

ANDRÉ LUÍS GOMES DE JESUS

ESCREVENDO O PRÓPRIO CORPO: A PROBLEMÁTICA DA
AUTOBIOGRAFIA E DA (AUTO)FICÇÃO EM CAIO
FERNANDO ABREU E HERVÉ GUIBERT

ANDRÉ LUÍS GOMES DE JESUS

ESCREVENDO O PRÓPRIO CORPO: A PROBLEMÁTICA DA
AUTOBIOGRAFIA E DA (AUTO)FICÇÃO EM CAIO
FERNANDO ABREU E HERVÉ GUIBERT

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista, campus São José do Rio Preto
para obtenção do título de Doutor (Área de
Concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

São José do Rio Preto
2014

Gomes de Jesus, André Luís.

Escrevendo o próprio corpo : a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert / André Luís Gomes de Jesus. -- São José do Rio Preto, 2014
234 f.

Orientador: Arnaldo Franco Junior
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura – Século XX - História e crítica - Teoria, etc.
2. Autobiografia. 3. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. 4. Guibert, Hervé, 1955-1991 - Crítica e interpretação.
5. Morte na literatura. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.09:92

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr Arnaldo Franco Junior – orientador

Prof. Dr. Jorge Vincente Valentim

Profª Drª Telma Maciel da Silva

Prof. Dr. Márcio Scheel

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado

Profª Drª Lucia Osana Zolin

Profª Drª Lúcia Granja

Dedico presente trabalho à minha mãe, Alzira Maria de Jesus, que, a seu modo, sempre incentivou esse trabalho que poderia “deixar a gente louco” e que me ensinou, a partir da narração do seu vivido, que viver pode ser perigoso, mas é luxo sem precedentes

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Alzira Maria de Jesus, a meus irmãos e sobrinhos pelo carinho, respeito e pela compreensão da ausência constante.

Agradeço ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior que, desde 2005, acompanha minha trajetória acadêmica e que me orientou, neste doutorado, com paciência, firmeza, generosidade, humanidade. Os resultados positivos deste trabalho, certamente, são, em parte, seus também.

Agradeço ao Prof. Dr. Bruno Blanckeman pelo aceite de meu estágio sanduíche sob sua supervisão, bem como a Université Nouvelle Sorbonne – Paris , onde pude realizar parte de minhas pesquisas.

Aos Profs. Drs. Jorge Vincente Valentim, Telma Maciel da Silva, Márcio Scheel e Orlando Nunes de Amorim pela aceitação do convite para arguição do presente trabalho.

Reitero meus agradecimentos aos Profs. Drs. Márcio Scheel, Orlando Nunes de Amorim e Pablo Simpson Kilzer Amorim pelas leituras ao longo da elaboração deste trabalho.

Agradeço aos meus amigos Ana Paula Dias Rodrigues, Ana Carolina Negrão B. Andrade, Daniely Forgerini, Derly Tescaro, Harlen Félix do Nascimento, Rogério Gustavo Gonçalves, Josiane Gonzaga de Oliveira, Juliana Silva Dias, Guilherme Mariano, Ângela Elias de Sousa, Sônia Margarete A. Santos, Luciana Cristina Campos, Maira Gabriela, Adriana Dias, Sérgio Ferreira e tantos outros que estiveram, junto comigo, –do lado branco da força” com as conversas, as saídas e certo esquecimento sadio de que estava fazendo doutorado.

Aos meus amigos –franceses” Rosângela Luft, Sandra Garrido, Leonardo Félix, Agnes Rissardo, Marina Bond, Leticia Pontual, Louise Rossetti Ogibowski, Thiago Fraga da Silva, Priscila Ribas, Jamacy Costa Sousa pelas conversas e convivência que foram tão importantes para sobreviver tão longe de casa.

Aos amigos de tanto tempo Ricardo Félix, Rodolpho Rufino, Regiane Caetano, Luciana Souza, Polyana Sant’Anna, Renata Minami.

Aos funcionários da Seção de Pós Graduação do IBILCE/UNESP, especialmente na pessoa de Silvia Emiko, responsável pela burocracia da bolsa-sanduíche, que sempre foi prestativa e paciente com as dúvidas e erros burocráticos, e de Rosemar Rosa Brena, sempre prestativa em relação à nossa história na pós-graduação.

À CAPES pela Bolsa de Doutorado no país e pela Bolsa de Doutorado-Sanduíche que muito contribuíram para o resultado do presente trabalho.

*Acho que agora exagerei
Mas deu pra entender
O que eu quis dizer?
Tem hora que é do show
Tem hora que é da vida
E os dois estão ligados
Pela porta de saída*

—Essa é pra acabar” — Luiz Tatit

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a problemática da autobiografia e da autoficção na obra de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert. A partir da consciência de sua condição de doentes, os escritores, em seus respectivos contextos sociais, culturais e políticos utilizaram as suas vivências como ponto de partida para a construção de suas obras ficcionais. Nesse sentido, pensar o modo como cada um dos escritores concebeu os seus textos literários e como constituíram as representações de si mesmos, presentes em seus textos, estabelecendo uma relação com o campo das escritas de si foi importante como ponto de partida para a nossa reflexão. Além disso, outro fio condutor de nosso trabalho está centrado no aspecto essencialmente político do gesto de se autorrepresentar: ao tomarem suas vivências como exemplares e tornando-as objeto de um trabalho com a linguagem, estes escritores rompem com o silenciamento e a marginalização imposta, em certa medida, pelos discursos institucionais ao doente de AIDS e ao portador do HIV, transformados em objeto por estes discursos demonizadores e, em muitos casos, a exemplo do discurso científico, falsamente neutros. É nesse sentido que a escrita de si se apresenta, tanto na produção literária de Caio Fernando Abreu quanto de Hervé Guibert, como espaço de afirmação da identidade e, também, como elemento em que o cuidado de si, no sentido foucaultiano emerge como dado importante. Além disso, escrever o próprio corpo significa também instituir a escrita/linguagem como elemento capaz de propor uma reflexão sobre si e, portanto, uma espécie de elemento salvador da vivência porque lhe dá sentido.

Palavras-chave: autobiografia e autoficção; Caio Fernando Abreu; escritas de si; estigma e morte; Hervé Guibert

ABSTRACT

The present work objective is to investigate the autobiography and self-fiction problematic in Caio Fernando Abreu's and Hervé Guibert's work. From the diseased condition awareness, the writers, in their respective social, cultural and political contexts use their experience as a starting point for the construction of their work of fiction. In this sense, to think the way each writer conceived their works and how they built their self-representations within their texts, establishing a relation with the self-writing field was important as a base for reflection. Besides, another line of this work is centered in the essentially political aspect of the self-representation act: as they take their experiences as examples and make them language work objects, these writers break up with the silencing and marginalization imposed, to some extent, by the institutionalized discourses for the diseased of AIDS and HIV bearers, transformed in demonizing discourse objects and, in many cases, such as the scientific discourse, falsely neutral. It is in this sense that the self-writing shows itself, both in Caio Fernando Abreu's and Hervé Guibert's works, as an identity statement space, as element in which the self-care, in the foulcautian sense of the term emerges as important data. Besides, writing the own body means also to institute the writing/language as element capable of self-reflection and, therefore, a kind of experience savior element because it gives meaning to it.

Keywords: autobiography and self-fiction; Caio Fernando Abreu; self-writing; stigma and death; Hervé Guibert.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I	25
1. 1 Hervé Guibert e o projeto de escrita de si	26
1.2 A escrita da morte, a escrita do corpo mortal: <i>À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i>	45
1.3 A morte vencida, a morte refletida: a escrita como negação da finitude.....	78
Capítulo II	100
2.1 Uma obra marcada pela pessoalidade?.....	101
2.2 A escrita do medo: Aids e literatura em Caio Fernando Abreu	109
2.3 A reconstituição da vivência em “Depois de agosto”	136
2.4 A ficcionalização de si nas crônicas de <i>Pequenas epifanias</i>	148
Capítulo III	168
3.1 A questão da autoria: a performance, o espetáculo e o gesto político.....	169
3.2 O realismo, a memória e o imaginário	194
3.3 A problemática da autobiografia e da autoficção	209
Conclusão.....	223
Referências Bibliográficas	229

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresentamos é o resultado de nossas reflexões sobre a problemática da autobiografia e da autoficção em obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, analisando aspectos como autoria, *performance*, posicionamento político e a relação das obras desses escritores com aspectos de suas vidas, sobretudo, a partir da consciência de que portavam uma doença incurável e ter a morte inscrita no corpo.

A concepção de nosso trabalho surgiu durante o Mestrado, no qual formulamos um trabalho sobre as representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu. Nele, analisamos um *corpus* de quatro contos e um romance, desenvolvendo a ideia de que o tema da morte, para Abreu, era um elemento importante para a concepção de sua obra, caracterizada pela presença da temática sob as mais variadas formas, entre elas, a imagem do arruinamento e transitoriedade de pessoas e objetos, o silenciamento, a doença, a violência e, mesmo, a sexualidade. Foi a partir de nosso trabalho de reflexão e da leitura de contos e crônicas de Caio Fernando Abreu, nas quais, a relação entre o vivido e a representação literária era evidente que concebemos o presente trabalho, nascido da vontade de refletir sobre a obra de Abreu, com os aspectos relacionados às escritas de si, e a obra de Hervé Guibert.

A escolha dos dois autores se deve por um aspecto em comum de suas obras e que serviu de ponto de partida para a nossa reflexão: o fato de ambos terem sido, no contexto de emergência da epidemia de HIV/AIDS, portadores da doença e terem escrito sobre essa nova realidade a partir da criação de representações de si mesmos em suas obras literárias. Escrever o próprio corpo emerge, então, como uma metáfora da tentativa de ambos os escritores de apreenderem as transformações do corpo ao longo da história de sua contaminação. Na verdade, o corpo é tornado signo da morte e nela que vai sendo inscrita

essa morte que vai sendo desenhada nos textos que tomamos como *corpus*. De um modo geral podemos afirmar que o corpo – tomado aqui como o lugar em que se dão as trocas sociais e também sensoriais – vai sendo transformado em outra espécie de corpo: corpo da escrita, a transformação da corporeidade concreta de um corpo doente em uma representação escrita que também é uma corporeidade. O que resta desta tentativa de escrever o corpo é sempre a certeza de que o vivido e o escrito, embora possam se tocar, jamais se interpenetram porque o corpo é sempre exterior à escrita, fora do texto, e está sempre no limite ou como afirma Jean-Luc Nancy: “o corpo está no limite, na extremidade” (2000, p 11) da experiência humana, mas exatamente por essa razão, o corpo é um — espaço aberto [...] corpos são lugares da existência (NANCY, 2000, p. 15).

Tal realidade, no entanto, não inviabiliza a tentativa de nossos escritores apreenderem a realidade de um corpo cambiante por meio das narrativas que tem por objeto descortinar e representar uma temporalidade decrescente, marcada pela certeza da finitude. Nesse sentido, nosso *corpus* é formado por textos que contam a história de corpos que morrem, por isso, são também representações da morte ou, se quisermos, da vitória, ainda que provisória, sobre morte. Além disso, a tentativa de apreender o vivido problematiza algumas discussões em torno de conceitos como autobiografia e autoficção na obra de ambos os escritores. E de fato um dos aspectos essenciais de nossa discussão está centrada no modo como o vivido é transformado em fato literário nos textos de Abreu e Guibert.

Nosso trabalho discute alguns aspectos importantes como autoria, performance e escrita de si que serão desdobrados tanto ao longo da análise dos textos literários quanto no capítulo em que estabeleceremos nexos comparativos entre os dois escritores objeto de nosso estudo. Para isso, utilizamos os já consagrados textos “La mort de l’auteur”, de Roland Barthes (1993), e “Qu’est ce qu’un auteur?”, de Michel Foucault (1994). Enquanto

em seu texto, Barthes discorre sobre a valorização da linguagem em comparação com o apagamento da figura do autor como produto-proprietário do texto, Foucault discute o modo como a figura do autor, num contexto em que a linguagem assume uma preponderância, ainda é uma importante baliza de reconhecimento de textos.

No caso de autores como Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, sobretudo este último por utilizar o nome próprio em suas personagens literárias, a escrita de si estabelece uma ambígua relação entre o escritor (também *personas* dos cidadãos Abreu e Guibert) e as identidades projetadas/representadas nos textos, o que inviabiliza a leitura de tais textos sob a perspectiva da autobiografia como foi pensada por Philippe Lejeune. Nos pareceu mais produtivo pensar num conceito de si que englobasse tanto o aspecto da representação do vivido por meio da escrita e o quanto tal representação assume um caráter ficcionalizante.

O debate sobre autobiografia e autoficção está baseado na concepção que toma os dois tipos de textos como dicotômicos. Nesse sentido, enquanto a autobiografia, como foi pensada e analisada por Philippe Lejeune, seria um texto com capacidade de representar o vivido em sua totalidade, a autoficção, construída a partir de uma lacuna da teoria autobiográfica de Lejeune, seria um texto em que autor se autorrepresenta como personagem de ficção num procedimento de opacização de si mesmo por meio de um acurado trabalho de ficcionalização da experiência que permanece na fronteira ambivalente entre a realidade e o ficcional.

Philippe Lejeune foi o primeiro a propor um estudo sobre a autobiografia, destacando elementos importantes para se pensar esse modo de narrativa, inserindo-a no conjunto de textos merecedores de uma leitura crítica, tais como, identidade entre a figura daquele que narra a sua própria história e do autor real, o uso de aspectos narrativos utilizados pela narrativa de ficção, a tentativa de sinceridade, etc. Todavia, ao lado de

elementos estruturais importantes, Lejeune propõe uma diferenciação de textos romanescos e autobiográficos a partir do caráter de referencialidade e verificabilidade da vivência representada no texto (LEJEUNE, 1975, p. 36).

Ao se conceituar, num primeiro momento, a autobiografia como um texto que “reflete” a realidade ou que porta uma imagem da realidade empírica porque a absorve em sua totalidade, Lejeune parece não levar em consideração a precariedade da linguagem em sua incapacidade de representação das coisas, dos fatos e da própria percepção humana. Além disso, o autor afirma que a verificabilidade do texto pelo leitor (ainda que este não faça) é um traço importante das autobiografias.

O autor, no ensaio “*Pacte autobiographique bis*” (1994), relativiza alguns aspectos de sua crítica, modificando aspectos teóricos a exemplo do próprio pacto autobiográfico, que ele vai denominar contrato. Além disso, ele afirma, ao contrário do livro anterior, a possibilidade de a narrativa ser construída de forma não-linear, o que já é esboçado nos capítulos referentes a Sartre e Michel de Leiris. Todavia, o estudioso reafirma a questão do contrato autobiográfico estar estruturada em uma base em que sinceridade e verificabilidade seriam elementares. Em *Signes de vie* (2005), Lejeune volta a discorrer sobre a autobiografia a partir de uma concepção de pacto de verdade ou de sinceridade.

Como veremos ao longo da análise de nosso *corpus*, as questões que envolvem a autobiografia não se reduzem à mera busca pelo atestado de veracidade dos fatos, mas de entender a história de uma vida que é, de certo modo, interrompida em seu movimento, uma vez que autobiografias não são escritas por mortos, e contada a partir de fatos e elementos que são, na verdade, o produto de uma escolha acurada e cuidadosa do escritor, o que já relativiza a afirmação de que o texto é plenamente referencial e ancorado sobre a realidade. Nesse sentido, autobiografia é tão ficcional quanto qualquer texto de ficção, o que não significa que estamos afirmando que a história de si narrada pelo escritor é uma

mentira, mas um construto linguístico que representa uma vivência que não pode ser recuperada integralmente pela representação.

Lejeune, num primeiro momento, sistematiza a autobiografia como um texto que tem como objetivo veicular uma imagem do vivido em sua totalidade, na qual o autor se projetaria e, desse modo, apresentaria os eventos de sua vida tais como eles de fato foram. Nesse sentido, Lejeune contrapõe textos ficcionais a textos autobiográficos:

Por oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico e histórico, eles pretendem trazer uma informação sobre uma —~~realidade~~” exterior ao texto e, portanto, se submetem à prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o real. Não o —~~feito~~ de real”, mas a imagem do real. Todos os textos referenciais comportam, então, o que eu chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual está inclusa uma definição de campo do real visado e um enunciado de modalidades e de graus de semelhança que o texto pretende (LEJEUNE, 1975, p. 36 — grifos do autor, tradução nossa)¹.

A formulação teórica de Lejeune, baseada na dicotomia romanesco/referencial-autobiográfico é, de certo modo, relativizada ao longo de *Le pacte autobiographique*, uma vez que autor analisa as autobiografias de Jean-Paul Sartre e Michel de Leiris a partir da perspectiva de recortes e condensações propostas pelos autores, o que evidencia o caráter de construto da linguagem.

A palavra autoficção, por sua vez, foi utilizada foi pela primeira vez com a publicação, em 1977, do romance *Fils*, de Serge Doubrovski. Nele, Doubrovski narra fragmentariamente alguns aspectos de sua vida, o que justifica o nome ambíguo da narrativa: *Fils* poderia significar tanto filho quanto fios. Na escolha da última opção,

¹ Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référenciels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référenciels comporte donc ce que j'appellerai un « *pacte référenciel* », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend (LEJEUNE, 1975, p. 36).

temos, então, uma metáfora dos fios da vida que são desenrolados por meio dos fragmentos da vida do autor, tornado personagem de si mesmo. Já no início do texto, Doubrovski afirma: —Autobiografia? Não. Isso é privilégio reservado aos importantes desse mundo no crepúsculo de sua vida e num belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais: se se quer autoficção” (DOUBROVSKI, 2001, p. 9).² Ao que parece, tanto o conceito de autobiografia quanto o de autoficção são como tributários e dependentes um do outro, uma vez que, na distinção de ambos e na interposição de fronteiras muito claras do que é o ficcional e do que é realidade em termos textuais, cada um dos conceitos sobrevivem como se fossem conceito muito diferentes e em oposição.

A primeira tese sobre autoficção na França vai surgir em meados de 1989 e será defendida por Vincent Colonna sob a orientação de Gérard Genette. A tese intitulada *L'autofiction: Essai sur la fictionalisation de soi* propõe a autoficção como “uma obra literária pela qual um escritor inventa para si uma personalidade e existência, conservando sempre sua identidade real” (COLONNA, 1989, p. 34).³ A tese de Colonna tinha um *corpus* extenso que visava estudar inúmeros textos literários considerados autoficcionais e, a partir daí, propor uma conceituação abrangente para a teori autoficcional, apostando na hipótese de que a autoficção, ao contrário do que afirmava Doubrovski, já existia como procedimento desde a Antiguidade, tendo em Luciano de Samosata o seu maior expoente.

Uma das problemáticas do conceito de autoficção segundo a perspectiva de Colonna é a sua tentativa do estudioso de ler Dante, Luciano, Apuleio ou Petronio a partir de uma perspectiva de uma ficcionalização de si, sem levar em consideração aspectos importantes como a emergência de uma definição diferente de identidade (pensando que a

² Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie de dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; s l'on veut *autofiction* (DOUBROVSKI, 2001, s/p.)

³³ Une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (COLONNA, 1989, p. 34)

individualização no contexto do capitalismo tem um caráter diferente da relação do indivíduo com a sua comunidade nos contextos que Colonna propõe como baliza de surgimento da autoficção).

Em *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna defende a sua hipótese, a partir da construção de quatro formas procedimentais de autoficção:

a) *autoficção fantástica* que, segundo Colonna, configura-se na projeção do autor numa história com fundo autobiográfico, marcada pelo caráter fantasioso (COLONNA, 2004, p. 75). Para o crítico, um bom exemplo desse procedimento autoficcional se encontra em *O Aleph*, Jorge Luís Borges, além de inserir nessa lista Chateaubriand, Pierre Loti, etc;

b) *autoficção biográfica*, marcada pela projeção do autor como narrador e personagem de fatos que estão próximos da realidade ou são mais verossímeis, todavia, ancorados em aspectos ficcionais. Colonna (2004, p. 94) afirma um dado importante: a sobreposição da subjetividade do escritor sobre a sinceridade, ou seja, a representação escrita do vivido, apesar de manter relações com a realidade, é sempre uma construção de linguagem Georges Gusdorf explora tal aspecto da autobiografia. A autoficção biográfica seria o mesmo procedimento utilizado por Hervé Guibert, Patrick Modiano ou Marguerite Duras, respeitando-se, obviamente, as características de cada um dos autores;

c) *autoficção especular* que, segundo Colonna (2004, p. 55) se configuraria pela —postura reflexiva pela qual um escritor se imiscui em sua ficção para nela propor um modo leitura ou para integrar a sua capacidade criativa a sua obra”.⁴ A definição da autoficção especular propõe já vários questionamentos: o que significa se imiscuir na obra para propor uma leitura? O fato de escrever uma obra já não demonstra a capacidade criativa? A proposição de projeção especular de Colonna põe o problema de ler toda a produção literária ficcional como autoficcional, uma vez que não há texto literário que não

⁴ [...] posture réfléchissante para laquelle un écrivain s’immisce dans sa fiction pour en proposer un mode de lecture ou pour intégrer sa capacité créatrice à son oeuvre (COLONNA, 2004, p. 55).

parta da experiência ou da observação do autor;

d) *autoficção intrusiva ou autoral*, caracterizada, segundo Colonna (2004, p. 135) pela presença do autor como um “narrador-autor”, o que pode ser relativizado na conceituação de que, por mais que o narrador-personagem detenha características do autor, eles serão sempre instâncias diferentes.

