que não morram em casa; e, quando morrem, têm seus corpos deslocados para espaços destinados a esse fim, longe de suas casas, para que o velório aconteça num cenário “neutro” e não produza memórias indesejadas no local onde viveram. Diferentemente dos gregos, os rituais que envolvem os cuidados com o cadáver são impensáveis aos seus familiares. Tocár o morto, velá-lo por três dias – como os mesmos gregos faziam – são hábitos que não se encaixam numa civilização que, a primeira vista, está habituada com a morte.

Ainda que novos monumentos se criem a cada dia, que a moda retrô faça ressurgir signos artísticos e arquitetônicos, e que a visitaçãõ a museus esteja num crescente, é o antigo conservado que atrai e seduz os visitantes. Já o que é velho, associado à decadência ou à proximidade com a morte, não desperta o mesmo interesse. O antigo tornado museu, a velhice identificada com a “melhor idade”. Se o velho está incluindo na contemporaneidade é muito mais pelo o que pode carregar de elo com a juventude: a vitalidade, a capacidade produtiva, a manutenção da beleza – aspectos que ele deve cultivar e investir, mediante os cuidados com a saúde, a prática (por vezes abusiva) de atividades físicas e de cirurgias plásticas. Se em certa medida tais hábitos são inquestionavelmente benéficos – não pretendemos, de forma alguma, rejeitar os avanços alcançados –, o lastro que os sustentam está associado à juventude e não à velhice; dito de outro modo, o velho é interessante enquanto está associado à vida, não à morte – com suas doenças, limitações, dores e sofrimento. Portanto, parece-nos pertinente indicar que a imagem do velho na contemporaneidade – assim como as analogias que, a partir dela, podem ser pensadas – remete ao herói grego e à sua *bela morte* (Argolo, 2006): embora velho, procura congelar a juventude; alcança a morte ancorado na da vida.

Partindo da premissa foucaultiana de que cada tempo traz consigo um conjunto de práticas que o caracterizam, o paradoxo da morte sinaliza um outro desdobramento. Por que as manifestações de luto têm sido gradativamente abolidas do convívio social? Como compreender algumas linhas da psiquiatria que estipulam a duração – cada vez mais curta – para que o luto se cumpra, sob o risco de ser diagnosticado como doença? Qual a argumentação, que ampara certas leis trabalhistas, para determinar a volta ao trabalho – podendo variar entre três a sete dias – daquele que perdeu um ente próximo? Parece evidente que a mesma sociedade que aparentemente está acostumada a conviver com a morte, não abre espaço para o luto.

É nessa perspectiva do acontecimento de morte, a partir de Foucault (2007), que a estrutura do nosso trabalho se pautou. Roland Barthes vivenciou a experiência de uma morte próxima – ao que tudo indica, a mais próxima que a ele poderia suceder. Lançado na dor do enlutamento, passou pelas mais diferentes fases, conforme Kübler-Ross (1996) analisou a respeito dos estágios do luto, peculiares a tal momento. E, a partir do reconhecimento e da aceitação do seu luto, entregou-se com alegria à tristeza – efetuando, segundo Deleuze (2002), a potência de sua dor.

O processo que envolveu a elaboração, chamado por Freud (1914/2006) de trabalho de luto, foi similar à travessia do deserto evocada por Derrida (2009). Com as referências abaladas e colocadas em cheque, Barthes busca novos agenciamentos, tenta se reterritorializar diante da agudeza provocada pela ausência.

A experiência de luto em Barthes é singular em vários aspectos. Muitos deles só puderam ser vislumbrados porque ele nos ofereceu à vista. Publicou-os. Em um ato político, de resistência ao silenciamento sob o qual os enlutados parecem estar. Compartilhou, ainda que não tenha mostrado a Foto do Jardim de Inverno, uma mãe só dele, mas de quem o seu leitor – como apontou Derrida (2008) – conseguiu captar claridade.