Vincent Colonna é utilizado, aqui, como exemplo mais famoso da visão que alguns críticos têm a respeito da questão das escritas de si, as quais devem ser observadas a partir de três posições muito claras: a) o modo como se dá a projeção do autor em seu texto e como ele aparece; b) a partir da projeção autor-texto, quais são os procedimentos temático-formais e elementos de figurativização utilizados pelo autor; c) como o texto, por meio do jogo estético do autor na construção de um simulacro de si e da simulação de uma representação total da vivência.

As formulações teóricas sobre a autoficção e sobre autobiografia parecem não se encaixar muito bem em nossa discussão e, por essa razão, trataremos nosso *corpus* a partir do conceito de escrita de si proposto por Georges Gusdorf em *Les écritures de moi* (1990). Na obra crítica de Georges Gusdorf, percebemos a tentativa enxergar as escritas de si a partir de uma perspectiva mais abrangente, levando em consideração a questão da estrutura textual sem menosprezar, contudo, o aspecto humanista da tomada de voz de um autor para contar a sua vivência.

Gusdorf deixa clara sua posição ao estudar memórias, autobiografias e diários, levando em consideração a questão das diferenças entre cada tipologia textual, mas estudando-as como fenômenos diversos de um mesmo procedimento que ele engloba sob o nome de escritas de si. Nesse sentido, cabe, aqui, justificar, a partir do estudo do texto de Gusdorf, uma posição crítica configurada na aproximação entre autobiografia, autoficção e romance autobiográfico como partes de uma grande categoria que será chamada também,

assim como na obra do autor, de escrita(s) de si. Para Gusdorf, ~~a~~ escrita de si apresenta uma rememoração [...] do ser individual” (GUSDORF, 1991, p. 11).⁵ Nesse sentido, para ele, a escrita de uma vida ~~n~~ão se limita à narração exata dos fatos” (GUSDORF, 1991, p. 11).⁶

O filósofo utiliza a metáfora do rastro para afirmar que mais do que um pacto de sinceridade para com o leitor, o autor obedece a um pacto de fidelidade para consigo mesmo, utilizando a escrita de si para afirmar e expressar sua posição como indivíduo no mundo e, também, refletir sobre como esse indivíduo se relaciona com a comunidade em que está inserido, meditando na tensão entre esse eu que se narra com o momento histórico que permeia a sua narração. Em suma, a relação do eu com a escrita que ele desenvolve sobre si é sempre marcada por um grau de ficcionalidade e relativismo, uma vez que estão em jogo memória, esquecimento e temporalidade. Nesse sentido, as escritas de si ~~se~~ encontram desligadas do voto de fidelidade à realidade vivida, em sua incoerência, e sua insignificância” (GUSFORF, 1991, p. 14)⁷, o que permite dizer que a deformação, a condensação e a remodelagem do vivido são essenciais para se compreender esse procedimento de escrita, marcado pela ~~p~~assagem da inconsistência do vivido para a consistência do escrito” (GUSDORF, 1991, p. 14).⁸ Em outras palavras, enquanto o vivido se caracteriza por ser amorfo e aberto, a escrita é algo que dá limites ao vivido, transformando-o em algo com concretude e com nexos lógicos que somente a narrativa pode construir.

Enfim, o vivido submetido a recriação está submetida as leis da representação que portam uma verdade textual que pode se assemelhar ao vivido, mas que se apresentam

⁵ L'écriture de moi présente une remémoration [...] de l'être individuel (GUSDORF, 1991, p. 11).

⁶ [...] ne se borne pas à la narration exacte des faits (GUSDORF, 1991, p. 11).

⁷ les écritures de moi se trouvent déliées du voeu de fidélité littéraire à la réalité vécue, en son incohérence, en son insignifiance (GUSDORF, 1991, p. 14)

⁸ [...] passage de l'inconsistence du vécu à la consistance de l'écrit (GUSDORF, 1991, p. 14)

também como precários, uma vez que, no procedimento representacional, temos o fato como construto textual impossível de ser apreendido em seus mais ricos detalhes, inclusive por aquele que o recria. É interessante ainda notar uma delicada junção entre das escritas de si com a temporalidade, a história e o tema da morte.

O objetivo de nosso trabalho será, então, de analisar como cada um dos escritores tomam suas respectivas vivências e as transformam em textos literários e quais procedimentos estético-formais são mobilizados para isso. No caso de Caio Fernando Abreu, como veremos, tais representações são marcadas pela tentativa de apagamento dos possíveis liames entre vida e obra literária, valorizando-se, então, a retirada desses acontecimentos do campo do vivido e sua inserção, por meio da desvinculação e do trabalho de figurativização, no campo do literário.

Hervé Guibert, por sua vez, constrói sua obra literária na confluência entre vivido e o escrito, como se a obra literária surgisse concomitantemente à vida, daí a presença de uma linguagem que faz remissão ao diário. Além disso, como veremos no decorrer de nosso trabalho, Guibert aparece como personagem de si, autorrepresentando-se com o nome Hervé Guibert e utilizando sua vivência como forma de criação literária.

Quando falamos de escrita de si estamos, efetivamente, falando de simulação, de criação de simulacros, no sentido que tal conceito foi pensado por Jean Baudrillard (1981), da tentativa de apreender o vivido, fugidio por excelência, por meio de algo tão fugidio e precário em relação ao real que é a linguagem, elemento de representação do mundo das coisas e dos acontecimentos. Nesse sentido, o trabalho que apresentamos, tem como objetivo primordial pensar aspectos da autobiografia e da autoficção em obras inseridas nos sistemas literários brasileiro e francês, escolhendo como *corpus* de pesquisa alguns textos pertencentes ao escritor brasileiro Caio Fernando Abreu e ao escritor francês Hervé Guibert.

O recorte do presente trabalho se fez a partir de alguns aspectos fundamentais que são relação entre morte, doença e escrita de si. Pensando nesses aspectos nos pareceu interessante analisar a relação entre morte e escrita de si a partir da vivência de escritores marcados pela consciência de serem portadores do HIV.

Como sabemos, em seu contexto de emergência, a AIDS foi tratada como incurável e portá-la representava ter pouco tempo de vida. Daí nossa indagação: como a doença e a morte iminente são representadas por esses escritores? A escolha por Abreu e Guibert se deu em razão das trajetórias ascendentes de suas carreiras no momento em que se descobriram soropositivos, além disso, ambos já trabalhavam com a escrita literária antes da consciência da contaminação, o que se configura numa reflexão sobre o modo como esses escritores lidaram com a nova realidade como jovens intelectuais.

Outro dado importante é o recente processo de canonização dos textos desses escritores em seus respectivos sistemas literários. Isso, a nosso ver, justifica também o fato de não termos inseridos outros escritores que também escreveram sobre a AIDS.⁹ A semelhança entre as trajetórias dos dois escritores são importantes para se pensar as particularidades de seus textos, bem como estabelecer possíveis nexos de comparação entre

⁹ Há um grande conjunto de narrativas que tratam da AIDS tanto aqui no Brasil quanto no exterior. Destacamos algumas que ficaram mais conhecidas: *Les nuits fauves* (1989), escrito pelo diretor e escritor francês Cyril Collard, se concentra mais no caso amoroso do narrador – identificado com o autor – e Laura uma menina que acaba sendo contaminada; *A doença, uma experiência* (1996), de Jean-Claude Bernardet que, semelhantemente a Guibert, conta a sua relação consigo a partir do reconhecimento da soropositividade. Todavia, diferente do texto de Guibert, o seu texto não há uma identificação tão direta entre autor e narrador-personagem. São interessantes as reflexões sobre a doença e a morte, bem como a relação, de certo modo, cruel que se estabelece entre certos doentes e seus familiares; *Antes que anochezca* (1992) trata-se de um relato autobiográfico de Reinaldo Arenas que utilizou o livro para contar sua trajetória como escritor, sua vida como militante e depois dissidente do regime de Castro em Cuba, bem como sua vivência homossexual e a consciência da doença. O livro foi escrito pouco antes do suicídio de Arenas em Nova Iorque; *Meu corpo daria um romance* (1984), de Herbert Daniel, relato de um soropositivo que, até então, não era um escritor. Segue os mesmos paradigmas dos outros escritores soropositivos, ou seja, relato de feição autobiográfica/memorialística contando a história da contaminação; *Depois daquela viagem* (1997), de Valéria Polizzi, conta a história da contaminação da autora aos 16 anos em sua primeira relação sexual; *Un año sin amor* (1996), de Pablo Perez, que relata a sua vivência como soropositivo, suas vivências sexuais em *cruiser bars* e a pressão de sua família que o abandona quando escreve o seu relato. O livro foi adaptado para o cinema e dirigido por Anahí Berneri em 2005. É interessante notar que tanto Valéria Polizzi quanto Pablo Perez são de uma segunda geração de escritores soropositivos, uma vez que eles já usufruíram da possibilidade de fazer o tratamento com o coquetel de antivirais que se popularizou em meados da década de 90.

ambos. É preciso ainda somar a estes aspectos a expressividade da linguagem literária em ambos os escritores, o que faz com que se destaquem em seus respectivos sistemas literários.

Para tanto, analisaremos os romances *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) e *L'homme au chapeau rouge* (1992), de Hervé Guibert, partindo da hipótese de que o escritor, apesar de escrever romances, os constrói a partir de uma estratégia de ancoragem sobre sua vivência, colocando-a à mostra por meio de procedimentos de referencialização, caracterizada pela presença de datas, de descrições de lugares, de elementos que atestam a realidade dos fatos narrados, pelo forte personalismo/personalização, configurados na presença do autor como narrador-personagem que “eria” os fatos e propõe reflexões sobre eles. A nossa leitura crítica está mais centrada no primeiro romance que nos parece mais singular, enquanto os dois seguintes são analisados como continuação dele.

Nossa leitura caminha para a explicação da hipótese de referencialização/personalização como uma forma de simulação da vivência e da tomada de uma máscara que é, na verdade, simulacro do autor, uma vez que lidamos com a representação de uma vivência, construída a partir de recortes e procedimento literários.

De Caio Fernando Abreu analisaremos o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), o conto “Depois de agosto”, inserido em *Ovelhas negras* (1995), bem como um conjunto de crônicas inseridas na coletânea *Pequenas epifanias* (1996). Ao contrário de Guibert, Abreu faz uso de outro procedimento de projeção, assumindo a desreferencialização e a despersonalização como traços importantes de sua escrita. Nesse sentido, nossa leitura é construída a partir da hipótese de que o escritor, mesmo quando utiliza sua vivência pessoal, esvazia essa vivência de referências diretas ligadas a si na tentativa de criar um objeto literário em que o “valor estético universal” se sobreponha às

particularidades da vivência pessoal.

O trabalho foi organizado em três capítulos. No primeiro capítulo, faremos a análise de procedimentos formais e das temáticas na obra de Hervé Guibert. Como o escritor ainda é relativamente desconhecido em nosso país, apesar de suas obras terem sido publicadas em português, apresentaremos brevemente sua obra, destacando aqueles textos que são essenciais para se compreender o projeto literário do escritor. Além disso, analisaremos os três romances que chamamos de *trilogia da Aids*, mais diretamente ligados a nosso projeto. O projeto literário de Hervé Guibert se configurava na tentativa máxima de exposição de si por meio da representação escrita. Nesse sentido, os romances que analisamos representam tal projeto levado ao extremo, já que são obras em que o narrador-protagonista, identificado com Guibert, narra a história de sua convivência com o HIV e a desagregação do corpo, tocado pela morte.

O segundo capítulo trata da obra de Caio Fernando Abreu, analisando o modo de projeção de Abreu antes da consciência da contaminação, o modo como a AIDS se tornou uma temática importante em sua obra, mesmo antes de se saber soropositivo e como a doença influenciou a escrita de Abreu, sobretudo com a publicação do conjunto de crônicas denominado “Cartas para além dos muros”. Num primeiro momento, analisamos a obra de Abreu a partir da perspectiva da autorrepresentação, demonstrando que, em certo sentido, o autor sempre se valeu de mecanismos de ficcionalização de sua vivência para a constituição de sua obra literária. Depois analisamos os contos “Dama da noite”, “Linda, uma história horrível”, publicados em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), e o romance *Onde andarás Dulce Veiga?* em que há uma espécie de relação enviesada entre Abreu e seus personagens, além de uma relação com a AIDS. Finalmente, analisamos o conto “Depois de agosto”, publicado no livro *Ovelhas negras* (1995), e as crônicas supracitadas.

No terceiro capítulo, temos como objetivo estabelecer os nexos comparativos entre Abreu e Guibert, destacando aqueles elementos que podem ser considerados essenciais para a constituição de seus textos e sua inserção no campo das escritas de si. A questão da autoria a partir das visões de Michel Foucault (1994) e Roland Barthes (1993). A escrita de si como *performance* escritural será outra questão que abordaremos nesse capítulo, utilizando alguns conceitos presentes em Diana Klinger (2008) e Luciene Azevedo (2008). A questão da temporalidade, da memória e da inserção das escritas de si num campo de meditação sobre a morte é abordada a partir da perspectiva do procedimento realista e da constatação de que a memória, a imaginação e a vivência são construídas a partir da transformação desse vivido em narrativa como vemos em Ricoeur (1983; 1984; 1985; 2003). Analisaremos ainda alguns aspectos importantes das teorias sobre a autobiografia e a autoficção, discutiremos a questão da autoria, da representação, do realismo como forma de representação da vivência e da memória como lugar da deriva e da impossibilidade de uma restauração total do vivido, passando, finalmente, às nossas conclusões.

CAPÍTULO I

1.1 – Hervé Guibert e o projeto de escrita de si

No presente capítulo, analisamos três romances de Hervé Guibert que podem ser vistos como um exercício de reflexão sobre si a partir da consciência de se possuir a AIDS e, por conseguinte, estar em processo de morte. São eles: *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) e *L'homme au chapeau rouge* (1992) que, no presente trabalho serão tratados como uma trilogia em que o autor busca a representação, pela via ficcional, de sua experiência. A projeção do escritor como personagem nesses relatos é um aspecto importante, uma vez que o narrador-personagem porta o mesmo nome do autor. Os textos, no entanto, são classificados como romances, inviabilizando a sua leitura como autobiografias *stricto sensu*. Os escritos de Guibert, nesse sentido, são colocados numa problemática fronteira entre a ficção e o relato de fundo autobiográfico¹⁰.

A classificação dos textos de Guibert é de um problema porque o processo de constituição do seu texto parece desvalorizar o que convencionamos chamar de palavra literária, ou seja, um processo de construção textual que valoriza a figurativização, o uso de metáforas e, sobretudo, a construção de personagens que sejam representações do homem no sentido generalizado que este termo porta. Ao tomarmos o conjunto de textos de Guibert, percebemos que, desde os primeiros escritos, há uma busca do autor pelas inúmeras possibilidades de representação do eu. Desde sua estreia como escritor, o que

¹⁰ Aqui se coloca uma questão importante no que tange ao traçado do capítulo que diz respeito a não leitura da obra de Guibert por um viés autobiográfico no sentido tradicional como aquele pensado pela teoria de Lejeune. A nosso ver, o movimento de transposição da vivência real para sua versão escrita não permite uma leitura do texto autobiográfico como uma espécie de versão verdadeira da vida de um autor. É preciso lembrar que lidamos com um escritor consciente do fazer textual, o que inviabiliza uma leitura ingênua da obra pela vida e vice-versa, o que podemos estender, também, para a obra de Caio Fernando Abreu, objeto de análise de nosso segundo capítulo. O trabalho do escritor é todo construído no sentido de embaralhar e problematizar sua presença na sua obra, o que nos levou a optar pelo conceito de escrita de si que funciona como uma espécie de hiperônimo de autobiografia e de autoficção. A escrita de si seria, desse modo, o movimento de tomar a própria vivência e transformá-la numa narrativa mais ou menos próxima da realidade. Daí nossa predileção e escolha pela teoria de Georges Gusdorf que parece lidar melhor com as ambiguidades e não possibilidades de classificação absoluta que um texto que apresenta a experiência do autor transposta na forma de narrativa parecem apresentar.

Guibert constrói como projeto literário é sua projeção como personagem de si. A projeção, no caso de Guibert, deve ser vista como um movimento de tomada da vivência e sua reconstrução como representação textual, o que não significa dizer que Guibert faz um “retrato” fiel de si. Pelo contrário, Guibert finge dizer a verdade e, para isso, se faz personagem de si.

Bruno Blanckeman em um pequeno ensaio intitulado “L’écriture du trahir-vrai” (2003)¹¹ defende a ideia de que a escrita literária de Guibert é toda construída a contrapelo do que se classificaria como escrita literária. Para o crítico, Guibert: “visa ir sempre mais longe na consignação de certas vivências singulares. Ele deseja registrar os acontecimentos de sua própria vida, fazendo recuar os interditos de formulação” (BLANCKEMAN, 2003)¹², ou seja, o escritor força os limites da palavra literária, fazendo-a dizer o que seria normalmente indizível, sobretudo, os interditos sexuais, centrando o discurso de sua obra em acontecimentos de sua vida. Ainda assim, apesar da busca pela representação de si, a produção literária de Guibert não pode simplesmente ser classificada como autobiográfica.

No caso dos três romances que chamamos no presente trabalho de trilogia da AIDS, o processo de construção textual que força a palavra literária a comunicar algo que em essência é incomunicável é articulado de modo a transformar o corpo em índice da doença e, também, em uma espécie de texto que vai narrando, por meio da dissociação física, o processo de morte instaurado pela contaminação.

À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie é o relato que traz esse processo de comunicação da morte de um modo mais intenso, uma vez que tenta representar no corpo do texto a angústia e o sofrimento do narrador-protagonista. O romance apresenta cem capítulos que são fragmentos da vida do narrador e que contam, a partir do uso da gradação

¹¹ Texto disponível no site www.herveguibert.net.

¹² vise à toujours aller plus loin dans la consignation de certaines expériences singulières. Il entend enregistrer les événements de sa propre vie en faisant reculer les interditos de formulation (BLANCKEMAN, 2003).

descendente, o processo de esvaziamento do corpo pela doença. Em *Le protocole compassionnel*, esse processo, embora permaneça bastante evidente, é relativizado pelo surgimento de um novo tratamento que representa uma espécie de ressurreição. Finalmente, em *L'homme au chapeau rouge*, a doença parece passar por processo de recalque e o corpo é menos explorado em seu aspecto de mortalidade, o que não exclui alguns momentos de reflexão sobre a doença e a morte.

A escrita transforma-se, desse modo, numa atividade que é essencial para apreender os movimentos e transformações desse corpo marcado pela mudança vertiginosa, pela desagregação física e pelo esvaziamento da própria identidade, daí o fato de afirmarmos que Hervé Guibert faz um exercício de escritura do corpo que tem na morte e no morrer o seu aspecto fundamental, o que analisaremos mais detidamente ao longo do capítulo, quando formos efetivamente analisar os três romances.

Antes, é preciso deixar claro que a hipótese que permeia o capítulo é de que todo acontecimento que é relatado, por mais que esteja em consonância com o acontecimento vivido deve é analisado a partir de uma perspectiva que o considere ficcionalizante, o que significa entender que, no processo de transpor vivido para o escrito, autor cria uma representação mais ou menos fiel de sua existência. Nesse sentido, representar a vivência é inseri-la em uma realidade diferente, em um universo que, no final das contas, deve ser visto não é a realidade empírica, o que não significa negar a veracidade do acontecimento real, mas compreender a precariedade de sua representação pela linguagem escrita. Desse modo, devemos analisar os textos de Guibert – e isso também vale para Caio Fernando Abreu – , focalizando a busca da verdade do texto. Nesse sentido vamos refletir no modo como o escritor toma a sua vivência pessoal e a transforma num relato em que se cruzam várias formas textuais

O que importa analisar nos romances é a relação do narrador-protagonista com

uma realidade que se transforma constantemente junto com as transformações que o corpo porta, o que estabelece a relação entre a temporalidade e morte, presentes, sobretudo, nessa tentativa de apreensão do vivido por meio de um corpo que vai se esvaziando de vida. Nesse sentido, a questão primordial de nossa análise é a relação entre narração, temporalidade e morte, observando, sobretudo, o aprofundamento dessa relação, quando o texto analisado é o resultado de uma projeção ficcionalizada do autor, transformando-se em personagem que narra sua experiência extrema a partir da perspectiva daquele que morre gradualmente.

Além das características que dizem respeito à temática e ao modo como os textos são estruturalmente construídos, devemos atentar para um aspecto também fundamental tanto da obra de Hervé Guibert quanto de Caio Fernando Abreu: a relação que a obra de cada um desenvolve em relação aos contextos em que vivem. Isso significa dizer que temos uma versão ficcional, particular e subjetiva que, de algum modo se contrapõe e problematiza o momento em que a AIDS se tornava uma epidemia mundial e mexia com os valores da maioria da população, então bombardeada por uma série de informações desencontradas e profundamente preconceituosas em relação, sobretudo, ao maior grupo atingido pela doença em seus primórdios: os homossexuais¹³.

¹³ Alguns aspectos importantes sobre a AIDS : num primeiro momento a epidemia era chamada de peste gay ou câncer gay como foi divulgada pela imprensa. No entanto, o primeiro nome oficial dado pelos pesquisadores foi GRID (Gay-Related Immune Deficiency), sendo mais tarde nomeada AIDS. Quanto à apropriação pela imprensa e sua estigmatização como doença de um grupo de risco, há vários casos da utilização, por grandes jornais, da expressão “doença de homossexuais” para caracterizar a síndrome. O exemplo mais clássico de exposição negativa de um doente de AIDS se deu na publicação na capa da revista *Veja* de em abril de 1989 e que trazia um foto de Cazuza extremamente magro e apresentava a seguinte manchete: —Cazuza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”. Num primeiro momento, a AIDS foi sinônimo de morte tanto física porque o doente não tem possibilidade de um tratamento eficaz, inexistente à época, quanto simbólica/social, uma vez que o reconhecimento da condição de soropositivo representava um reconhecimento da homo ou bissexualidade, o que afetava as relações familiares, afetivas e profissionais do doente que se via sem onde morar, em que trabalhar e com quem contar. É possível somar a esta dimensão trágica da doença outro dado: o tratamento com a Zidovudina ou AZT colaborava para a construção de uma representação negativa do portador, configurada na magreza extrema e na coloração verde-amarelada da pele. Nesse sentido, é possível compreender o impacto de se ter AIDS (ou de ser portador do HIV) no decorrer da década de 80 até meados da década de 90, o que pode explicar o impacto das narrativas de Guibert no cenário francês e de Abreu no Brasil. É preciso lembrar de um grande número de intelectuais e artistas que morreram

Nesse sentido, narrar, no caso dos escritores aqui analisados, não é só uma forma de resistir à morte, mas também um modo de combate pela vida e pelas questões que ela impunha, especialmente, no que diz respeito à AIDS e à orientação sexual das pessoas por ela atingidas no início da epidemia. A relação entre escrever e morrer é, então, afirmada de diferentes modos. Uma dessas relações diz respeito ao que Michel Foucault chama, em *L'herméutique du sujet* (1994), de cuidado de si (*souci de soi-même*) e a que voltaremos ao longo deste e dos próximos capítulos.

Se observarmos o conjunto da obra de Hervé Guibert, podemos verificar um aspecto fundamental já detectado por Jean-Pierre Boulé no artigo “Herve Guibert: création littéraire et *roman faux*” (2001). O crítico, ao analisar o conjunto da obra de Guibert, afirma como procedimento fundamental do escritor a busca pela representação de si mesmo. Nas palavras do crítico: “um primeiro vetor de unidade de sua obra é o fato de que, assim como Montaigne, é ele mesmo a matéria de seu livro” (BOULÉ, 2001, p. 527).¹⁴ A afirmação de Boulé diz respeito ao livro de maior destaque no conjunto de escritos de Guibert – *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* –, todavia, podemos estender esta projeção de si num texto normalmente classificado como ficção como um procedimento constante na obra do escritor, desde a sua estreia em 1977, sendo radicalizado e passando

em condições misteriosas a exemplo de Lauro Corona (1957-1989), ator brasileiro que morreu em decorrência da AIDS, mas que nunca assumiu ser portador. O caso mais famoso nos meios intelectuais é do filósofo Michel Foucault (1926-1984) que morreu em decorrência da síndrome, mas a família tentou abafar tanto os rumores da doença quanto de sua pretensamente agitada vida sexual. Ele aparece em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* como Muzil, o amigo de Guibert e escritor de uma história do compartimento que anualmente viajava a San Francisco para proferir um curso e se aproveitava das saunas e bares de sado-masiquismo espalhadas pela cidade. Para maiores informações sobre o contexto da epidemia conferir a tese *A política nacional contra a Aids e o espaço da Aids no Brasil* (2013), de autoria da Prof^a Dr^a Sandra Garrido de Barros, especialista em saúde pública. Em sua tese, a estudiosa faz um traçado histórico da AIDS no Brasil, mostrando como se deu a formação das primeiras equipes de atendimento médico do soropositivo e como alguns movimentos homossexuais foram importantes para a conscientização dos homossexuais. Em sua tese, Barros ainda mostra os primeiros progressos na política contra a Aids nos anos 1980, alguns retrocessos ao longo da década de 90, sobretudo no período Collor, e as transformações ocorridas durante o governo FHC com a inserção do coquetel antirretroviral. Além desse aspecto essencial, Barros, a partir da utilização de algumas proposições teóricas de Pierre Bordieu, defende a hipótese de um espaço da Aids, ocupado pelos atores (médicos, doentes, pessoas ligadas aos movimentos sociais).

¹⁴ Un premier vecteur de son oeuvre est le fait que, toute comme Montaigne, il est lui-même la matière de son livre (BOULÉ, 2007, p. 527).

por pequenas modificações nos escritos posteriores à AIDS.

Na obra de Hervé Guibert, a relação escatológica que o escritor estabeleceu com a sexualidade e com o corpo está sempre presente. Tal relação se dá não só na constante representação do ato sexual, mas também na reiteração do corpo como elemento que produz excreções como a saliva, o esperma, a urina e as fezes, o que parece obcecar o escritor em sua primeira fase.

Em sua obra, a homossexualidade e a descrição de práticas sexuais que beiram o sadomasoquismo é muito explorada, algo que já se percebe desde seus escritos de juventude. Desde *La mort propagande* (1977), primeiro livro publicado, até *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), romance-diário que o projetou nas rodas literárias francesas, o que se pode observar como constante em Guibert é a construção de um narrador-personagem profundamente identificado com o autor, o que problematiza a questão do gênero e o estatuto de referencialidade ou ficcionalidade do texto. Podemos afirmar, desse modo, que a obra de Guibert se mantém no limite entre o factual e o ficcional, questionando os limites já porosos entre a realidade e a ficção.¹⁵ Desse modo, o conjunto da obra de Guibert tem como eixo de construção o procedimento do escritor se tomar como personagem e, por conseguinte, transformar o vivido em uma narrativa.

Outro aspecto deve ser relativizado na afirmação de Boulé: enquanto Montaigne se toma como um modelo de reflexão filosófica, Guibert, embora faça inúmeras reflexões sobre si em seus escritos, parece se inserir melhor na esfera da ficcionalidade. Montaigne se pretende como um sujeito do pensamento, alguém que busca uma compreensão racional de si por meio da reflexão escrita, tentando legar aos homens uma espécie de sabedoria.

¹⁵ Retiramos essa afirmação de uma conferência proferida pela Prof^a Dr^a Luciene Azevedo por ocasião de uma mesa redonda em que se discutia a questão da autoficção no XII Congresso Internacional da ABRALIC em 22/07/2011. Embora não fale diretamente de Guibert pode perceber no escritor francês esse procedimento de embaralhar fronteiras, impedindo a identificação plena do vivido em seus textos ficcionais. Texto ainda não publicado.

Guibert, por sua vez, embora orientado por um cuidado consigo mesmo, está mais preocupado com a escrita de um texto que embaralha os lugares textuais, uma vez que é intersecção entre a realidade vivida e a criação ficcional. Guibert é um produtor de uma escrita em que há a traição da verdade, ou nas palavras de Bruno Blanckeman “l'écriture du trahir-vrai”, expressão retirada de um ensaio de mesmo nome do crítico francês.

Em *La mort propagande*, primeiro livro de Guibert, escrever-se representa fazer o corpo protagonista do texto. Para isso, Guibert apaga toda e qualquer vida interior, colocando no corpo e em seus elementos e humores, o foco de seu relato, inaugurando um procedimento que vai ser repostado constantemente em sua obra posterior e que atinge o seu ponto alto com a publicação da trilogia da AIDS. Vejamos:

Meu corpo, seja sob o efeito do gozo, seja sob o efeito da dor, é posto num estado de teatralidade, de paroxismo, que me satisfaria reproduzir tal estado de algum modo que seja: foto, filme, vídeoclipe.

[...]

Meu corpo é um laboratório que eu ofereço em exibição. O único ator, único instrumento dos meus delírios orgânicos. Divisões nos tecidos da carne, da loucura, da dor. Observar como ele funciona, recolher suas atuações (GUIBERT, 2009, p. 7 – 8 – grifo nosso)¹⁶.

No início do texto, o que o narrador procura afirmar é a vida do corpo, uma vida que se pretende sem qualquer outra relação que não seja orgânica, visceral, e que deveria ser mostrada em suas múltiplas possibilidades por meio de múltiplas formas de registro midiático. Essa afirmação do corpo sem outra vida que não a orgânica, instintiva e sexual é levada ao grau máximo em *La mort propagande*, texto dividido em 12 pequenos capítulos em que o corpo é experimentado. Destaca-se o capítulo “Cinq tables de marbre” (“Cinco mesas de mármore”), no qual o narrador descreve a necropsia de seu corpo morto. A desindividualização ocasionada pela morte parece encantar Guibert: “eu me sinto bem;

¹⁶ Mon corps sois sous l'effet de la jouissance, sois sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il en plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit: photo, film, bande-son [...]. Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur de tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations (GUIBERT, 2009, p. 7 – 8).

meu corpo disseminado, multiplicado, exibido”¹⁷ (GUIBERT, 2009, p.109). Além desse, os capítulos “Récit du crime” (“História de crime”) e “Coupure de presse” (“Recorte de jornal”) narram o encontro do cadáver de H.G. provavelmente assassinado por um de seus amantes: “Na noite de 6 para 7 de março de 19..., H. G. foi encontrado morto, banhado em sangue, no meio de seu quarto em desordem. A morte o tornou silencioso” (GUIBERT, 2009, p. 79).¹⁸ É interessante notar a relação dos textos de Guibert com o texto jornalístico ou com o diário pessoal, algo que exploraremos melhor quando analisarmos os três romances.

Desde o início de sua carreira literária, Hervé Guibert utiliza do procedimento de se constituir como narrador-personagem de sua obra, o que, não significa, contudo, que tal procedimento, embora tenha se mantido constante, não tenha sofrido mudanças importantes, principalmente a partir da publicação de *À l'ami* em 1990. Para Bruno Blanckeman, crítico francês e estudioso da obra de Guibert: “O estudo de si representa a finalidade das narrativas de Hervé Guibert. A experiência vivida e provada, aí se registra como um 'paradigma no (seu) projeto de revelação de si e do enunciado do indizível' (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 247)”. (BLANCKEMAN, 2000, p. 146).¹⁹

Logo depois da publicação de *La mort propagande*, Guibert publica vários livros nas Éditions de Minuit, considerada a editora mais vanguardista da França, sobretudo, devido à publicação de grande parte da produção literária do chamado Nouveau Roman, bem como pela publicação de alguns textos que foram classificados, pela crítica francesa, como autoficcionais (*L'amant*, de Marguerite Duras é disso um bom exemplo). Destacam-se, nesta editora, os seguintes livros de Guibert: *L'image fantôme* (1981), *Les chiens*

¹⁷ je me sens bien, mon corps disseminé, multiplié, exhibé (GUIBERT, 2009, p. 109).

¹⁸ Dans la nuit du 6 au 7 mars 19..., H.G. fut retrouvé mort, baignant dans son sang, au milieu de sa chambre en désordre. La mort le rendait silencieux (GUIBERT, 2009, p. 79).

¹⁹ L'étude de soi représente la finalité des récits d'Hervé Guibert. L'expérience, vécue et éprouvée, s'y consigne comme un paradigme dans (son) projet de révélation de soi et de l'énoncé de l'indicible” (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 247)

(1982), *Les gangsters* (1988) e *Fou de Vincent* (1989).

Além destes, é preciso destacar ainda *Mes parents* (1986), relato que conta a difícil relação entre o narrador-personagem, identificado com Guibert, e seus pais. A ruptura entre o narrador-personagem e os pais fica mais forte na medida em que o primeiro assume gradativamente sua homossexualidade. O mote para o início da narrativa é um possível segredo dos pais do narrador-personagem, algo que é deixado em segundo plano ao longo do texto, dado que tal segredo é apenas um pretexto para que o narrador relate sua relação cheia de animosidade e ambivalência com os pais. A animosidade²⁰, aliás, é o elemento que parece impulsionar o texto, aparecendo na dedicatória do relato: “À personne” (“Para ninguém”). Todavia, desdizendo e, por conseguinte, neutralizando o rancor presente na dedicatória, o narrador-personagem afirma no final do livro: “~~Le~~ ódio da dedicatória, obviamente, era ficcional” (GUIBERT, 2007, p.169).²¹

Como podemos perceber, o próprio Hervé Guibert parece nos dar pistas do modo como ele constitui sua obra: numa intersecção entre o factual e o ficcional que é difícil de desvendar e, talvez, seja mesmo essa a proposta do autor: deixar claro que seus textos são, simultaneamente, registro e representação ficcional do vivido e da realidade.

Após a publicação de *Mes parents*, Guibert publica *Les chiens* (1982), narrativa curta que coloca o corpo mais uma vez em destaque. A diferença entre os dois textos é a presença de uma unidade narrativa, ao contrário do livro de estreia do autor. Neste livro, a relação homoerótica é o elemento central do texto, emergindo o tempo todo nas descrições exaustivas do corpo masculino, das relações sexuais entre homens e das tentativas de aproximação entre rapazes. Além disso, a incorporação do baixo calção e, sobretudo, de

²⁰ Em *Nuits fauves* (1989), Cyril Collard faz uso do mesmo procedimento de animosidade e agressividade, configurada, sobretudo, em sua relação com Laura, jovem de 16 com quem ele mantém uma relação bastante problemática. O uso intencional do baixo calção será uma das principais características tanto do romance de Collard (que permaneceu como única obra do autor) quanto da produção literária de Hervé Guibert.

²¹ La haine de la dédicace, bien sûr, était fictive (GUIBERT, 2007, p.169)

expressões que se ligam ao sexo são importantes para a construção do texto: “eu engolia ainda seu jato amargo, quando por trás de mim ele se pôs a fustigar minhas nádegas com toda a força, ele dizia: “vou te enrabar, é preciso esquentar seu cu”” (GUIBERT, 2007, p.21).²²

É preciso destacar que em *Les chiens* não há propriamente uma relação direta entre o narrador-personagem e o autor Hervé Guibert. Como em *La mort propagande*, a relação entre a instância autoral e o narrador-personagem não é direta e só pode ser depreendida a partir da presença constante do pronome “eu”. Em outras palavras: é impossível dizer que Hervé Guibert seja o protagonista de ambos os textos, embora haja indícios do uso de elementos autobiográficos para escrita do texto.

O que temos nos primeiros livros de Guibert é uma relação ambígua entre o autor empírico e seus narradores-protagonistas, uma vez que o autor se mostra desinteressado em construir um enredo *stricto sensu*. Os textos são construídos a partir de acontecimentos dispares que não se ligam e que chegam, inclusive, a se contradizer. É o caso de *Mes parents*, romance que se inicia com uma espécie de mistério a ser desvendado, o que, no entanto, é abandonado pelo autor. Nesse sentido, podemos afirmar que o importante, para Guibert, é criar um pretexto para falar de si ou simular uma confissão pessoal. Talvez seja por essa razão que a recepção do conjunto da obra de Guibert tenha sido escassa ou praticamente inexistente antes da publicação de *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, como veremos mais adiante, quando analisarmos o romance-diário.

Entretanto, as linhas de força da obra de Guibert já estão presentes nesses primeiros textos, a saber: a fragmentação; a relação com a fotografia²³, uma vez que o autor faz um

²² je déglutissais encore son jet amer quand derrière moi il s’est mis à cingler mes fesses à toute volée, il disait: je vais t’enculer, il faut bien te réchauffer le cul” (GUIBERT, 2007, p. 21)

²³ Guibert, além de escritor de romances, foi roteirista, em parceria com Patrick Chéreau, do filme *L’homme blessé*, dirigido por este último, filme também marcado pela temática da homossexualidade e dos lugares marginalizantes e marginalizados que ela ocupa. Além disso, o escritor ainda se dedicava à outra paixão: a

recorte do acontecimento, e o explora ao máximo por meio da reflexão sobre a sua ocorrência e da sua amplificação, a presentificação da escrita, como se o texto fosse produzido à medida que os acontecimentos ocorressem, e a sua relação com o diário. Além disso, o uso de uma linguagem em que o baixo calão, a referência ao sexo e a descrição dos atos sexuais são importantes e servem como uma espécie de resistência ao *status quo* social e literário.

A resistência, nesse caso, aparece exatamente na afirmação de si como sujeito de um desejo que é marcado pela marginalização e o silenciamento. Nesse sentido, representar-se como personagem e enfatizar o homoerotismo e a carnalidade do desejo homossexual tem por objetivo negar a marginalidade de tal desejo. No entanto, na busca pela negação do silêncio e da marginalidade, o escritor cria ambivalências e contradições, uma vez que reitera a marginalidade na representação marginalizada da prática e da experiência homoerótica.

Les gangsters (1988) apresenta uma diferença substancial entre os demais textos do autor, uma vez que, nele, é Hervé Guibert que aparece como narrador-personagem de seu texto. O principal mote do romance é a extorsão das tias-avós de Guibert por um grupo de criminosos que acabam por tornar o protagonista alvo de sua violência, ameaçando-o de morte. Além disso, Guibert, para a polícia, é o grande suspeito da trama, sendo, por essa razão, tratado como um possível cúmplice da extorsão, senão o seu principal articulador. *Les gangsters* representa, a nosso ver, uma linha divisória da obra de Guibert, uma vez que os dois livros posteriores, *Fou de Vincent* e *L'incognito*, ambos publicados em 1989, são

fotografia. No conjunto de fotografias de Guibert, a tomada do próprio corpo como objeto de representação fotográfica é um traço bastante importante e reitera a coerência do projeto de tomada de si na representação literária. Alguns destaques importantes são os autorretratos presentes em algumas capas de seus romances, sobretudo, naqueles da coleção Folio da Gallimard (edição mais barata de bolso). É preciso ainda destacar a busca pela representação fotográfica do outro que aparece sempre de um modo anônimo, a exemplo de uma fotografia de um rapaz nu coberto por um tule. Para mais informações sobre a produção fotográfica de Guibert.

escritos sob o signo do medo de portar o HIV, o que é, constantemente, reiterado nos dois romances.

Fou de Vincent, pequena narrativa de pouco mais de 80 páginas, conta a relação de Guibert com Vincent. A principal característica do texto é o fato de ele ser construído a partir de pequenos fragmentos que são como microrrelatos que formam um relato maior. Eles vão desde o momento em que Guibert conhece Vincent até à morte do rapaz, que, sob o efeito de drogas, cai de uma janela e morre de hemorragia interna devido à recusa de procurar um médico.

A narrativa de *Fou de Vincent* é iniciada com o acidente que mataria Vincent. No texto, o acidente pode ser interpretado como uma antecipação dos fatos narrados:

Na noite de 25 para 26 de novembro, Vincent caiu de um terceiro andar, usando um robe como paraquedas. Ele bebeu um litro de tequila, fumou maconha congoleza e cheirou cocaína. Encontrando-o desmaiado, seus amigos chamaram os bombeiros. Vincent se levantou bruscamente, andou até o seu carro e o ligou. Os bombeiros o seguiram, invadiram sua casa, subiram com ele pelo elevador, entraram em seu quarto. Vincent os injuria. Ele diz: —*Deixem-me descansar*”. Os bombeiros: —*hbecil, há o risco de você não se levantar nunca mais*”. No quarto ao lado, seus pais continuam a dormir. Vincent manda os bombeiros embora. Ele adormece como por encanto. Às oito e quarenta e cinco da manhã, sua mãe o sacode para levá-lo ao trabalho. Ele não pode mais mexer um dedo. Ela o leva ao hospital. Em 27 de novembro, prevenido por Pierre, eu lhe visito em Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Dois dias depois ele morria em decorrência do baço estourado (GUIBERT, 2010, p. 7 – 8).²⁴

O narrador-personagem conta a história de sua relação com Vincent de um modo não linear contando a maneira como conhecera o rapaz: —*Eu conhecera Vincent em 1982,*

²⁴ Dans la nuit du 25 au 26 novembre, Vincent tombait d'un troisième étage en jouant au parachute avec un peignoir de bain. Il a bu un litre de tequila, fumé une herbe congolaise, sniffé de la cocaïne. Le retrouvant inanimé, ses camarades appellent les pompiers. Vincent se redressa brusquement, marcha jusqu'à sa voiture, démarra. Les pompiers le coursent, s'engouffrent dans son immeuble, montent avec lui dans l'ascenseur, pénètre dans sa chambre, Vincent les injurie. Il dit : « Laissez-moi me reposer », eux : « Andouille, tu risques de ne jamais te réveiller. » Dans la chambre d'à côté, ses parents continuent de dormir. Vincent a foutu les pompiers dehors. Il s'est endormi comme un charme. A neuf heures moins le quart, sa mère le secoue pour l'envoyer au travail, il ne peut plus bouger d'un pouce, elle le transporte à l'hôpital. Le 27 novembre, prévenu par Pierre, je rendis visite à Vincent à Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours. Deux jour plus tard il mourait des suites d'un éclatement de la rate (GUIBERT, 2010, p.7 – 8).

quando ele era um menino. [...] eu continuava a amá-lo pelo que ele não era mais” (GUIBERT, 2010, p. 8).²⁵ O texto é construído de modo decrescente, ou seja, ele se inicia em 1988, quando o texto é publicado, e chega a 1982, momento em que o narrador e Vincent se conhecem. O “romance” é escrito sob a forma de anotações sucintas que, se não chegam a configurar um diário, podem ser vistas como anotações pessoais presentificadas, o que é atestado pela grande predominância do presente: “Ele começa a evocar lembranças em comum” (GUIBERT, 2010, p. 23)²⁶

Após a afirmação da paixão pelo rapaz desde quando ele ainda era um adolescente, o narrador-protagonista, identificado com Guibert, confessa a possibilidade de tal afeto/desejo estar na esfera da obsessão ou, mesmo, da ficção, relativizando a narrativa. Ao afirmar a possibilidade de sua narrativa estar ligada ao estatuto da ficção pura e simples, Guibert põe em xeque não só os acontecimentos, mas também o texto em sua característica mais importante: a relação autobiográfica: “Que isso era? Uma paixão? Um amor? Uma obsessão erótica? *Ou uma de minhas invenções?*” (GUIBERT, 2010, p. 8 – grifos nossos).²⁷ Desse modo, o que importa para o autor, não é a busca por uma verdade, mas a tentativa de espetacularizar a sua relação com Vincent ou, mesmo, criar uma relação espetacular.