Erigiu, pela escritura, não só um *tumulus* à mãe – na sua visão, ameaçada de esquecimento – mas um *monumentum* de luto que transcendeu a essa perda e, mais ainda, resistiu à sua própria morte. Em ambas as obras *monumentum*, revelou a experiência ímpar de um intelectual, artífice das palavras, confrontado com a comoção da dor, imerso no silêncio da ausência, atado pela insuficiência da linguagem teórica para restabelecer o diálogo interrompido.

Tentar definir o luto barthesiano seria, mais do que uma redução, um esforço em vão. Um turbilhão o tomou durante anos. As emoções se sucederam e se revezaram. Conferir ênfase a qualquer um de seus momentos seria diminuir o seu processo de dor. Se algo nos salta a esse respeito, é que uma das razões para que o luto seja tão dilacerante está justamente no fato de que não há uma linearidade temporal a ser cumprida. As dores vêm em placas e atingem com a intensidade do primeiro dia.

A câmara clara e *Diário de luto* poderiam ser analisados pelas mais amplas abordagens – cada qual com a sua função. Mas o nosso propósito foi aquele apontado por Italo Calvino (2010), no texto *Em memória de Roland Barthes*:

(...) a obra dele, agora percebo, consiste em constringir a impessoalidade do mecanismo linguístico e cognitivo a levar em conta a fisicidade do sujeito vivente e mortal. A discussão sobre ele – já iniciada – se dará entre os defensores da

superioridade de um ou de outro Barthes: o que subordinava tudo ao rigor de um método e o que tinha como único critério seguro o prazer (o prazer da inteligência e a inteligência do prazer). A verdade é que aqueles dois Barthes são apenas um: e na coexistência contínua e variamente dosada dos dois aspectos está o segredo do fascínio que a sua mente exerceu em muitos de nós. (CALVINO, 2010, p.82)

Longe de qualquer intenção reducionista, o Barthes que nos surge tem um rosto cujas faces são múltiplas – impossível de serem captadas por qualquer objetiva: seja a da máquina fotográfica, seja a da pesquisa teórica. Capaz de construir um *monumentum* no qual teoria e entrega se misturam e de compartilhar, pela escritura do diário, uma solidão que tão fundo nos assinalou, o desenho de seu rosto ganha, ao término do trabalho, uma forma indefinida porque sem fim, sem limitação. Como nos leva a pensar, tristemente, o mesmo texto escrito por Calvino em sua memória. Segundo esse relato, após o atropelamento que acabou por provocar sua morte, o rosto de Barthes ficou desfigurado e, como não portava documentos, ele ficou horas no hospital sem ser identificado, “um ferido sem nome” (2010, p. 81). Não menos triste, Calvino conclui: “três dias depois, no caixão, o seu rosto não estava absolutamente desfigurado, era ele, como tantas vezes o encontrei por aquelas ruas do Quartier, com o cigarro pendendo do canto da boca, no modo de quem foi jovem antes da guerra” (2010, p.81).

O rosto de Barthes se espelha e se espalha por sua obra – ela mesma um *monumentum* que se faz pela escritura e à escritura.

REFERÊNCIAS

AMARAL, José Luiz. **Artes plásticas: significação e contexto**. Porto Alegre: Tchê! Artes Gráficas, 1987.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ARGOLO, Paula. Produzindo um contexto familiar: ritos, artefatos e espaços funerários. In: **Imagens da família nos contextos funerários: o caso de Atenas no período clássico**. Dissertação de mestrado. São Paulo: MAE-USP, 2006, pgs. 48-107

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. In: **Revista estudos históricos**. Vol. 11, Nº 21: CPDOC/ FGV, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **A câmara clara**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

_____. **A preparação do romance I: da vida à obra** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Diário de luto**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2009.

_____. **Elementos de semiologia**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Mitologias**. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **O Grau zero da escrita**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A Mensagem Fotográfica. In: **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A Retórica da Imagem. In: **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo : Arx, 2004.

- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Ecléa. A substância social da memória. In : **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOWLBY, John. **Perda: tristeza e depressão**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 11 ed. São Paulo : T. A. Queirós, 1983.
- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro : Campus, 1997.
- CASSORLA, Roosevelt Moisés Smeke. Reflexões sobre a psicanálise e a morte. In: KOVÁCS, Maria Julia (Org.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992. p. 90-110.
- CELAN. Paul: **Arte poética**. O meridiano e outros textos. Lisboa: Edições Cotovia, 1996, p. 66.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo – 1**. da renascença às luzes. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **História do Corpo – 2**. da revolução à grande guerra. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- _____. **História do Corpo – 3**. mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1, São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 2, São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3, São Paulo: Editora 34, 2011c.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4, São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5, São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011d.

_____. **O que é filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001, p. 69-78.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Edmond Jabès e a questão do livro. In: **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 91-109.

_____. **As mortes de Roland Barthes**. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 7, 2008.

_____. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUFOURMANTELLE, Anne. Convite. In: **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo : Escuta, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ENDERS, Armelle. **Les lieux de mémoire, dez anos depois**. In: Estudos Históricos. p. 132-137. 1993. Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/resenha_Lieux_de_memoire_dez_anos.pdf>. Acesso em 29 jan, 2013.

FATHY, Safaa. **D'ailleurs, Derrida**. Espanha, 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WQ2EgXy0Zjc>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. In: **Foucault por ele mesmo**. CALDERON, Philippe. França, 2003. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>>.

Acesso em: 29 jan. 2013.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. Michel **Foucault: uma trajetória filosófica**. Tradução Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. Outros Espaços. In.: **Ditos e Escritos** – Vol. III. Trad.: Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. (1914/2006), **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1920/2006), **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1937/2006), **Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1927/2006), **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1950/1995), **Projeto de uma psicologia**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. (1913/2006), **Totem e tabu e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HADDOCK-LOBO, Rafael. O adeus da desconstrução: alteridade, rastro e acolhimento. In DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). **Às margens: a propósito de Derrida**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 1990.

HOBSBAWN, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOVÁCS, Maria Julia. Educação para a morte: desafio na formação de profissionais de saúde e educação. In: KOVÁCS, Maria Julia (Org.). **Morte e existência humana: caminhos de**

cuidados e possibilidades de intervenção. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008. p. 193-217.

_____. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Morte**: estágio final da evolução. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar aos médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **El tempo y el outro**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

MACEDO, João Carlos Gama Martins. **Elizabeth Kübler-Ross**: a necessidade de uma educação para a morte. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2004. Disponível em:

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/947/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O-%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20para%20a%20Sa%C3%BAde%20-%20Jo%C3%A3o%20Carlos%20Macedo-%20A%E2%80%A6.pdf>

Acesso em: 25 ago. 2013.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In : **Revista Projeto História**. PUC-SP, São Paulo, n.10,1993.

OTTE, Georg. Prefácio. In: **O vidro da palavra**: o estranho, literatura e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 13-15.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERES, Urânia Tourinho. O artista e o psicanalista: um encontro possível – Duchamp, Beuys. In: AIRES, Suely e RIBEIRO, Caroline (Orgs). **Ensaio de filosofia e psicanálise**. Campinas, 2008. p. 171-184.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PORTUGAL, Ana Maria. **O vidro da palavra**: o estranho, literatura e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3,199, p. 3-15.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012a.

_____. **Vivo até a morte**: seguido de fragmentos. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTANA, Carla Silva. Envelhecimento, temporalidade e morte nos relatos de idosos: proposta de cuidados. In: KOVÁCS, Maria Julia (Org.). **Morte e existência humana**: caminhos de cuidados e possibilidades de intervenção. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008. p. 77-95.

SIMONET-TENANT, Françoise. **Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives**. Paris : Academia-Bruylant, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Os domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-164.

VERNANT, Jean Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. In: Discurso - **Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP**. São Paulo: FFLCH, 1979. p. 31-62.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. 3. ed. Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 1995.

WINNICOTT, Donald Woods. O medo do colapso. In **Explorações psicanalíticas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.