Assim como em textos como *La mort propagande* ou *Les chiens*, o que emerge em *Fou de Vincent* é mais uma vez a busca de colocar o corpo no centro das ações e reflexões presentes no texto, mas dessa vez ele não apaga de todo sua identidade tampouco a do parceiro: “Noite com Vincent: a gente se masturba, a gente ri” (GUIBERT, 2010, p. 60).²⁸ E, nessa relação de intensa afirmação do corpo, abre também a possibilidade da existência

²⁵ J’avais connu Vincent en 1982, alors qu’il était un enfant. Il était resté dans mes rêveries [...] je continuais à l’aimer pour ce qu’il n’était plus (GUIBERT, 2010, p. 8).

²⁶ Il commence à évoquer des souvenirs communs (GUIBERT, 2010, p. 23)

²⁷ Qu’est-ce que c’était? Une passion? Un amour? Une obsession érotique? *Ou une de mes inventions?* (GUIBERT, 2010, p. 8), 2010, p. 8).

²⁸ Soirée avec Vincent: on se branle, on rit (GUIBERT, 2010, p. 60)

do afeto: “Eu amo Vincent! Este é o problema” (GUIBERT, 2010, p. 36).²⁹ Podemos afirmar que a relação entre narrador-personagem e Vincent pode ser vista como um modo de resistência aos valores pequeno-burgueses, bem como uma espécie de afirmação de si ou cuidado de si.³⁰

Todavia, o que importa do texto não é somente a relação do narrador com Vincent e a inserção do corpo de ambas as personagens como elementos centrais da narrativa, mas, sim, o indiciamento de uma espécie de intuição a respeito da possibilidade da contaminação. Parece que Guibert, diante da possibilidade de estar contaminado pelo vírus HIV, prefere a reafirmação do corpo por meio da construção de uma narrativa em que a relação entre os dois personagens se caracteriza pelo conflito e, sobretudo, pela dependência, o que, na verdade, esconde a tensão mais evidente do texto: a possibilidade de estar doente e a relação complexa de portar a morte em si, numa realidade que muda rapidamente na medida em que o corpo muda. Destacamos dois trechos em que esta possibilidade é afirmada. Na primeira, é Vincent que afirma a possibilidade de estar marcado pela AIDS, o que é mostrado pelas manchas no seu corpo. Vejamos:

²⁹ J’aime Vincent, c’est ça le problème (GUIBERT, 2010, p. 36)

³⁰ O conceito de *cuidado de si* (ou *souci de soi-même*) está presente em vários trabalhos de Michel Foucault. O terceiro tomo de sua *Histoire de la sexualité* tem como subtítulo *Le souci de soi* (O cuidado de si). Entretanto, este conceito é mais bem analisado na obra *L’herméneutique du sujet* (1982). Para Foucault, o cuidado de si representaria o esforço do indivíduo em resistir aos vários modos de controle social, e ele usa como modelo dessa forma de resistência individual a filosofia socrática que, segundo ele, havia lançado a ideia do cuidado de si entrelaçada com o conhecimento de si. Nesse sentido, o indivíduo, na medida em que se conhecesse, deveria também ter um cuidado consigo mesmo, cultivar-se para somente depois assumir o poder e dirigir a *pólis* (lembremo-nos do contexto da democracia ateniense). Esse mesmo modelo é desenvolvido, posteriormente, durante o Império Romano e tem aí, conforme Foucault, o seu maior desenvolvimento na filosofia estóica na sua busca por uma ascese pessoal que passava pela reflexão por meio da escrita de si, na negação dos valores do mundo, na compreensão da transitoriedade das coisas e na aceitação da morte. Durante os primeiros tempos do Cristianismo, figuras importantes como Santo Agostinho, utilizaram vários aspectos da filosofia platônica e estóica para construir um corpo de doutrina que tivesse como pedra de toque a busca pela ascese a partir de um conhecimento e de um cuidado de si. Podemos perceber isso nas chamadas *Confissões*, que nada mais são do que uma reflexão de Agostinho sobre si e sobre a importância dessa reflexão para sua conversão definitiva ao Cristianismo. Não podemos deixar de afirmar que, para Agostinho, uma vida de renúncia do corpo era uma forma de resistência a uma época que ele considerava degenerada. Traçando um paralelo, que muitos interpretarão como arrojo ou pura pretensão, Hervé Guibert, ao espetacularizar o corpo, recoloca-o no centro da discussão e estabelece um espaço de resistência num contexto em que o indivíduo está totalmente submetido aos controles do poder estabelecido. Voltaremos a esses aspectos, quando analisarmos, ainda neste capítulo, a trilogia da morte/Aids, de Guibert e, no capítulo seguinte a obra de Caio Fernando Abreu.

Ele [Vincent] tira a sua meia, abaixa sua perna para me mostrar a planta do pé, constelada de pequenas manchas vermelhas, besuntadas com pomada. Depois ele se volta e retira sua blusa para me fazer ver a placa que ele tem no meio das costas. Ele disse que, se isto é AIDS, ele rouba um banco (GUIBERT, 2010, p. 68).³¹

Do ponto de vista formal, é preciso notar a não distinção entre a voz do narrador e a voz de Vincent. Além disso, como dissemos acima, há a presença do medo de estar marcado pela doença e, conseqüentemente, pela morte. Embora o narrador mantenha o relacionamento com Vincent, ele o faz como alguém que se aventura, mas que tenta, a todo custo, ~~apagar~~ as marcas do outro que suscita não só o desejo, mas também o nojo: ~~eu~~ acordo com um grande desgosto. Eu mudo todos os lençóis. Eu aplico remédio em pó contra micoses na pele. Eu vou, depois do almoço, ao dermatologista, eu minto para ele ao dizer que eu dormi por acaso com um rapaz que eu não voltarei a ver jamais” (GUIBERT, 2010, p. 68).³² De certo modo temos aqui a retomada da afirmação de que amar Vincent é um problema.

O horror da doença e o medo da convivência com ela são reafirmados, quando o narrador-protagonista externa a possibilidade de estar contaminado:

Eu me dissera todos esses dias: no caso de Vincent me telefonar, seria preciso que eu me impedisse, absolutamente, de vê-lo (estou persuadido de estar infectado). Ele acabou de me ligar e, com efeito, eu consegui, com alegria, achar os pretextos mais gentis para não vê-lo. Em sua voz permanece uma tal felicidade (GUIBERT, 2010, p.81).³³

O narrador-protagonista, ainda que afirme a possibilidade de estar infectado, não

³¹ Il enlève sa chaussette, agrippe sa jambe pour me montrer sa voûte plantaire, constellée de petites taches rouges, suintantes avec la pommade. Puis il se retourne et soulève son pull pour me faire voir la plaque qu’il a au milieu du dos. Il dit que, si c’est le sida, il attaque une banque (GUIBERT, 2010, p. 68).

³² je me réveille avec un très grand dégoût. Je change tous le draps. Je m’asperge de poudre contre les champignons. Je prends pour l’après-midi un rendez-vous chez le dermatologue, je lui mens, je lui dis que j’ai dormi par hasard avec un jeune homme que je ne reverrai sans doute jamais plus (GUIBERT, 2010, p.68).

³³ Je m’étais dit tous ces jours: au cas où Vincent m’appellerait, il faudrait absolument que je m’empêche de le voir (je suis persuadé d’être infecté) ; il vient de m’appeler et j’ai réussi en effet, avec gaieté, à trouver les prétextes les plus gentils pour ne pas le voir. Sa voix reste un tel bonheur (GUIBERT, 2010, p.81).

esclarece a natureza dessa infecção, o que pode se configurar no estabelecimento de uma interdição, ao menos neste momento, de nomear a doença. Todavia, é a partir deste interdito que emerge a presença assustadora da possibilidade de portar o HIV e de ter a doença no corpo. O corpo, para Guibert vai deixando de ter a conotação de lugar esplendoroso da liberdade e da morte simbólica, presente na realização do sexo anônimo ou funcional, para criar contornos mais trágicos, configurados na certeza de um corpo marcado pela constante dissociação/dissolução e portador de uma presença real da morte em si, indiciada pela presença do vírus mortal.

Essa interdição se relativiza no romance *L'incognito* (1989). Publicado um ano depois de *Fou de Vincent*, *L'incognito* marca a tentativa de Guibert se despersonalizar por meio da criação da personagem Hector Lenoir, escritor francês que ganha uma bolsa para escritores estrangeiros e passa a viver em Roma, numa espécie de academia artística. O objetivo de Lenoir é escrever a história de sua vida, o que, contudo, parece ser sempre adiado ou mesmo embaralhado numa trama que se divide entre o narcisismo de Hector e uma tentativa de narrativa policial que gira em torno da morte de certo Guido Jallo, professor de línguas clássicas numa universidade italiana.

A história policial é abandonada e o que emerge no romance é a tentativa de o protagonista narrar sua vida, o que é sempre adiado pelas circunstâncias: “[...] eu tinha aquela história de minha vida na ponta da língua, mas eu me impedia de escrevê-la. Era preciso que eu a empreendesse no dia de minha chegada [a Roma]” (GUIBERT, 1989, p. 15)³⁴

É possível, dados os indícios e sugestões presentes no romance, afirmar que o livro que contava a história da vida do narrador-protagonista seja *À l'ami qui ne m'a pas sauvé*

³⁴ [...] j'avais cette histoire de ma vie au bord des lèvres, mais je m'empêchais de l'écrire, il faudrait que je l'entreprenne le jour de mon arrivée (GUIBERT, 1989, p. 15).

la vie, publicado um ano depois do romance em questão³⁵. Todavia, apesar da presença de várias referências à síndrome, há ainda por todo o texto certo pudor em assumir a possibilidade de estar contaminado: “Eu tenho medo da AIDS” (GUIBERT, 1989, p. 54).³⁶

A criação de um *alter ego* por Guibert significa uma tentativa de conseguir certa tranquilidade para falar de si sem falar diretamente de si por meio do procedimento que Luiz Costa Lima chama de *poética do desvio*, resultado da ruptura da palavra poética em relação à linguagem pré-fabricada ou prosaica como diriam os formalistas russos (LIMA, 1981, p. 147).³⁷ Na verdade, o que Guibert tenta é exatamente construir uma narrativa que tivesse por característica a desvinculação com a própria imagem, ou seja, Guibert tenta a ficcionalização de sua vivência. Essa tentativa, no entanto, acaba por falhar dadas as semelhanças entre Hector Lenoir e Hervé Guibert, além do procedimento muito comum, como vimos acima, de se projetar como o narrador-protagonista de suas narrativas. Aliás, a tentativa de apagamento de si no texto acaba por ser desmascarada pelo próprio autor na seguinte afirmação:

Mas no fim de meia hora, unanimemente, nós temos mais vontade ainda de serrá-lo em nossos braços, esse pequeno velho louco, esse Dupont-Tournesol completamente apagado. Isso me deixa pensativo: Será que eu, em vinte anos, estaria ao lado da placa quando eu faria novamente em um instituto savoiese minha famosa conferência sobre a falsificação da realidade na escrita romanesca? (GUIBERT, 1989, p.77)³⁸.

³⁵ Em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert faz remissão à academia onde fora bolsista e onde escrevia sobre a história de sua contaminação (ou seja, a história de sua vida). Vejamos as palavras de Guibert: “No momento em que escrevo estas linhas, ainda pensionista desta academia, desta cidadela de infelicidade onde não param de nascer crianças anormais e os bibliotecários neuróticos não param de se pegar na escadaria dos fundos, onde os pintores são velhos reciclados que aprenderam a pintar com os loucos nos asilos e onde os escritores, de repente, desprovidos de toda personalidade, põem-se a parodiar seus antecessores, escreve Thomas Bernhard por pura diversão” (GUIBERT, 2006, p. 172). É interessante ainda notar o paralelo com Thomas Bernhard, escritor austríaco que conta a história de sua doença e que, ao que parece, tenha sido usado como modelo para Hervé Guibert.

³⁶ J'ai peur du sida (GUIBERT, 1989, p.54).

³⁷ Luiz Costa Lima também se refere, no mesmo texto, a uma *poética da ampliação* que pensamos ser mais condizente com a poética de Hervé Guibert. Voltaremos a debater esta ideia quando analisarmos as narrativas tanatológicas. A questão da palavra prosaica foi amplamente debatida por Vitor Chklovski em “A arte como procedimento”, texto no qual ele diferencia a língua poética, expressiva, rica e portadora de sentidos, da língua prosaica que seria empobrecida pelo uso constante.

³⁸ Mais au bout d'une demi-heure, unanimemente, nous avons plus envie encore de le serrer dans nos bras, ce petit pépé-gaga, ce Dupont-Tournesol complètement égaré. Ça me laisse songeur : est-ce que moi, dans vingt

Além disso, o narrador sempre retoma a narração de sua vida como assunto principal de sua estada em Roma: “[...] o que iniciei não tem mesmo nenhuma relação [com um diário de viagem como de Quickly, seu predecessor na academia espanhola onde estava hospedado]. Eu estou escrevendo a história da minha vida” (GUIBERT, 1989, p. 81).³⁹ Outra relação importante é pavor de ser soropositivo:

Estou cansado. Um rapaz nos propõe um albergue atrás da estação, via Milão. A recepcionista nos mostra o quarto, o grande leito matrimonial e aquele ao lado para a criança. Está quente. [...] Eu meu olho esquerdo está doente, pequenas bolhas vermelhas incham as extremidades, como sobre o olho de Bisserier, quando ele retira seus óculos escuros. *Eu disse a Matou que talvez seja uma erupção cutânea ou uma herpes e que isso deve ser uma manifestação da AIDS* (GUIBERT, 1989, p. 97 – 98 – grifos nossos).⁴⁰

Como vemos no trecho, o corpo vai sendo colocado em primeiro plano como metáfora do processo de dissociação trazido pela doença e, também, num sentido menos evidente pelas próprias circunstâncias da vida. A relação mais intensa com a morte vai ser construída ou, ao menos, indiciada, o que vai se consolidar com a publicação de *À l’ami. L’incognito*, desse modo, representa uma espécie de intervalo entre essa representação narcísica do corpo sexualizado e a representação narcísica do corpo dissociado ou em processo de dissociação. O nome do romance, aliás, retirado do nome de um bar que Hector frequentava e buscava relações sexuais casuais, joga com esta questão uma vez que *incognito* (desconhecido) é a representação do horror de saber marcado pela morte. Em outras palavras, o desconhecido é a própria doença que o narrador-protagonista teme

ans, je serai autant à côté de la plaque quand je referai dans un institut savoyard ma fameuse conférence sur la falsification de la réalité dans l’écriture romanesque ? (GUIBERT, 1989, p. 77).

³⁹ [...] ce que j’ai entrepris n’a même aucun rapport. Je suis en train d’écrire l’histoire de ma vie (GUIBERT, 1989, p. 81).

⁴⁰ Je suis fatigué. Un jeune nous propose une auberge derrière la gare, via Milano. La bonne nous montre la chambre, le grand lit matrimonial et celui à côté pour l’enfant, c’est chauffé [...] J’ai mal à l’œil gauche, de petites cloques rouges gonflent le bord, comme sur l’œil de Bisserier quand il a retiré ses lunettes noires. Je dis à Matou que c’est peut-être un zona, ou un herpès, et que ce doit être une manifestation du sida (GUIBERT, 1989, p. 97 – 98).

portar.

Guibert escreve os textos *Fou de Vincent* e *L'Incognito* sob o signo do medo e da presença das primeiras mudanças no corpo, que passa portar as primeiras marcas da dissociação e da morte. A criação, em *L'incognito*, do pseudônimo literário Hector Lenoir se configura como uma tentativa do autor de embaralhar ainda mais os estatutos literários e escrever um texto em que a ficção predominasse em detrimento da autorrepresentação afirmada ao longo de pouco mais de 10 anos de carreira literária.

A tentativa de ficcionalização falha porque a narrativa não se sustenta como fábula, já que o que importa ao narrador-protagonista é pontuar os dois elementos que se tornam importantes para ele: a preocupação em narrar sua vida, o que é constantemente afirmado ou indiretamente citado ao longo do texto e a preocupação com as mudanças corporais que se tornam uma espécie de texto cujo significado é a presença real da morte. Resta ao protagonista testemunhar a sua condição, mesmo que, para isso, ele utilize o narcisismo e a espetacularização.

Todavia, é preciso observar neste gesto de se narrar, uma tentativa de ver na escrita uma forma de salvação, uma forma de afirmação de si como ser ainda existente num momento de vivência extrema e um gesto político que transforma a afirmação de si numa afirmação da humanidade do soropositivo, que se vê reificado pelo sistema de saúde, assim como pela sociedade que o mata simbolicamente por meio da exclusão: “David, talvez não compreendera que, de repente, devido ao anúncio de minha morte, me tomara uma vontade de escrever todos os livros possíveis, todos aqueles que não escrevera ainda” (GUIBERT, 2006, p. 73).⁴¹ Desse modo, narrar “realisticamente” a sua vivência dolorosa é uma solução, uma forma de sobrevivência, uma forma de negar a morte. Guibert percebe que explorar a si mesmo como personagem é uma solução. Surge, assim, o conjunto de seus

⁴¹ David n'avait peut-être pas compris que soudain, à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avait pas encore écrits (GUIBERT, 2006, p. 73).

romances-diários que chamamos de Trilogia da AIDS.

1.2 – A escrita da morte, a escrita do corpo mortal: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

Até o momento discutimos como a produção literária de Hervé Guibert estabeleceu, numa primeira fase de produção literária, uma relação com a representação do corpo como lugar da afirmação da identidade, isso por meio do erotismo. Além disso, vimos como o escritor se projetava em seus primeiros textos, criando uma relação entre a sua identidade real do autor e sua identidade textual. Após a publicação de *L'incognito* e a tentativa de criar uma personagem sem relação direta consigo, Guibert retoma o procedimento de se tomar como personagem para a construção do seu maior sucesso editorial: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

No entanto, não devemos esquecer que o autor simula tomar a sua identidade real, ou seja o Guibert-real não deve ser confundido com o Guibert-personagem, pois, obviamente, o escritor faz uso de aspectos pontuais de sua vivência, ou seja, os fatos narrados são transpostos para a representação escrita a partir de um trabalho de escolha, de recorte e, sobretudo, de embaralhamento, que não permite precisar sua veracidade. Decorre daí a afirmação do escritor em *Le protocole compassionnel* de que seus textos estão no meio do caminho entre a verdade e mentira: “Eu tenho uma grande impressão de ficção, quando o que eu escrevo toma a forma de um diário” (GUIBERT, 1991, p. 87).⁴²

O que se destaca da afirmação é a construção textual de uma subjetividade que detém relações com o produtor do texto que tenta, a todo custo, vencer o esquecimento e a morte por meio do registro o mais próximo possível do modo como o evento se deu e, desse modo, vemos elementos como memória, lembrança ou rememoração adquirir em importância. O hábito de escrever diários sempre acompanhou a vida do escritor, sendo

⁴² C'est quand ce que j'écris prend la forme d'un journal que j'ai la plus grande impression de fiction (GUIBERT, 1991, p. 87)

que boa parte de seus escritos pessoais foram publicados no volume *Le mausolé des amants* (2001) e serviram como uma espécie de laboratório de sua produção ficcional.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990) apresenta dados da vida real do escritor, sobretudo do modo como esta se modifica após a certeza de ser portador do vírus HIV e do reconhecimento da mudança de *status* social que tal certeza trazia. No entanto, não podemos nos esquecer de que, dentre todas as projeções usadas para se representar, a de escritor/intelectual é a que lhe parece mais adequada e, portanto, é na condição de escritor e intelectual que Hervé Guibert se autorrepresenta em seu romance.

O romance narra a história do processo de reconhecimento do narrador-personagem Hervé Guibert de sua condição de soropositivo. Após a passagem pelo sentimento de impotência em relação à doença, recebe a promessa de Bill, um amigo que trabalha como executivo da indústria farmacêutica, de que seria introduzido num protocolo de vacinas anti-HIV. No entanto, a promessa não se cumpre devido ao fato de as vacinas terem se mostrado ineficazes e, sentindo-se abandonado pelo amigo, Guibert escreve o romance-libelo contra o amigo. A história narra o processo de dissociação iniciada pela doença, descrevendo efeitos das drogas sobre o corpo, bem como do próprio corpo já marcado pela doença.

Além de Bill e Hervé, a narrativa ainda conta com algumas outras personagens importantes, tais como Jules, o parceiro do narrador, Berthe, esposa de Jules e, dadas as sugestões, também amante do narrador, Marine, referência cifrada à atriz Isabelle Adjani, Muzil, referência cifrada ao filósofo e amigo de Guibert, Michel Foucault, Chandi, médico do narrador-personagem, Nacier, também médico e o primeiro a cuidar de alguns problemas de saúde que o narrador sugere estarem ligados à AIDS, Stephane, parceiro de

Muzil e diretor da primeira organização de combate à AIDS na França⁴³. Algumas outras personagens, como Matou, Gustave, Eugénie, David, etc., aparecem sem serem devidamente caracterizadas no romance.

Pequenas histórias são inseridas ao longo do romance, como uma espécie de adiamento da história central, ou seja, a história da contaminação do narrador. O início do romance marca bem esta tensão entre ter e não ter AIDS, entre viver e morrer, entre aceitar a doença e ter a esperança da cura:

Tive AIDS durante três meses. Mais exatamente: eu acreditei durante três meses que eu estava condenado por esta doença mortal que se chama AIDS. Mas eu não imaginava isso. Eu fora realmente atingido; o teste que autenticara o positivo, testemunhando, desse modo, as análises anteriores que demonstraram o início de um processo de ruína em meu sangue. Entretanto, no fim de três meses, um acaso extraordinário me fez crer e me deu a quase segurança de que eu poderia escapar desta doença que todos consideravam incurável. Embora eu não confessasse a ninguém, salvo aos amigos que se contam nos dedos das mãos, que eu estava condenado, eu não confessara a ninguém, salvo a estes amigos [...] que eu seria, por este acaso extraordinário, um dos primeiros sobreviventes no mundo desta doença implacável (GUIBERT, 2006, p. 9).⁴⁴

Com a publicação de *À l'ami*, Guibert investe definitivamente no trabalho de

⁴³ O texto de Hervé Guibert pode ser classificado, em certa medida, como um romance à *clé* devido à relação entre a vivência do narrador-personagem e seu autor. No procedimento de autorrepresentação empreendida por Guibert, o entorno do autor é todo transferido para o romance, estabelecendo possíveis identificações entre suas personagens e as pessoas reais com quais convivia. É por essa razão que Guibert dá a Michel Foucault o nome de Muzil, o que acaba sendo relativizado quando o escritor afirma que Muzil escrevia um livro sobre a história do comportamento no Ocidente. Além disso, Guibert põe as claras a vida sexual de Foucault ao afirmar que, anualmente, o estudioso, além de dar cursos em universidades da Califórnia, ia a San Francisco para participar de orgias sado-masoquistas *cruiser-bars*, o que é atestado pelos objetos encontrados após a morte do amigo (chicotes, máscaras, vibradores, freios e cueções de couro). Guibert ainda deixa evidente o esforço da família de Foucault em não deixar vazar qualquer referência a sua sexualidade. Isabelle Adjani é outra pessoa famosa que aparece nos textos de Guibert. Ela vem representada como uma atriz ensandecida, meio psicótica e mau caráter, sobretudo pelo fato de a atriz ter quebrado uma espécie de contrato com Guibert que desejava escrever um roteiro cinematográfico baseado na vida de Adjani e que seria estrelado pela mesma.

⁴⁴ J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignant, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais, au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable. De même que je n'avais avoué à personne, sauf aux amis qui se comptent sur les doigts d'une main, que j'étais condamné, je n'avouai à personne, sauf à ces quelques amis [...] que je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable (GUIBERT, 2006, p. 9).

ficcionalização de si. A escolha pelo termo ficcionalização, aliás, tem por objetivo deixar claro que, mesmo que leiamos os textos de Guibert como textos autobiográficos, há um trabalho de escolha, de recorte e subordinação do olhar do leitor em relação ao trabalho efetuado para a construção de si como personagem. Na transposição do vivido para o escrito há sempre um processo intenso de escolhas que não permitem que a representação escrita esteja plenamente identificada com o fato ocorrido. Temos, desse modo, sempre uma representação verbal, uma confissão simulada, configurando a reflexão do autor/narrador sobre o vivido e não o vivido em sua substância original.

Guibert, contemporâneo dos debates sobre escrita, autoria, autoficção, etc., não poderia deixar de refletir sobre como se transpunha como narrador-personagem de seus textos, além de problematizar a autobiografia como gênero. Ao ler Hervé Guibert, é possível relativizar o pacto autobiográfico/referencial de Lejeune, uma vez que toda construção autoral passa ser subordinada não só a uma escolha/recorte, mas também a um aspecto humano fundamental: a memória e o esquecimento. Além disso, no próprio mecanismo de elaboração textual, Guibert dá relevo à reflexão sobre a escrita e sobre os acontecimentos, a despeito do acontecimento em si. O que temos é o acontecimento recortado e comentado, num esforço de retomada desse acontecimento, daí a importância da imaginação e da memória para construção do romance.

Podemos destacar três diferenças básicas entre os textos de juventude e os da fase da trilogia da AIDS: a) enquanto na primeira, o nome próprio era usado mais pela recusa de construir um texto ficcional e pelo gesto de tomar como referência, na Trilogia da AIDS, Hervé Guibert procura narrar a sua vivência para, transformar, de certo modo, essa narração em gesto político; b) o corpo, antes privilegiado como lugar da liberdade, passa a metaforizar o espaço da morte, uma vez que ele apresenta as marcas da experiência extrema da contaminação e da doença, presentes em sua dissociação/desagregação; c) a

relação imaginária/lúdica com a morte (cf. a menção ao livro *La mort propagande*) deixa de ser possível, uma vez que esta relação, a partir do reconhecimento de portar o vírus HIV, esta relação se torna concreta, manifestando-se nas mudanças repentinas que o corpo passa a apresentar.

Como podemos perceber no trecho destacado acima início, o protagonista põe o problema de portar o HIV/AIDS e a certeza da inexorabilidade da doença. É nesse sentido que o texto, logo no início, estabelece relação com a morte, uma vez que o corpo, num processo de ruína concreto começa a ser marcado pelas mudanças. Todavia, o acaso é esboçado na possibilidade de uma cura, apresentada pelo amigo, Bill, na forma de um protocolo de testes de vacinas, tornando-se, deste modo, uma esperança e uma possibilidade de sobrevivência, malgrado os prognósticos da medicina no contexto de surgimento da epidemia.

São nesse sentido os dois últimos aspectos destacados, ou seja, a relação com a corpo e a presença da morte nos escritos do autor são centrais, uma vez que teremos uma escrita basicamente marcada pela relação com a doença, retomando uma tradição que vem desde o *Decamerão*, de Boccaccio, texto que tem como *leitmotif* a peste negra, passando pela idealização romântica da tuberculose no século XIX e XX. Todavia, ao contrário da tuberculose, de certa maneira glamourizada na literatura romântica, a AIDS vai representar uma espécie de metáfora do comportamento desviante de seus portadores, daí a sua interpretação como marca da degeneração do homem, de seus valores e de seus comportamentos. Nesse sentido, o soropositivo é um pária social.⁴⁵

⁴⁵ Em *A doença como metáfora* (1984), Susan Sontag explora a utilização das doenças como modos de expressão não só literária. Nesse primeiro livro, Sontag se detém na discussão sobre o câncer, doença considerada como produto de um desequilíbrio psíquico de seu portador, ou seja, quanto mais introvertido, rancoroso e magoado uma pessoa maiores suas probabilidades de se ter câncer, segundo o senso comum. Em 1989, Sontag retoma a questão das doenças e suas metáforas, discutindo os discursos científico, político e religioso sobre a AIDS. No Brasil, Marcelo Secron Bessa é, talvez, um dos pioneiros do estudo da relação entre AIDS e literatura com o texto *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a Aids* (1997).

Antes de iniciar a narrativa de sua contaminação propriamente dita, o narrador faz uma série de reflexões sobre o que vai escrever, e ancorando o texto sobre a realidade a partir do uso de um procedimento constante em toda a narrativa: a busca pela precisão no registro de datas, lugares, procedimentos médicos. Esse procedimento aparece logo no início do texto, quando o narrador-protagonista, como se estivesse escrevendo um diário pessoal, marca o início de seu livro e afirma o porquê da escolha por escrevê-lo:

Neste dia no qual eu inicio este livro, 26 de dezembro de 1988, em Roma, para onde vim só, em direção contrária e me opondo a todos, fugindo desse punhado de amigos que tentou me reter, inquietando-se com minha saúde moral, nesse feriado em que tudo está fechado e que todo pedestre é um estrangeiro em Roma, onde eu percebo definitivamente que não gosto os homens (GUIBERT, 2006, p. 10).⁴⁶

O procedimento de datação que o autor utiliza tenta dar à narrativa uma espécie de referencialidade que é relativizada na própria escolha dos acontecimentos, bem como no modo como o texto é construído formalmente, sobretudo, no caráter não linear do texto. Além disso, é por meio da datação, numa tentativa de salvar a vivência, que o narrador conta, em gradação crescente, a desconfiança de ser portador, desconfiança que se torna certeza na medida em que outros sinais de desagregação física vão aparecendo. O detalhamento exaustivo é um modo de sinalizar a presença da doença no corpo:

Consultando a minha agenda 1987, é no dia 21 de dezembro que eu datarei a descoberta, no espelho do banheiro, sob a minha língua, onde eu, mecanicamente, tomara o hábito de inspecionar, [...] de pequenos filamentos brancos, papilomas sem espessura, estriados como aluviões sobre o tegumento da língua (GUIBERT, 2006, p. 143)⁴⁷.

Nessa busca por detalhamento, presentificação do texto por meio da utilização de

⁴⁶ Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et contre tous, fuyant cette poignée d'amis qui ont tenté de me retenir, s'inquiétant de ma santé morale, en ce jour férié où tout est fermé et où chaque passant est un étranger, à Rome où je m'aperçois définitivement que j' n'aime pas les hommes (GUIBERT, 2006, p. 10).

⁴⁷ En consultant mon agenda 1987, c'est au 21 décembre que je daterai la découverte sous ma langue, dans le miroir de la salle de bain [...] de petits filaments blanchâtres, papillomes sans épaisseurs, striés comme des alluvions sur le tégument de la langue (GUIBERT, 2006, p. 143).

formas linguísticas que remetem ao diário e a ancoragem do texto num espaço temporal bem definido como elementos que podem ser vistos como um procedimento realista, ou seja, na busca por criar um efeito máximo de real, Guibert usa de elementos que reiteram, enquadram e enfatizam o acontecimento narrado, utilizando a enumeração para conseguir o efeito desejado. O escritor dá, à sua narrativa, um tratamento que a aproxima do recorte fotográfico. A narrativa, desse modo, ganha em realismo, mas se perscrutado a fundo, é apenas uma imagem recortada do acontecimento, assim como a fotografia, que, apesar de sua relação com fatos fotografados, é sempre um recorte mais ou menos consciente do fotógrafo. Como bom jornalista fotográfico que era, Guibert sabia muito bem manusear o procedimento, transpondo-o metaforicamente para a sua escrita ficcional.

Outro elemento importante que emerge no texto é a reflexão sobre a própria linguagem, sobre o processo de escrita, sobre as razões que levam o narrador-personagem a escrever, bem como sobre os resultados a que pretende chegar. Para o narrador, essa razão está centrada na busca por resistir à incerteza que a doença traz, já que o livro é uma reflexão sobre as mudanças pelas quais o corpo passa, registro da morte em ação e, por conseguinte, da luta desse narrador contra a morte:

Entrevejo a arquitetura desse novo livro que eu retive em mim nessas últimas semanas. No entanto, eu ignoro o desdobramento de final em final. Posso imaginar muitos finais que são todos nesse instante do domínio da premonição e da confissão, mas o conjunto de sua verdade ainda está escondido para mim. Eu me digo que este livro não tem sua razão de ser senão nesta franja da incerteza, comum a todos os doentes do mundo (GUIBERT, 2006, p. 10).⁴⁸

A metalinguagem é um elemento importante para a composição do texto porque explicita o seu caráter de construção representacional. Além disso, o narrador também

⁴⁸ J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins, qui sont toutes our l'instant du ressort de la prémonition ou du voeu, mais l'ensemble de sa vérité m'est encore caché ; jé me dis que ce livre n'a sa raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde (GUIBERT, p.10 2006).

deixa claro um aspecto fundamental da narrativa, o que vamos percebendo à medida que o texto progride: a importância da escrita para a manutenção do vivido. Podemos afirmar que em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* que a escrita também objetiva a salvação da memória, daí a obsessão por registrar, via escrita, o vivido que está sempre sob os riscos de perder-se pelo esquecimento. Consciente de que essa franja de incerteza é a memória, Guibert vê na escrita a possibilidade de salvar a sua vivência, transformando-a em uma espécie de documento memorialístico/ficcional.

Todavia, o lugar da memória em *À l'ami* – e extensivamente aos outros dois romances – parece amortecido pelo procedimento de datação, presentificação e referencialização obsessiva por parte de Guibert que procura o tempo todo se dirigir ao leitor como se estivesse narrando algo que está em curso ou que acabou de acontecer: “De fato que todos esses dias eu, absolutamente, não trabalhei neste livro, no instante em que o prazo que eu me fixara para contar a história da minha doença, [...], esperando esse novo veredito ou simulacro do veredito” (GUIBERT, 2006, 71).⁴⁹

Em “A imagem de Proust” (1985), Benjamin, ao analisar o caráter autobiográfico da obra de Proust, afirma que para o autor o que importava na rememoração não era o que vivera, mas o tecido da rememoração, ou seja, como o vivido era reconstituído na memória, daí a afirmação do estudioso de que na rememoração havia “o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1985, p. 37), mas logo relativiza a afirmação anterior ao constatar a existência de um trabalho de Penélope do esquecimento. Isso porque, para Benjamin, a construção do vivido por meio da memória dependia de uma relação constante entre rememoração e esquecimento que constituíam como síntese dialética uma imagem mais ou menos próxima do vivido, cheia de falhas e condensações,

⁴⁹ Il est de fait que tous ces jours je n'ai absolument pas travaillé sur ce livre, à l'instant crucial du délai que je m'étais fixé pour raconter l'histoire de ma maladie, [...], en attendant ce nouveau verdict ou ce simulacre de verdict (GUIBERT, 2006, p. 71).

mas também de certezas e expansões.

Em *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2006), Paul Ricoeur traça uma diferença entre a memória dita natural que se aproxima da imaginação, uma vez que ambas possuem modos de construção bastante semelhantes e a memória histórica que tem como signo fundamental o arquivo, o documento e a obsessão pelo não esquecimento, uma vez que esquecer é perder o vivido. Ricoeur, em sua análise da filosofia platônica e aristotélica afirma que “desde estes textos fundadores, a memória e a imaginação dividem o mesmo destino” (RICOEUR, 2003, p. 8).⁵⁰

Podemos afirmar que, no caso das obras de Guibert, a memória no seu sentido de trabalho dialético entre rememorar e esquecer é, de certo modo, submetido à obsessão da precisão histórica e da tentativa desesperada de não perder o acontecimento. Ao assumir tal posição, Guibert utiliza a escrita como modo de negação do esquecimento e, por conseguinte, negação da morte, ainda que o corpo ali inscrito detenha as marcas evidentes de uma morte cada vez mais próxima. Além disso, a obsessão pela precisão sempre falha, uma vez que o texto parece mostrar detalhes da vida de um corpo que vai sendo esvaziando de vitalidade. Ainda que o narrador afirme a tentativa de esquecer o que vemos é sempre a afirmação da memória e da busca por salvaguardá-la da morte: “a imagem de Muzil que evito sempre que retorne, está gravada, no entanto, e minha memória e em meu coração” (GUIBERT, 2006, p. 99).⁵¹

Apesar dessa obsessão pela documentação dos acontecimentos, a memória e a imaginação ainda assim terão lugar importante nos textos do autor. Levando em consideração o tempo da descoberta dos primeiros sinais (a consulta à agenda em 1987) e o tempo de escrita do romance (ele possivelmente inicia a escrita em 1988 e publica somente

⁵⁰ Dès ces textes fondateurs, la mémoire et l'imagination partagent le même destin (RICOEUR, 2003, p. 8)

⁵¹ L'image de Muzil que j'évite toujours de faire revenir s'est pourtant gravée dans ma mémoire e dans mon coeur (GUIBERT, 2006, p. 99).

em 1990), podemos afirmar que a memória e a imaginação são dois elementos de suma importância para preencher as lacunas deixadas pelo tempo. Aliás, o texto, escrito sob a forma de um diário representa a luta pela retenção do vivido (ou da memória), pela resistência à doença e à verdade que ela vai escrevendo gradativamente no corpo e pela tentativa de vencer a morte, que desde o primeiro parágrafo é a grande antagonista do narrador, porém, uma antagonista que vive no interior do narrador. Desse modo, o trabalho de Penélope efetuado por Guibert está na construção de um texto que é, no fundo, tentativa desesperada de sobrevivência.

A vivência contada e posteriormente refletida, depois de um intervalo entre o acontecimento e o seu registro escrito, é problematizada desde a escrita de *Confissões*, de Santo Agostinho. Em suas confissões, Agostinho reflete sobre sua vida desde a infância até a idade adulta, narrando suas vivências até o momento em que se decide pela conversão ao Cristianismo. Desse modo, por meio de um ato de fé, o filósofo e religioso procura mostrar a grandeza de sua escolha, usando a narração como modo de confessar-se tanto a Deus como a seus semelhantes. Todavia, essa relação com a realidade é logo questionada:

Serão exatas essas recordações, Senhor meu Deus, árbitro da minha consciência? Ponho diante de ti meu coração e minha memória; tu, que desde então me guiavas pelos caminhos secretos de tua providência, já me lançavas em rosto meus graves erros, a fim de que eu os enxergasse e detestasse (AGOSTINHO, 2008, p.122).

O questionamento de uma verdade absoluta restabelecida pela memória é já, desde Agostinho, um sinal da consciência da dificuldade de se restabelecer, por meio da memória, os fatos ocorridos tais como de fato se deram. Tal dificuldade se mantém viva nas escritas de si ao longo do tempo, estabelecendo, desse modo, textos que contém traços autobiográficos como uma versão dos fatos vividos por meio do olhar de um narrador-personagem que, por suas próprias características, subordina o olhar do leitor. Isso não é

diferente na produção narrativa de Hervé Guibert.

A relação com a finitude, por meio da constante presença da morte, é um dos aspectos mais importantes do texto, pois a presença dessa iminência da morte é o que leva à tomada da palavra para narrar o que se vive e, desse modo, salvar o vivido do esquecimento e da impessoalidade das versões oficiais que, em se tratando de HIV-AIDS, demonizaram e marginalizaram, num primeiro momento, os soropositivos, tratando-os como indivíduos nocivos à sociedade. Segundo Jeanne-Marie Gagnebin, em *Narração e história em Walter Benjamin* (1994), um dos aspectos importantes das obras literárias contemporâneas é a relação que elas estabelecem com a morte e com a temporalidade. Para ela, a morte está presente não somente nas imagens da ruína e da destruição, mas também na própria constituição fragmentária dos romances e contos da atualidade. Todavia, para ela o maior exemplo de relação com a morte está na palavra daquele que está à beira da morte:

a expressão privilegiada dessa experiência tradicional é a palavra do moribundo, não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no limiar da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos (GAGNEBIN, 1994, p. 66).

O romance de Guibert, desse modo, estabelece, sob esta perspectiva, uma relação privilegiada com a morte porque registra a condição de um corpo que apresenta as marcas concretas da morte e mostra o processo de desagregação que esse corpo em sofrimento apresenta. Nesse sentido, o texto é uma afirmação da morte e uma luta contra ela. A consciência de portar o HIV/AIDS é o que leva o narrador, colocado na posição de moribundo, a contar sobre sua vivência, o que podemos ver como afirmação. Por outro lado, escrevendo e descrevendo um corpo em franco processo de dissolução e de mudança que se mostra cruel pelo grau de mutabilidade voraz, o narrador o salva do esquecimento

total, daí o esforço de negação da mortalidade: –Neste momento em que a iminência da morte é tão próxima de mim, mesmo se eu permanecer um suicida em potencial, talvez por isso, aliás, eu creio que saltarei de pés juntos no mar *double aveugle*⁵²” (GUIBERT, 2006, p. 168).⁵³

Guibert, desse modo, é o moribundo que toma a palavra para contar a sua vivência e, embora possamos ver em certa medida neste gesto um processo de espetacularização narcisista, o fato é que há em seu gesto uma tentativa de legar suas vivências como exemplares da vivência desumanizadora da doença. É nesse aspecto que o autor não é somente projeção de si, mas também sinédoque do doente de AIDS. Um doente que pode ter voz e que a detém por meio da escrita. O aspecto narcisista do romance é problematizado pela construção de si mesmo como sinédoque, transformando sua doença e sua vida numa espécie de espetáculo, mas construindo também um espaço de resistência contra o silenciamento do portador da HIV e do doente de AIDS, uma vez que estes eram marginalizados como figuras exóticas, obscenas e moralmente decadentes por muitos setores da sociedade.

Um dos aspectos importantes de *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* é a maneira como a narrativa é construída de modo a criar, no leitor, um efeito de lentidão e de angústia (narração arrastada), mimetizando, desse modo, a própria angústia do narrador no

⁵² A expressão *double aveugle* define, na língua francesa, o procedimento de testagem de medicamentos pela ciência médica e pelas indústrias farmacêuticas e consiste na administração da substância propriamente dita em grupo de pessoas e na administração de substâncias sem eficácia no tratamento de doenças (placebo). Um grupo é então dividido dois e parte dele recebe a substância verdadeira e outra parte recebe o placebo de modo a garantir a eficácia do tratamento em relação à doença analisada. É importante frisar que ambos os participante não sabem jamais quem está tomando o remédio real nem quem está recebendo o placebo, daí o nome que poderia ser traduzido por duplo cego. O uso da expressão por Guibert tem efeito irônico, uma vez que, ao afirmar que passará bruscamente para o *double aveugle*, o autor afirma que pode estar indo ao encontro a um tratamento eficaz ou, caso faça parte do grupo de pessoas que vão tomar o placebo, ao encontro de um tratamento ineficaz e, por conseguinte, ao encontro da morte. Por isso optamos pela não tradução da expressão que, anteriormente foi traduzida por placebo, o que apaga a ironia do autor e o próprio sentido da experiência. Cf. Barros (2013).

⁵³ Aujourd’hui où l’imminence de la mort s’est tellement rapprochée de moi, même si je reste un suicidaire en puissance, peut-être pour cela d’ailleurs, je crois que je sauterais à peids joints dans la mare du double aveugle (GUIBERT, 2006, p. 168)

conhecimento gradual do processo de morte que se estabelece em seu corpo e na sua percepção de como sua identidade de intelectual vai sendo transformada num dado pouco relevante tanto do ponto de vista da própria contaminação, que produz um nivelamento de todos os doentes, apagando suas particularidades, como da inserção no sistema de saúde, que trata a todos os portadores de modo igual, o que não significa que esta igualdade seja positiva para eles. Há, então, uma afirmação da soropositividade, para, logo em seguida, narrar o lento processo entre o aparecimento da doença e a consciência da iminência da morte trazida pela certeza de que se é soropositivo. Uma ambientação, baseada na angústia e na lenta passagem do tempo, é conseguida por meio das inúmeras digressões que o narrador faz ao longo da narração, como veremos a seguir:

O livro luta com a fadiga que se cria da batalha do corpo contra os assaltos do vírus. Eu tenho mais do que quatro horas de validade por dia, uma vez que subi os imensos armazéns de vidraças que são medidores do potencial do meu fôlego declinante, para procurar a luz do dia e voltar ao trabalho. Ontem, desde as duas horas da tarde, eu não podia mais, eu estava no fim das forças, abatido pelos poderes desse vírus cujos efeitos aparentam, num primeiro momento, àqueles da doença do sono [...]. Este livro que conta minha fadiga, me faz esquecê-la. Ao mesmo tempo cada frase desenterrada de meu cérebro, ameaçado pela intrusão do vírus desde que a pequena cintura linfática venha a ceder, não me dá mais vontade de fechar as pálpebras (GUIBERT, 2006, p. 69 – 70).⁵⁴

A narração da história propriamente dita é iniciada pelo narrador a partir da revelação feita por seu amigo, Bill, da existência da AIDS. Na época o que se publicava na imprensa mundial era que a síndrome era uma espécie de câncer que só atingia homossexuais. É a partir dessa caracterização da doença que a AIDS será chamada por muitas pessoas e, também pela imprensa, como peste ou câncer *gay*. Uma verdadeira

⁵⁴ Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour, une fois que j'ai remonté les stores immenses de la verrière, qui sont le potentiomètre de mon souffle déclinant, pour retrouver la lumière du jour et me remettre au travail. Hier, dès deux heures de l'après-midi, je n'en pouvais plus, j'étais à bout de forces, terrassé par les puissances de ce virus dont les effets s'apparentent, dans un premier temps, à ceux de la maladie du sommeil [...] Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arraché à mon cerveau, menacé par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie fermer les paupières (GUIBERT, 2006, p. 69 – 70).

paranoia se desenvolve, então, em todos os cantos do mundo, discursos moralizadores e marginalizadores emergem na tentativa de “explicar” o horror da doença.

Além disso, a própria ciência não foi nada sutil nas suas afirmações, marcando os homossexuais como um grupo de risco, ignorando, num primeiro momento da epidemia, que a síndrome poderia se desenvolver também entre os heterossexuais. Taxados como um grupo de risco, marcados como imorais, doentes e degenerados, os homossexuais tinham, na ocasião, poucas vozes que defendiam uma posição mais humana em relação aos seus direitos. Uma das causas deste fenômeno foi a própria descrença de alguns gays em relação à existência de uma doença que atacava apenas homossexuais e cuja principal forma de transmissão era o sexo sem camisinha⁵⁵. Isso fica bem claro, no romance, quando o narrador fala sobre a síndrome a Muzil e narra a reação desse amigo: “Ele [Muzil] se deixou cair de seu sofá, curvado por um acesso de riso louco: “um câncer que atingiria os homossexuais exclusivamente, não, isso é muito belo para ser verdadeiro. É para morrer de rir” (GUIBERT, 2006, p. 21).⁵⁶

Por meio da datação dos acontecimentos, o narrador põe em destaque o intervalo de tempo entre a escrita do romance e a revelação, por Bill, da descoberta da doença: “Bill foi o primeiro que me falou da famosa doença, *eu diria em 1981* (GUIBERT, 2006, p. 21 – grifo nosso).⁵⁷ É importante notar que dois aspectos fundamentais e profundamente ligados emergem nesse início de narração: a) ao dizer que seu livro se inicia em 1988 em Roma, Guibert-personagem procura presentificar o texto, atualizando tais acontecimentos e organizando-os numa cronologia nem sempre linear. Todavia, não devemos esquecer que entre a escrita do romance e a sua publicação, temos um intervalo de dois anos, o que, de

⁵⁵ Barros (2013) afirma em sua tese que vários grupos que representavam os homossexuais não acreditavam na existência da AIDS.

⁵⁶ Il se laissa tomber par terre de son canapé, tordu par une quinte de fou rire : « Un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c’est à mourir de rire ! » (GUIBERT, 2006, p. 21).

⁵⁷ C’est Bill qui le premier me parla de la fameuse maladie, je dirais en 1981 (GUIBERT, 2006, p. 21)

certo modo, relativiza os acontecimentos narrados, passíveis de condensações e expansões próprias da memória ou do próprio imaginário do autor. O caráter presentificado do romance, marcado, especialmente pelo presente do indicativo, tem por finalidade apagar a relação de distância temporal entre personagem, narrador e autor, algo que fica subjacente no texto, mas que aparece na história contada, na história da escrita, bem como na história da publicação. Temos, então, três níveis temporais diferentes, importando, contudo, os dois primeiros que dizem respeito ao vivido e a narração/reflexão do vivido;

b) a presentificação é, também, relativizada também por estas datas que procuram localizar os acontecimentos num intervalo de tempo. Ao dizer que a revelação da doença teria sido em 1981, Guibert põe em xeque tal precisão, deixando emergir a questão da memória e do esquecimento e, deixando-nos entrever que sua narrativa também é construída a partir de cortes, condensações, não-ditos e inter-ditos.

Outro aspecto que chama a atenção é a afirmação que o narrador faz após as risadas de Muzil: “Considera-se que, neste instante, Muzil já estava contaminado pelo retrovírus, já que seu tempo de incubação, Stéphane me informou outro dia, [...] seria de seis anos mais exatamente” (GUIBERT, 2006, p. 21).⁵⁸ Tal afirmação é importante, pois Muzil será, dentre as personagens da convivência do narrador, o primeiro a morrer em decorrência da síndrome.

Os aspectos temporais fazem o salto da época de Muzil para se fixarem em seu drama como doente: a espera dos resultados que lhe dariam definitivamente o *status* de um homem doente que precisava de tratamento. Para o narrador, a maior angústia dizia respeito à publicação de sua condição, o que nos parece ser desmentido pelo próprio posicionamento do narrador em relação à publicação de sua condição numa narrativa:

⁵⁸ Il se trouve qu'à cet instant Muzil était déjà contaminé par le rétrovirus, puisque son laps d'incubation, Stéphane me l'a appris l'autre jour, [...] serait de six ans assez exactement (GUIBERT, 2006, p. 21).

Hoje, 4 de janeiro de 1989, digo-me que não me resta mais do que sete dias exatamente para contar a história da minha doença e, é claro, é um prazo impossível de se cumprir e terrível para minha tranquilidade moral, pois devo ligar dia 11 de janeiro à tarde para o Dr Chandi para que ele me ponha, por telefone, a par dos fatos acerca das análises a que eu tive que me submeter dia 22 de dezembro pela primeira vez no hospital Claude-Bernard, entrando numa nova fase da minha doença. Os exames foram atroz, pois eu tive que ir ao hospital bem cedo e em jejum, não dormindo praticamente a noite com medo de faltar a este encontro marcado para mim um mês antes pelo Dr. Chandi, que soletrara meu nome ao telefone, me endereço e minha data de nascimento, impulsionando-me para lá publicamente, numa nova fase confessada da doença (GUIBERT, 2006, p. 51).⁵⁹

O que importa é, então, narrar como uma forma de resistência, de afirmação de si e, também, como uma forma de preservação dessa vivência. Essa resistência também será marcada pela própria narração da desagregação do corpo e do processo de morte. Isso se dá porque Guibert tem consciência da espetacularização de sua morte e, nesse sentido, se oferece em sacrifício, mostrando todos os lances do sofrimento de seu corpo, como na paixão de Cristo, mas a transcendência da ressurreição será afirmada sempre na imanência de uma nova narrativa que retoma a história anterior numa afirmação de vitória, ainda que provisória, sobre a morte.

A escrita, para Guibert, será considerada como tábua de salvação que lhe permitirá fazer o testemunho e o desabafo. A escrita é, ao mesmo tempo, afirmação de si, mas também fuga de si, fuga da verdade que o corpo, em processo gradual de morte manifesta. Ser visto pelas outras pessoas é, de algum modo, chamar a atenção para si e, talvez, suscitar a piedade, sentimento que o narrador não deseja. Nesse sentido, podemos afirmar que a escrita se torna uma espécie de outro, uma forma de companhia ideal que pode ser

⁵⁹ Aujourd'hui, 4 janvier 89, je me dis qu'il ne me reste exactement que sept jours pour retracer l'histoire de ma maladie, et bien sûr c'est certainement un délai impossible à tenir, et intenable pour ma quiétude morale, car je dois appeler le 11 janvier dans l'après-midi le docteur Chandi pour qu'il mette au fait par téléphone des analyses auxquelles j'ai dû me soumettre le 22 décembre, pour la première fois à l'hôpital Claude-Bernard, entrant par là dans une nouvelle phase de la maladie, examens qui ont été atroces car j'ai dû m'y rendre à jeun et de bonne heure, ne dormant pratiquement pas de la nuit par peur de manquer ce rendez-vous pris un mois plus tôt pour moi par le docteur Chandi qui avait épilé au téléphone mon nom, mon adresse et ma date de naissance, me propulsant par là publiquement, dans une nouvelle phase avouée de la maladie (GUIBERT, 2006, p. 51).

lida como uma tentativa de fuga da verdade do corpo porque é a escrita que faz a mediação entre o narrador, representação textual do autor, e o público, sendo que nessa mediação há todo um mecanismo de representação que preserva o corpo dos olhares curiosos, já que a descrição é incapaz de apreender a imagem do corpo em sua totalidade. Essa relação com a escrita fica bastante clara na afirmação de Hervé Guibert ao iniciar o romance:

início um novo livro para ter um companheiro, um interlocutor. Alguém com quem comer e dormir, junto do qual sonhar e ter pesadelos, o único amigo presentemente tolerável. Meu livro, meu companheiro, na origem, na sua premeditação, desse modo, rigoroso, já começou a me levar pela ponta do nariz, embora aparentemente eu seja o mestre absoluto dessa navegação à vista (GUIBERT, 2006, p.12).⁶⁰

O livro, que assume o lugar de um outro com quem o narrador se relaciona, torna-se tolerável porque representa o companheiro que não julga, que não lança olhares curiosos e, sobretudo, porque a aparência do corpo se torna cada vez mais frágil, não sendo mais possível, portanto, esconder a condição de doente. É importante notar que no trecho: “Meu livro [...], já começou a me levar pela ponta do nariz, embora eu aparentemente seja o mestre da navegação”, emerge um traço procedimental importante da escrita de Guibert: a ironia, que, neste caso, demonstra o quanto a escrita assume um caráter de salvação para o narrador, um mediador e uma espécie de âncora entre ele e o mundo.

Nessa relação entre o eu que se conta e a escrita há uma espécie de coabitação do escritor com sua própria imagem por meio desse *outro* que o aceita sem admoestações: o seu próprio livro. Emerge, também, na obra de Hervé Guibert, distinguindo-a, uma relação narcísica na qual a escrita passa a ser o espelho do escritor e sua única companheira. Para além dessa relação narcísica, é possível perceber outros aspectos importantes no que diz

⁶⁰ j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable. Mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je sois le maître absolu dans cette navigation à vue (GUIBERT, 2006, p. 13).

respeito à relação do escritor com a escrita: a) a escrita se torna um modo de construir uma imagem de si; b) o livro passa a desempenhar o papel de um outro, já que ele metaforiza um companheiro capaz de conhecer as vivências do narrador sem fazer avaliações ou juízos morais; e c) não se pode negar um caráter eminentemente político da publicação de Guibert, que, ao por à mostra sua vivência, acaba por desencadear um processo de desmitificação da doença, bem como de seus portadores.

Após algumas reflexões sobre a doença e a escrita, o narrador conta alguns fatos a fim de constituir uma espécie de cronologia anterior ao reconhecimento de que tem AIDS. Embora o protagonista afirme ter AIDS e deixe evidente que vai narrar a história de sua contaminação, além de contar a história da promessa de sua inserção no protocolo de vacinas, tais histórias são constantemente adiadas, sendo a narrativa “preenchida” com outras histórias: a sua ida para o Japão, a sua viagem para o México, de onde volta com problemas de saúde, a sua briga com Marine, a amiga atriz que, segundo o narrador, o traiu e, finalmente, a história da morte de Muzil, que, ao que parece, marca profundamente o protagonista, uma vez que essa morte acaba por desencadear uma reflexão a respeito de sua própria mortalidade.

Os fatos que deveriam ser tratados como principais pelo narrador aparecem ao longo do texto como fragmentos de uma história que não pode ser contada senão aos pedaços dado o seu aspecto doloroso, pela verdade que veicula. É desse modo que vemos a história do reconhecimento da contaminação disseminada ao longo do texto, nela vemos a perplexidade do narrador em relação às mudanças presentes no corpo, a denegação de Jules, o companheiro, que não aceita a possibilidade de ser soropositivo e o descrédito de amigos que consideram o protagonista um louco:

Decidíramos, com Jules, fazer, enfim, este famoso teste de soropositividade dos quais eu acumulara nesses últimos anos muitos pedidos prescritos pelo doutor Nacier sem jamais resolver a me submeter a eles. No mês de janeiro de 1988, Jules estava persuadido (e tinha necessidade de se persuadir) que nós estávamos um e outro soronegativos e que este doutor Chandi era um louco furioso que, por incompetência, inquietava indevidamente seus pacientes. Era por essa razão que ele desejava que fizéssemos o exame, sobretudo por mim e meu temperamento: para me acalmar. David que jamais quisera crer em meus males, igualmente me disse rindo que eu ficaria irritado ao me render à evidência de que eu estava soronegativo, tendo em vista a miséria de minhas experiências sexuais (GUIBERT, 2006, p. 151 –152).⁶¹

A dimensão trágica⁶² da realidade trazida pela doença vai sendo desenhada na certeza da contaminação, sobretudo para Jules, que negava a possibilidade da doença: “essa certeza, tornando-se oficial, mesmo se permanecesse anônima, era intolerável” (GUIBERT, 2006, p. 156).⁶³ Ao longo da narrativa, a iminência da morte vai sendo afirmada na mudança do corpo e, também, nas informações sobre a doença:

O doutor Chandi inicialmente me dissera: —Não existe até agora um verdadeiro tratamento contra a AIDS, cuida-se sucessivamente de seus sintomas na medida de seu desencadeamento. E na fase terminal, doravante, existe o AZT, mas uma vez que se começa a tomá-lo, deve-se fazê-lo até o fim”. Ele não dizia até a morte, ele dizia até a intolerância (GUIBERT, 2006, p. 179).⁶⁴

⁶¹ Nous avons décidé avec Jules de faire enfin ce fameux teste de séropositivité, dont j’avais accumulé ces dernières années tant d’ordonnances prescrites par le docteur Nacier sans jamais me résoudre à m’y soumettre. Au persuadé, avait besoin de se persuader que nous étions l’un et l’autre séronégatifs, et que ce docteur Chandi était un fou furieux qui, par incompetence, inquiétait à tort ses patients. C’est pourquoi il souhaitait que nous fassions, surtout moi avec mon caractère, le test : pour m’apaiser. De même David, qui n’avait jamais voulu croire à mes maux, me dit en ricanant que je serais bien emmerdé de me rendre à l’évidence que j’étais séronégatif, étant donné la misère de mes expériences sexuelles (GUIBERT, 2006, p. 151 -152)

⁶² O que chamamos dimensão trágica da epidemia de HIV/AIDS se configura na certeza de que o portador do HIV ou doente de AIDS tinham da morte. Isso porque todos os tratamentos existentes na ocasião não se mostravam eficazes e tinham um efeito paliativo que em médio prazo deixava de funcionar, levando o doente à morte. Além disso, o tratamento com AZT (primeiro medicamento utilizado para tratamento da AIDS) imprimia ao corpo do doente as características que se tornaram signos da AIDS: magreza extrema, pele esverdeada e fraqueza.

⁶³ cette certitude en devenant officielle, même si elle restait anonyme, était devenue intolérable (GUIBERT, 2006, p. 156).

⁶⁴ Le docteur Chandi m’avait dit initialement : « Il n’existe pas à ce jour de vrai traitement contre le sida, on soigne successivement ses symptômes au fur et à mesure de leur déclenchement, et en phase terminale,

Além da compreensão de uma morte que vai sendo afirmada na própria modificação do corpo, que gradativamente desagrega-se, há experimentação de uma morte antecipada. Essa morte antecipada vem afirmada no esvaziamento da vontade de se relacionar e, por conseguinte, no esfriamento dos afetos, daí a necessidade de escrever. Isso fica evidente na relação entre o narrador e Jules, que, de certo modo, não aceitava a doença inscrita em seu corpo. O sentimento de horror em relação ao ser amado fica evidente na descrição de um encontro entre os dois personagens e na comparação de ambos com esqueletos, metáforas da morte, ou melhor dizendo metáforas de uma dança da morte:

Escrever isso hoje tão longe dele faz meu sexo desativado e inerte há semanas ficar novamente ereto. Esse esboço de transa me parecia na hora de uma tristeza intolerável. Eu tinha a impressão de que eu e Jules estávamos perdidos entre nossas vidas e nossa morte e o ponto em que permanecíamos juntos nesse intervalo, habitualmente e por uma necessidade muito opaca, tornara-se atrozmente nítida agora, uma vez que representávamos, pela justaposição física, como um quadro macabro de dois esqueletos sodomitas. [...] Jules me fez gozar, olhando nos meus olhos. Era um olhar insustentável, muito sublime, muito doloroso, às vezes eterno e ameaçado pela eternidade. Eu bloqueei meu soluço na garganta, fazendo-o passar por um suspiro de distensão (GUIBERT, 2006, p. 165 – 166).⁶⁵

A metáfora dos dois esqueletos sodomitas utilizada pelo escritor retoma uma forma de arte muito comum entre séculos XI e XVI: as chamadas *ars moriendi*, estudadas por Philippe Ariès em seu estudo sobre a morte no Ocidente. Não deixa de ser interessante notar

désormais, il ya l'AZT, mais une foi qu'on commence à le prendre, on doit le prendre jusqu'au bout. » Il ne disait pas jusqu'à la mort, il disait jusqu'à l'intolérance (GUIBERT, 2006, p. 179).

⁶⁵ Écrire cela aujourd'hui si loin de lui refait bander mon sexe, désactivé et inerte depuis des semaines. Cette ébauche de baise me semblait sur l'heure d'une tristesse intolérable, j'avais l'impression que Jules et moi nous étions égarés entre nos vie et notre mort, et que le point qui nous situait ensemble dans cet intervalle, d'ordinaire et par nécessité assez flou, était devenu atrocement net, que nous faisions le point, par cet enchaînement, sur le tableau de deux squelettes sodomites. [...] Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente (GUIBERT, 2006, p. 165 – 166).

que a utilização da metáfora propõe, de um modo indireto, uma reflexão sobre a morte e o morrer, sugerindo uma espécie de aceitação da morte e de negação do interdito da morte tão em voga nas sociedades mais desenvolvidas. Ariès (2003) afirma que, nas sociedades tradicionais, a morte era melhor aceita devido, sobretudo, à convivência entre vivos e moribundos que, segundo o historiador, morriam em casa. Para Ariès houve um período em que a morte era considerada domada, uma vez que ao sentir os signos da finitude o moribundo não se furtava de viver cada etapa de sua morte, vivendo um ritual.

A visão do historiador é relativizada pelo sociólogo Elias Norbert que afirma em *A solidão dos moribundos* (2001) que o principal problema da pesquisa de Ariès estava nas fontes literárias que ele supervalorizava, ignorando o fato de que o medo da morte era disseminado por meio da ideia de pecado e de castigo veiculada pela Igreja Católica. A presença da dança macabra nas artes da morte tinha muito mais a finalidade de apresentar uma visão erotizada da morte, o que nos parece estar em consonância com o que Guibert desejava ao comparar a si mesmo e ao companheiro como esqueletos: afirmar a experiência erótico-tanatológica entre dois como se o sexo fosse expressão da vida, mas contraditoriamente afirmação da morte.⁶⁶

O corpo, a partir da consciência de sua mortalidade, deixa de ser o lugar do esplendor erótico/vital, espaço de afirmação da vontade e do desejo, expresso pela espetacularização da sexualidade e se torna, então, o lugar do esplendor tanatológico/mortal, expresso pelo corpo descarnado e que metaforiza a sua condição de esvaziamento da vida. O sexo se torna, também, um simulacro, uma vez que é insuportável, para o narrador, a visão de seu corpo e a de seu amante em conjunção carnal. Comemora-se o fato de estar vivo, mas a dor de saber-se morrendo é sempre maior. O sexo

⁶⁶ É preciso levar em consideração, em se tratando da epidemia de HIV-AIDS, do desconhecimento, num primeiro momento da re-contaminação, ou seja, o contato sexual de dois soropositivos poderia desencadear novas contaminações que conduziriam a um agravamento da infecção.

transforma-se numa transgressão desnecessária, daí a afirmação de que é um “esboço de transa”. O narrador parece buscar a beleza na imagem dos esqueletos que transam, a presença da vida e da morte que se afirmam simultaneamente sem se sobrepor. Em síntese: morrer é ainda uma afirmação da vida, assim como viver é uma afirmação da morte⁶⁷. Aliás, a representação do corpo doente tem, no romance, um aspecto pendular: a gradação decrescente leva a uma valorização cada vez mais crescente desse corpo que é belo na sua ruína.

Se compararmos a narrativa de Guibert com a narrativa de Proust podemos perceber que um aspecto fundamental aproxima os dois escritores: a passagem do tempo e a leitura dos signos da morte presentes no modo como lidam com a temporalidade em suas narrativas. Todavia, algo que diferencia as narrativas de ambos os escritores é modo como a reflexão sobre essa temporalidade, sobre a transitoriedade das coisas e sobre a morte se dão de modos diferentes.

Marcel, narrador de *À la recherche du temps perdu* se propõe um exercício de reconstituição do vivido por meio da memória a partir da vontade de ser escritor. Desse modo, ao longo dos sete volumes escritos por Proust, o que temos é o exercício de alguém que se predispõe a “aprender” a escrever. Encerrado o romance, temos o escritor realizado. As narrativas (ou a grande narrativa) de Proust porta(m) um traço importante: a morte se apresenta na dissolução de costumes, na distensão dos laços e, sobretudo, na passagem do tempo que modifica paisagens e corpos. A felicidade – e também a tristeza – é decorrente

⁶⁷ Vale lembrar a afirmação de Schopenhauer: “O que tememos na morte de maneira alguma é a dor, pois esta reside manifestamente do lado de cá. Ademais nos refugiamos da dor justamente na morte, e inversamente, às vezes enfrentamos a dor mais terrível só para escapar da morte por mais alguns instantes, apesar de esta poder ser rápida e fácil. Portanto, distinguimos entre dor e morte como dois males inteiramente diferentes. O que tememos na morte é o sucumbir do indivíduo, como ela sonoramente proclama ser. Ora, como o indivíduo é a Vontade de vida mesma numa objetivação singular, todo o seu ser se insurge contra a morte

(SCHOPENHUAER, 2005, p. 367 – 368). Para o filósofo enquanto ainda vive o homem luta pela vida, daí a afirmação de que, na verdade, a escrita de Hervé Guibert – e extensivamente de Caio Fernando Abreu – são paradoxalmente a luta por aceitar a morte inscrita em si, mas também a negação desesperada da morte.

dessa tentativa de reconstruir o que passou por meio da memória. Desse modo, a vida seria uma gradativa e contínua sucessão de pequenas mortes que acabam por ser esquecidas na emergência do novo que, por sua vez, envelhecerá num processo infinito, mas que pode ser restaurado por meio da rememoração. Esta se não traz o vivido em sua plenitude, mobiliza esse vivido, presentificando-o, como podemos ver no ultimo trecho de —Le nom de pays: le nom”, presente no primeiro volume da Recherche, *Du côté de chez Swann*:

O sol se escondera. A natureza recomeçava a reinar no *Bois*, de onde evolara a ideia de que ele era o Jardim elisiano da mulher; acima do moinho fictício, o céu verdadeiro estava cinzento; o vento *enrugava* o Grande Lago com pequenas ondas, como um lago; pássaros gordos percorriam rapidamente o Bois, como um bosque e soltando gritos agudos se postavam um após outro sobre os grandes carvalhos que, sob sua coroa druídica e com uma majestade dodoniana pareciam proclamar o vazia desumano da floresta abandonada e me ajudavam a compreender melhor a contradição que é procurar, na realidade, os quadros da memória, aos quais faltavam sempre o charme que lhe vem da memória mesma e de não ser percebida pelos sentidos. A realidade que eu conhecera não existia mais. Bastava que a Sr^a Swann não chegasse do mesmo modo no mesmo momento para que a avenida fosse outra. *Os lugares que conhecêramos pertencem somente ao mundo do espaço onde os situamos para nossa maior facilidade. Eles eram somente uma pequena fatia no meio de impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a lembrança de uma certa imagem não é senão o lamento de um certo instante. E as casas, as estradas, as avenidas são fugitivas como os anos, infelizmente!* (PROUST, 2011, p. 573 – 574 – grifos nossos).⁶⁸

⁶⁸ Le soleil s'était caché. La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme ; au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; le vent ridait le Grand Lac de petites vaguelettes, comme un lac ; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée, et m'aidaient à mieux comprendre la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité que j'avais connue n'existait plus. Il suffisait que Mme. Swann n'arrivât pas toute pareille au même moment, pour que l'Avenue fût autre. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues , sont fugitives, hélas, comme les années (PROUST, 2011, p. 573 – 574).

A narração de Proust, que se inicia com a rememoração Combray, passa pela história de paixão Charles Swann e Odette de Cr  cy e termina com a inser     de Marcel no grupo de participantes do c  rculo social de Swann, faz uma reflex     sobre o tempo e a morte a partir da afirma     de que as coisas t  m as cores que a nossa mente d   a elas. De certo modo, o narrador nega a realidade em sentido estrito e afirma a subjetividade dos recortes que se fazem nesta realidade. Algo semelhante se d   nas narrativas que comp    m nosso *corpus*, mas com outra finalidade.

Guibert faz uma reflex     sobre o vivido e as mudan    s que s  o impressas nesse vivido, mas, em vez de tomar elementos exteriores como met  foras ou alegorias da morte, o narrador toma o pr  prio corpo como esse elemento que acaba por se tornar   ndice de morte. Proust tenta restaurar a felicidade do vivido que est   morto, enquanto Guibert busca flagrar o movimento da morte no presente para guardar uma imagem de si e celebrar a sobreviv    ncia, retomando tais imagens nos livros posteriores: *   abismo de meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. At   onde voc   deseja me ver afundar? Enforque-se, Bill! Meus m  sculos fundiram. Eu redescobri, enfim, minhas pernas e bra  os de crian  a*” (GUIBERT, 2006, p. 284 – grifos nossos)⁶⁹

A fala final do romance n  o    dirigida somente a Bill, mas tamb  m ao leitor para quem o narrador pergunta at   onde v  o sua curiosidade e desejo de saber sobre as ocorr    ncias de uma vida. O que o autor faz    oferecer o espet  culo da sua dor e de sua morte ao leitor de certo modo desejoso de saber essa dor e essa morte. A rela     de parada no movimento da vida vai emergir na possibilidade de morte do narrador ou na morte, propriamente dita, de amigos.

⁶⁹ La mise en ab  me de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu’     souhaites-tu me voir sombrer ? Pends-toi, Bill ! Mes muscles ont fondu. J’ai enfin retrouv   mes jambes et mes bras d’enfant (GUIBERT, 2006, p. 284).

A morte de Muzil, identificado com Michel Foucault, é construída do mesmo modo como a narração de si proposta pelo narrador. Muzil é apresentado como um intelectual que escrevia sobre a história do comportamento para, em seguida, tornar-se um doente desumanizado e esvaziado de sua importância intelectual pelos protocolos médicos. É interessante notar que, nesse dado, manifesta-se uma espécie de morte simbólica, uma vez que o doente acaba por ser reificado, reduzido à doença e colocado à margem dos procedimentos, como alguém que deve esperar passivamente o seu destino, seja ele a morte ou a cura:

Muzil passou uma tarde inteira no hospital para fazer exames. *Ele me contou até que ponto o corpo, e o esquecera, lançado nos circuitos médicos, perde toda a sua identidade e não permanece como mais do que um pacote de carne involuntária, jogado aqui e acolá, apenas uma matrícula, um nome na engrenagem administrativa, desprovido de sua história e de sua dignidade.* Deslizaram-lhe pela boca um tubo que foi explorar seus pulmões (GUIBERT, 2006, p. 32 – grifos nossos).⁷⁰

Além disso, emerge no texto, ainda, como vimos no trecho supracitado, a tentativa de escamotear informações pessoais, ou mesmo, de falsear informações médicas com o objetivo de preservar a identidade de doentes conhecidos nos meios intelectuais, políticos e artísticos como vemos no trecho a seguir em relação a Muzil:

O dono da clínica dermatológica encontrou rapidamente os meios, a partir dos exames, de deduzir a natureza da doença, mas, para preservar o nome de seu paciente e parceiro, ele tomou as medidas necessárias, supervisionando a circulação de fichas e de análises que ligavam este nome célebre ao nome desta nova doença, falsificando-as e censurando-

⁷⁰ Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me raconte à quel point le corps, il avait oublié, lancé dans le circuits médicaux, perd tout identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative exsangue de son histoire et de sa dignité. On lui glissa par la bouche un tube qui alla explorer ses poumons (GUIBERT, 2006, p. 32).

as para que o segredo fosse escondido até o fim (GUIBERT, 2006, p. 32).⁷¹

A narração dos últimos momentos de Muzil é retomada após uma série de outros eventos que marcam uma espécie de distensão em relação à narração da contaminação e da morte do amigo e da história da contaminação e processo de morte desencadeado na vida do narrador. O processo de morte de Muzil serve não só para demonstrar o reconhecimento da mortalidade e a partilha do sofrimento pelo narrador, mas também para colocar em evidência o horror que o desconhecimento do vírus causava nas pessoas, como é possível ver pelo seguinte trecho: —Na manhã seguinte, eu estava só com Muzil em seu quarto. Eu segurei longamente a sua mão [...]. Depois eu encostei meus lábios sobre sua mão para beijá-la. Ao chegar em casa, eu ensaboei esses lábios, com vergonha e alívio, como se estivessem contaminados” (GUIBERT, 2006, p. 106).⁷² O afeto ao amigo parece falar mais alto, mas o que vem afirmado em seguida era o horror do desconhecido.

Esse processo de reflexão sobre a doença, o corpo e a morte pode ser notado no trecho em que o narrador percebe que um amigo, possível portador de HIV, está num lento processo de morte. A relação que se estabelece por meio do olhar com o amigo, somada à percepção do processo de morte nele instaurada geram, no narrador, um desespero alegorizado na imagem de *O grito*, de Edvard Munch, escolhido para dimensionar/representar a dor do narrador devido à perda do amigo :

Ele [o enfermeiro] disse que não estávamos em uma biblioteca, ele apanhou os dois livros de Muzil que Stéphane trouxera da editora e que saíam novos da impressão e decretou que, mesmo aquilo não se queria

⁷¹ Le patron de la clinique dermatologique eut rapidement les moyens, à partir de ces examens, de déduire la nature de la maladie mais pour préserver le nom de son patient et paternel, il prit les mesures nécessaires, en surveillant la circulation des fiches et des analyses qui reliaient ce nom célèbre au nom de cette nouvelle maladie, mais, en les truquant et en les censurant, pour que le secret soit colmaté jusqu'au bout (GUIBERT, 2006, p. 32)

⁷² Le lendemain j'étais seul dans la chambre avec Muzil, je pris longuement sa main [...] Puis j'appliquai mes lèvres sur sa main pour la baiser. En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres, avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées (GUIBERT, 2006, p. 106)

aqui, que era preciso somente o corpo do doente e os instrumentos para os cuidados deste. Por meio de um olhar, Muzil me pediu para nada dizer e sair. Ele também sofria atroz e moralmente. No pátio do hospital iluminado por este sol de junho que se tornara a pior injúria à infelicidade, eu entendi, pela primeira vez, pois quando Stéphane dissera, eu não quisera acreditar, que Muzil morria, incessantemente, pouco a pouco. *Esta certeza me desfigurou aos olhos dos passantes que comigo cruzavam. Meu rosto empapado escorria em minhas lágrimas e voava, aos pedaços, em meus gritos, eu estava louco de dor, eu era O grito, de Munch* (GUIBERT, 2006, p.108-109 – grifos nossos).⁷³

A morte de Muzil atinge o narrador de tal modo que o único modo de lidar com essa dor é a utilização do quadro de Munch para simbolizar a dor. A narrativa se torna expressionista nesse ponto, uma vez que põe em destaque a dor estilizada do narrador-protagonista. É, partir da morte do amigo, que o narrador assume uma perspectiva mais reflexiva em relação à realidade de seu corpo, mas se utiliza, para isso, da escrita, que tem, para ele o caráter de evidenciar o corpo doente, mas como signo de linguagem, ao contrário da fotografia formas de linguagem que eternizam uma imagem ou do filme que eterniza um instante em movimento, configurando-se como um outro modo de recortar e representar a realidade.

A escolha de Guibert pela escrita, em lugar da fotografia com a qual também trabalhava, parece ter por objetivo resguardar o corpo doente da superexposição. Paradoxalmente, o corpo é superexposto nas descrições exaustivas de sua condição mortal: *“Me sentia poderoso e eterno, indo na neve em jejum retirar o sangue que revelou que minha saúde tinha vertiginosamente se degradado no espaço de quatro meses”* (GUIBERT,

⁷³ Il dit qu'on n'était pas dans une bibliothèque, il attrapa les deux livres de Muzil que Stéphane lui avait rapportés de la maison d'édition et qui sortaient tout frais de l'imprimerie, et décréta que même ça on n'en voulait pas ici, qu'il fallait uniquement le corps du malade et les instruments pour les soins. Dans un regard Muzil pria de ne rien dire, et de sortir, moralement aussi il souffrait atrocement. Dans la cour de l'hôpital éclairée par ce soleil de juin qui devenait la pire injure au malheur, je compris, pour la première fois car quand Stéphane l'avait dit je n'avais pas voulu le croire, que Muzil allait mourir, incessamment sous peu, et cette certitude me défigura dans le regard des passants qui me croisaient, ma face en bouillie s'écoulait dans mes pleurs et volait en morceaux dans mes cris, j'étais fou de douleur, j'étais le *Cri* de Munch (GUIBERT, 2006, p. 108 – 109).

2006, p. 211).⁷⁴

O processo de constituição do texto literário na obra de Guibert tem dois aspectos muito importantes porque se tocam, ou seja, estão em consonância na própria constituição de uma espécie de unidade da escrita. O primeiro aspecto diz respeito ao modo como o autor se autorretrata em seus escritos. O Hervé Guibert-autor, se pensado como instância fora do texto, é alguém desconhecido; ele é o ente empírico/social que responde pelo texto como autor, como aquele que põe seu nome na obra. Todavia, este ente empírico, por mais que esteja projetado em seu narrador-personagem, não corresponde a ele, uma vez que Hervé Guibert-narrador é uma representação escrita do autor real que porta aspectos essenciais da biografia do sujeito empírico, no entanto, não pode ser plenamente identificado com este porque é o resultado das escolhas discursivas, dos recortes realizados por Guibert para a construção de sua personagem.

Desse modo, o texto de Guibert, embora pareça apresentar um efeito de transparência ou nitidez, que permite, em certos momentos, vislumbrar o factual no ficcional, é sempre a construção de uma representação que, no fim das contas, relativiza essa nitidez. Voltando à questão da constituição de si como personagem, é possível afirmar que, para além dos procedimentos de constituição da representação, existe outra questão que é fulcral para o entendimento da diferença entre o Guibert-autor, o Guibert-narrador, o Guibert-personagem e o Guibert-autor implícito. O primeiro é, como dissemos o ente social que concebe o texto e o realiza, tornando-se responsável socialmente pelo produto de seu trabalho.

As três outras instâncias existem somente no texto em esferas temporais diferentes, apesar de todo procedimento de presentificação do texto de Guibert que o aproxima do diário pessoal e tenta apagar tais diferenças, numa tentativa de fazer com que as quatro

⁷⁴ Je me sentais puissant et éternel en allant à jeun dans la neige pour me faire tirer le sang qui révéla que ma santé s'était vertigineusement dégradée dans l'espace de quatre mois (GUIBERT, 2006, p. 211)

instâncias convivam harmoniosamente. Um efeito do livro que parece ser escrito à medida que o leitor toma conhecimento do que lê, ou que é um texto muito atual, uma espécie de escrita simultânea.

Essa conciliação entre as três instâncias é impossível porque autor implícito, narrador e personagem ocupam lugares diferentes no jogo da representação. O Guibert-narrador, a mais atual das instâncias, é aquele que revê os acontecimentos e que procura representá-los e, também, refleti-los. Em suma, é ele quem narra os acontecimentos por meio do discurso indireto, detendo a voz e cedendo-a raríssimas vezes às outras personagens, descrevendo suas reações em vez de deixar elas as expressarem: “[Jules], ele se revoltou não contra a sorte, mas contra o agente que, acreditava ele, forçara-o a se projetar nessa inútil lucidez” (GUIBERT, 2006, p. 162).⁷⁵ Ele, ao contrário da personagem, já vivenciou os acontecimentos e pode contá-los com a autoridade de quem já sabe os resultados do vivido.

O Guibert-autor implícito, no entanto, é a instância responsável pelas escolhas, recortes dos fatos que o narrador apresenta, bem como aqueles fatos que são simplesmente ignorados na hora de forjar uma imagem de si. Podemos dizer que esta é a instância mais próxima do autor empírico, pois é a projeção de sua vontade sobre o texto. Ele é o autor projetado no romance e responsável pela escolha dos fatos e o modo como eles são estruturalmente dispostos.

Já Guibert-personagem é a instância que vivencia todos os eventos à medida que a narração se dá, sendo, nesse sentido, a razão da existência da narrativa. Suas falas, assim como das outras personagens, são mediadas pela voz do narrador-personagem, o que o faz ser apenas o elemento que vivência os fatos, mas somente como narrador os reflete. Talvez

⁷⁵ [Jules], Il se révoltait, non contre la sort mais contre l’agent qui, croyait-il, l’avait contraint à se projeter dans cette inutile lucidité (GUIBERT, 2006, p. 162).

por todas portarem elementos que se ligam ao autor-empírico exista essa ilusão factual, que liga o narrado à realidade.

Outro dado importante são as escolhas lexicais/procedimentais, das quais Guibert faz uso para a construção de seu romance-diário. A emergência de uma espécie de realismo cru que se apresenta por meio de datas, descrição atividades médicas, protocolos de vacina, descrição de fatos ligados à história da AIDS são de fundamental importância para essa ilusão realística criada pelo texto do autor francês. Nesse sentido, Guibert utiliza a ampliação dos fatos, sem a preocupação de criar elementos que desreferencializem e despersonalizem o acontecimento narrado:

Eu me vi por acaso neste instante no espelho e eu me achei extraordinariamente belo, ainda que aí não via mais que um esqueleto [...] será preciso que eu me acostume com este rosto descarnado que o espelho cada vez me devolve como não mais me pertencendo, mas ao meu cadáver e era preciso, cúmulo ou interrupção do narcisismo que eu consiga amá-lo (GUIBERT, 2006, p. 259)⁷⁶.

A partir da tomada da própria imagem refletida no espelho, Guibert procura enfatizar a condição de seu corpo, utilizando, para isso, da metáfora de esqueleto que representa uma espécie de afirmação da morte. Nesse sentido, a metáfora é um modo de ampliação que Guibert faz da própria condição, vinculando a imagem cadavérica a si, mas em seguida desvinculando-a e concentrando a descrição do corpo doente na imagem do esqueleto que passa a ser um índice artístico da morte.

Luiz da Costa Lima chama a atenção para a utilização, por Rubem Fonseca, de aspectos referenciais para a sua criação literária. Em certa medida, podemos afirmar que Guibert utiliza um mecanismo semelhante. Em seu ensaio *Θ* cão pop e a alegoria

⁷⁶ Je me suis vu à cet instant par hasard dans une glace, et je me suis trouvé extraordinairement beau, alors que je n'y voyais plus qu'un squelette [...], il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me revoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer (GUIBERT, 2006, p. 259).

cobradora” (1981), Lima afirma a existência de uma espécie de texto literário que parece fugir dos modos tradicionais de criação, configurados na busca pelo desvio à referência e à língua prosaica. Esses textos pertencentes a um contexto mais contemporâneo de produção literária são um produto do que o crítico chama de *poética da ampliação*.

A literatura, em seu sentido mais vulgarizado, seria o resultado de um desvio que se dá na busca da poeticidade, da literariedade do texto, da fuga do texto da linguagem convencional e pré-fabricada. Nesse sentido, Costa Lima reafirma a diferença entre língua prosaica e língua poética proposta por Chklovski em “A arte como procedimento” (1978). No entanto, para Costa Lima, haveria alguns escritores que constituiriam sua obra no limite da língua prosaica, do código realista e dos clichês de linguagem presentes no falar cotidiano, exemplificando sua hipótese a partir de alguns textos de Rubem Fonseca. Apesar dessa aparente pertença ao clichê, podemos perceber alguns aspectos positivos da produção desses escritores. Podemos situar a obra de Hervé Guibert nessa fronteira proposta por Costa Lima, observando os modos como o escritor francês utiliza sua vivência de forma ampliada. O paralelo estabelecido pelo ensaísta está na arte pop, que apresenta os elementos do real como eles são, sem produzir um procedimento desviante ou como diria o crítico:

Ampliação dos próprios clichês, do estereotipado das ambições e dos recursos compensatórios, todos eles condensados na ampliação da linguagem banalizada. [...] não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade (COSTA LIMA, 1981, p. 147)

O uso de todos os procedimentos que factualizam a obra produziram uma ampliação do vivido, representado em grandes dimensões. Na ampliação do fato, reiterado na superexposição de elementos que o tornem real, Guibert efetua a criação de algo que parece real, mas não é. O dado artístico se encontra, não na descrição do rosto ampliado e

descarnado que se mostra, mas em sua comparação com esqueleto, metaforização da morte nas chamadas danças da morte. Nesse sentido, na obra de Guibert, há, então, a construção de um efeito de realidade bem próximo daquele criado pelos autores do século XIX. Outro bom exemplo disso ocorre no trecho supracitado, quando o narrador, ao contar os seus sentimentos em relação à morte de Muzil, utiliza o quadro de Munch para construir a imagem de sua dor. Nesse sentido, a dor é estilizada na obra de arte, tornando-se algo diferente do simples pesar pela morte de um amigo. Isso porque para alguns escritores contemporâneos:

O êxito literário dependerá de a tal modo ampliar o clichê convencional que obrigue o leitor a pensar em um corriqueiro cujo significado é tão automatizado que nele já não se pensa. Mas para que isso se dê é preciso que ao recurso da ampliação se acompanhe uma subtração. O aumento de um aspecto do cotidiano industrial, junto com a subtração da resposta usual a este, provoca um desequilíbrio na recepção do leitor, que assim é fraudado em sua expectativa de confirmação dos clichês habituais e, deste modo, ou fecha o livro revoltado ou se encontra na obrigação de pensar por que se sente decepcionado (COSTA LIMA, 1981, p. 149 – 150).

Guibert bem sabe da impossibilidade de comunicar plenamente aquilo vivencia e reconhece a armadilha de se projetar em seu texto. Embora o vivido esteja ali e a personagem porte elementos da biografia do autor, o que temos na obra é um simulacro do vivido, que fica sempre aquém da capacidade de a escrita apreendê-lo em sua totalidade, o que não exclui, contudo, a veiculação de uma verdade textual que emerge porque é exemplar. Nesse sentido, Guibert utiliza, até certo ponto, do modelo das *Confissões*, de Santo Agostinho e de Rousseau, para simular uma confissão. Porém, em vez de se afirmar como o cidadão probo ou o homem santificado, o que o autor deseja é tão somente a resistência, a sobrevivência que a escrita lhe permite.

A escrita é a simulação da vitória sobre a morte porque ela interrompe o movimento da vida, a progressão da doença e se configura como possibilidade de imaginar uma saída plausível – a cura por meio da vacina oferecida por Bill, o que, como bem sabemos, fracassa. De qualquer modo, o simulacro de confissão faz emergir uma transcendência que só aparece na escrita em si. A vivência por outro lado é imanência pura. O próprio Guibert é alçado à categoria de simulacro de si porque é projeção imaginada do autor que tenta dar conta do vivido, vencendo o esquecimento, a destruição, a transitoriedade e a morte.

Em *Simulacres et simulation* (1981), Jean Baudrillard explora a questão do simulacro no mundo contemporâneo, chamando a atenção para o modo como, numa sociedade marcada por uma enorme quantidade de informação, por uma fome de real, o espetáculo do real se torna mais importante do que o real em si, fazendo surgir então o simulacro como solução para uma sociedade que vive da *performance*. Quando afirmamos o caráter de simulação do vivido e a criação de um simulacro de experiência e de criação de uma personagem de si não afirmamos a falsidade da história de Guibert, mas o seu caráter de construção representacional por meio da linguagem, de superexposição que no fundo não tem ligações com a realidade.

A tomada de si mesmo como personagem da narrativa exige, por parte do autor, uma relação que tem como base a abordagem de si como outro que é uma espécie de reflexo de si, um simulacro, pois porta aspectos importantes da própria identidade, mas que se diferencia de si por se constituir uma de autorrepresentação verbal. Assim como nos autorretratos os pintores se recriam por meio do jogo de cores, luzes e sombras, o autor estabiliza aspectos da sua identidade criando uma personagem de si que não é ele mesmo, embora, mais ou menos identificada com o autor empírico.

Como pudemos observar até aqui, a dimensão criativa faz com que as narrativas de Hervé Guibert não possam ser tratadas como meras autobiografias. Além disso, percebemos que a própria narração dos fatos fica num segundo plano, emergindo com maior ênfase a reflexão sobre a doença, o passado e, principalmente, a condição do corpo na iminência da morte. Antes de aprofundarmos a discussão em torno da escrita de si e da identificação de Guibert como personagem, faremos uma breve análise dos romances *Le protocole compassionnel* e *L'homme au chapeau rouge*, identificando o aprofundamento do procedimento metafórico, bem como do caráter reflexivo-metalinguístico dos romances, incluindo ainda, aí, alguns aspectos de *À l'ami* que não foram ainda abordados.

1.3 – A morte vencida, a morte refletida: a escrita como negação da finitude

Após o sucesso de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert publica, em 1991, o romance *Le protocole compassionnel*, que ele classifica como uma continuação da história da doença. Todavia, se no romance anterior, o autor afirma a desagregação do corpo devido à progressão da doença e à ingestão de AZT, em *Le protocole compassionnel* temos uma espécie de afirmação da vida, uma espécie de ressurreição proveniente da ingestão de outro medicamento: o DDI,⁷⁷ que se torna uma espécie de substância responsável pelo restabelecimento físico do narrador-personagem. Assim como no romance anterior, *Le protocole compassionnel* apresenta um narrador-personagem

⁷⁷ Nos primeiros anos após a descoberta do HIV, o tratamento contra o retrovírus era feito à base de AZT (ziduvina), iniciado quando o portador já havia desenvolvido a síndrome, caracterizada pela fragilização das defesas orgânicas, abrindo espaço para uma série de doenças oportunistas (fungos, pneumonia, tuberculose, etc.) que minavam a resistência do indivíduo. Embora aliviasse os sintomas e permitisse alguns anos de sobrevida, o AZT também se caracterizava pelo amarelecimento da pele, pela perda de peso, imagem do doente de AIDS, então. O DDI ou Didanosina (2'3'-dideoxiadenosina) foi usado, no período em questão, como uma alternativa para os doentes que apresentavam intolerância aos princípios do AZT e permitia um ganho de peso. Entretanto, a medicação tem como efeito colateral diarreia. Cf. Barros (2013).

diretamente identificado com o autor-empírico, contando aspectos de sua vida pessoal após o conhecimento de que era portador do vírus HIV.

Depois de sofrer a desagregação física imposta pela doença e pela iminência da morte e mostrar tal sofrimento por meio da narrativa anterior, escrever outro romance representa, para o narrador, um atestado de salvação e de esperança na luta contra a morte. O livro seria metaforicamente a demonstração dessa vitória. Talvez pensando nesses aspectos é que Guibert tenha escrito a dedicatória que abre o livro: —A todos aqueles e aquelas que me escreveram por *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Cada uma de suas cartas me surpreendeu” (GUIBERT, 1991, p. 7).⁷⁸

A estrutura de *Le protocole compassionnel* é bastante diferente de *À l'ami*, visto que, ao contrário do romance anterior, o narrador não insere tantas histórias na história principal, atendo-se a três narrativas: a relação com a médica que passa a cuidar dele, Claudette Dumouchel, a história de sua relação com Jules e a continuação da história da contaminação que, do mesmo modo que no romance anterior, rende uma série de reflexões sobre a morte e a escrita, cada vez mais considerada como uma espécie de salvação em relação ao processo de morte instaurado no corpo.

O romance inicia, aliás, com uma retomada do narrador na condição em que estava no final do texto anterior — fraco, prematuramente envelhecido pelas condições em que a doença o deixara, extremamente desanimado, pois o AZT não havia surtido o efeito esperado. É nesse contexto que Jules, o parceiro do narrador, aparece com grande quantidade de DDI de um dançarino que morrerá:

Uma noite, às quatro horas da madrugada, Jules entrou em minha casa, com sua chave e depositou nos pés de minha cama, onde, adormecido, tomei penosamente consciência de sua presença, um saco de plástico cheio até a borda de sachês de DDI, este novo medicamento que eu

⁷⁸ À toutes celles et à tous ceux qui m'ont écrit pour *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Chacune de vos lettres m'a bouleversé (GUIBERT, 1991, p. 7).

esperava em vão a liberação há um mês e meio, no fim das minhas forças físicas e morais, tendo tido de parar o AZT que eu já não mais tolerava hematologicamente e que não tivera sobre mim o efeito desejado, perdendo, a cada dia, um gesto que eu ainda era capaz de produzir na véspera, sofrendo para levantar meus braços para me pentear, apagar a lâmpada do banheiro, colocar ou retirar a manga de uma roupa, não podendo correr desde há muito tempo para pegar um ônibus (GUIBERT, 1991, p. 9)⁷⁹

A semelhança com o romance anterior está configurada na história do corpo doente, que, na descrição efetuada pelo narrador, é retomado em sua fragilidade, vulnerabilidade e mortalidade. Essa fragilidade e vulnerabilidade são repostas em cada nova descrição desse corpo que se apresenta como signo da morte. Todavia, enquanto no romance anterior o que vemos é a narrativa de um sujeito que observa cotidianamente as mudanças físicas trazidas pela síndrome e a angústia que tais mudanças faziam emergir, em *Le protocole compassionnel* temos uma espécie de afirmação da vida, mas uma afirmação desesperançada, pautada sempre na consciência da transitoriedade das coisas e, sobretudo, na certeza da morte, da impossibilidade de vencer a doença.

O romance parece representar a afirmação de Guibert de estar vivo, mas, a partir dessa afirmação, também o atestado de que irá morrer. Essa consciência aguda e agônica pode ser percebida no momento em que o narrador reflete sobre os valores afirmados ao se saber em processo de morte: —A nudez foi transformada em outra coisa. Ela é assexuada. O sexo doravante não tem mais valor que um dedo ou os cabelos” (GUIBERT, 1991, p. 98)⁸⁰ e se refere à possibilidade de gravar a si mesmo, numa espécie de documentário que mostraria a evolução da doença na busca por filmar —esta nudez descarnada, tocante e

⁷⁹ Une nuit, à quatre heures du matin, Jules entra chez moi avec sa clef et déposa au pied de mon lit, où endormi je pris à peine conscience de sa présence, un sac en plastique bourré a ras bord de sachets de DDI, ce nouveau médicament dont j’attendais en vain la délivrance depuis un mois et demi, à bout de forces physiques et morales, ayant dû arrêter l’AZT que je ne tolérais plus hématologiquement et qui n’avait jamais eu sur moi l’effet escompté, perdant chaque jour un geste que j’étais encore capable de produire la veille, souffrant à lever le bras pour me coiffer, éteindre le plafonnier de la salle de bains, mettre ou enlever la manche d’un habit, ne pouvant plus courir depuis déjà longtemps pour attraper un autobus (GUIBERT, 1991, p. 9).

⁸⁰ La nudité est devenue autre chose, elle est asexuelle, le sexe n’a désormais pas plus de valeur qu’un doigt, ou les cheveux (GUIBERT, 1991, p. 98).

horrível às vezes” (GUIBERT, 1991, p. 99).⁸¹ Se traçamos um paralelo entre a utilização da metáfora dos esqueletos sodomitas para se representar e representar Jules e a afirmação acima, notamos que o desencantamento e a melancolia estão mais fortemente afirmados, uma vez que a ironia não funciona como elemento que traz o humor. A sexualidade desvalorizada parece ser a afirmação de uma morte que se faz cada vez mais presente.

O gesto de contar pela escrita a relação de Guibert, torna-o simulacro na personagem que porta seu nome e entretém uma relação com um outro discurso, o leitor, que ocupa tal lugar numa relação que é sempre adiada, ou seja, na há interação face a face e, nesse sentido, o autor se sente protegido para dizer o que pensa e representar, por meio da escrita, o estado físico. Por mais que o texto possa nos dizer o corpo em estado de morte gradativa, não podemos apreender esse corpo em sua concretude porque o que temos é sua transposição como elemento discursivo, como personagem de uma história do embate com a doença incurável e a morte.

Uma filmagem, por sua vez, significaria, talvez, a exposição máxima da verdade do corpo, uma vez que, embora seja recorte e representação, a linguagem imagética parece apresentar o corpo em sua totalidade, em sua concretude mortal. O documentário, enfim, poderia por em xeque essa supervalorização da escrita, levando o autor à superexposição. O fato é que ele acabará filmando o documentário *La pudeur et l'impudeur*, produzido ao longo de 1991 e transmitido pela TV francesa após sua morte. É interessante notar que, embora o documentário mostre imagens de Guibert, o que temos é sempre sua voz em *off*, refletindo, assim como em seus romances, a realidade do corpo. Um dos aspectos essenciais é a utilização de *takes* de objetos, tendo, em alguns desses *takes*, a presença discreta da sombra do escritor. Podemos afirmar que o documentário mimetiza, ou melhor, repõe, o mesmo procedimento dos romances: o que temos de Guibert são sempre pequenos

⁸¹ cette nudité décharnée, touchante et effrayante à la fois (GUIBERT, 1991, p.99).

traços, sombras que são filtradas o tempo todo pela reflexão do autor sobre si, o que nos permite afirmar que Guibert nunca se mostra inteiramente, mas simula a sua confissão e seu desvelamento.

O aspecto literário dos textos de Guibert se assenta, desse modo, no procedimento de, a partir de fragmentos narrativos, refletir sobre a escrita e sobre os acontecimentos A reflexão sobre a morte e a escrita continua sendo um elemento central:

Jules, num momento em que ele acreditava que não estávamos infectados, me disse que a Aids é uma doença maravilhosa. E é verdade que eu descobria algo de suave e de deslumbrante nessa sua atrocidade. Era certamente uma doença inexorável, mas ela não era fulminante, e sim uma doença a prestações, uma escada muito longa que conduzia, seguramente, à morte, mas que cada degrau representava uma aprendizagem sem paralelos. *Era uma doença que dava o tempo de morrer, e que dava o tempo de viver, o tempo de descobrir o tempo e descobrir, enfim, a vida.* Era algo de genial esta invenção moderna que nos transmitiu os macacos verdes da África. E a infelicidade, uma vez que se está mergulhado nela, era bastante suportável do que seu pressentimento e menos cruel do que, definitivamente, acreditaríamos. Se a vida não era senão pressentimento da morte, torturando-nos sem descanso quanto à incerteza de seu fracasso, a AIDS, fixando um termo certificado a nossa vida – seis anos de soropositividade, mais dois anos no melhor dos casos com o AZT ou alguns meses sem ele – fazia de nós homens plenamente conscientes de sua vida, nos libertava de nossa ignorância (GUIBERT, 2006, p. 192-193 – grifos nossos)⁸².

Como no romance anterior, é a escrita que vai representar a vida. Se o corpo, como diz o narrador, se torna assexuado e descarnado pelo avanço da doença, num deliberado processo de aproximação com a morte, o ato de escrever vai tomando gradativamente o

⁸² Jules, à un moment où il ne croyait pas que nous étions infectés, m'avait dit que le sida est une maladie merveilleuse. Et, c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à palier, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique. Et le malheur, une fois qu'on était plongé dedans, était beaucoup plus vivable que son pressentiment, beaucoup moins cruel en définitive que ce qu'on aurait cru. Si la vie n'était que le pressentiment de la mort, en nous torturant sans relâche quant à l'incertitude de son échéance, le sida, en fixando un terme certifié à notre vie, six ans de séropositivité, plus deux ans dans le meilleur des cas avec l'AZT ou quelques mois sans, faisait de nous des hommes pleinement conscients de leur vie, nous délivrait de notre ignorance (GUIBERT, 2006, p. 192 – 193).

lugar da relação erótico-afetiva, numa espécie de grito pela vida, a escrita não é só salvação como no romance anterior, mas também representa um ressurgimento para a vida e, por conseguinte, vitória, ainda que passageira, sobre a doença e sobre a morte: “Eu estava de novo vivo. Eu escrevia de novo” (GUIBERT, 1991, p. 54).⁸³

Essa afirmação será retomada pelo narrador ao afirmar que escrever também representava um gesto político que humanizava o doente de AIDS e simbolizava a vitória das palavras sobre a doença, os discursos oficiais sobre ela e, principalmente, sobre a demonização dos soropositivos: “É quando escrevo que estou mais vivo. As palavras são belas, as palavras são justas, as palavras são vitoriosas, sem ofensa a David que ficou escandalizado com o *slogan*: “a primeira vitória das palavras sobre a AIDS” (GUIBERT, 1991, p. 124)⁸⁴.

A escrita é reafirmada, assim como no primeiro romance da trilogia da AIDS, como importante elemento de afirmação de si, ganhando, neste romance, novos contornos, configurados não mais na expectativa de eliminação da doença, mas de afirmação da vida, ainda que ao custo da aceitação da doença. Daí a importância de pensar sobre o ato de escrever, que representa pensar sobre si, sobre os acontecimentos e, por conseguinte, a inserção desses acontecimentos na ordem da representação, da reflexão, também, do trabalho com a linguagem que permite a inserção do texto na ordem do literário, o que emerge, por exemplo, no uso metaforizado da palavra “esqueleto” que representa o próprio corpo em desagregação:

Outra noite Jules me propôs, [...] fotografar meu esqueleto. Havia algo de tímido, de hesitante no seu pedido, como alguém que veste luvas para emprestar dinheiro. Ele sussurrou essa proposta que ele, em seguida, poderia pretender não tê-la feito nunca e que era eu que tinha ideias

⁸³ J'étais de nouveau vivant. J'écrivais de nouveau (GUIBERT, 1991, p. 54)

⁸⁴ C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux, n'en déplaît à David, qui a été scandalisé par le slogan publicitaire : « La première victoire des mots sur le sida » (GUIBERT, 1991, p. 124).

disparatadas e venetas sonoras. Houve em mim um momento de devaneio. Estava grandemente admirado, mesmo chocado pela sua proposta, já que eu mesmo poderia algumas semanas antes lhe propor fotografar meu corpo descarnado [...]. Fotografar meu cadáver ou então fotografar meu esqueleto vivo? Ele tinha vontade por si ou era isso um meio de me aliviar de uma obsessão, um exorcismo dessa magreza desesperante. De fato, Jules queria me fotografar nu e vivo. Minha relação com meu corpo deveria mudar desde que eu tivera a ideia de sacrificá-lo ao pintor ou em uma cena de teatro: teria sido um desafio, uma tentativa de coragem e de dignidade no limite extremo. Agora não havia mais do que piedade, uma grande compaixão por teste corpo arruinado, do que ele se preservar dos olhares (GUIBERT, 1991, p. 25 - 26).⁸⁵

A descrição do corpo, utilizando para tal descrição a imagem do esqueleto, tem como objetivo a reflexão sobre si, sobre o estado desse corpo que, em certa medida, vence a morte, uma vez que o remédio representa uma espécie de ressurreição da dissolução física marcada no fim de *À l'ami*. No entanto, apesar dessa ressurreição o aspecto do corpo causa mal-estar porque nele estão inscritas as marcas de uma morte que se aproxima cada vez mais.

Para o narrador, a imagem do corpo em sua transposição representacional, ou seja, a descrição a textual de si é mais fácil do que o enfrentamento dos olhares dos outros, por isso, o desejo de se proteger da curiosidade alheia, pois no corpo dissociado exposto ao público, bem como no olhar que se troca com eles, não há mais erotismo porque a morte está presente: –Senti a morte no espelho, no meu olhar no espelho, antes que ele aí tivesse tomado verdadeiramente posição. Será que já atirava este meu olhar de morte nos olhos

⁸⁵ Jules m'a proposé l'autre soir [...] de photographier mon squelette. Il y avait quelque chose d'un peu timide, d'un peu hésitant dans sa demande. Comme quelqu'un qui prend des gants pour emprunter de l'argent. Il a même prononcé si bas cette proposition qu'il aurait ensuite pu prétendre ne l'avoir jamais faite, et que c'était moi qui avais des idées saugrenues, des lubies sonores. Il y a eu chez moi un moment de flottement, j'ai été énormément étonné, voire choqué par sa proposition, alors que j'aurais pu la lui faire moi-même quelques semaines plus tôt : lui demander de photographier mon corps décharné [...]. Photographier mon cadavre, ou alors photographier mon squelette vivant ? En avait-il envie lui-même, ou était-ce un moyen de me soulager d'une hantise, un exorcisme de cette maigreur désespérante ? De fait Jules voulait me photographier nu et vivant. Mon rapport avec mon corps avait dû changer depuis que j'avais eu l'idée de le sacrifier au peintre et sur la scène du théâtre : il y aurait eu un défi, une tentative de courage et de dignité dans la limite la plus extrême, maintenant il n'y avait plus que de la pitié, une très grande compassion pour ce corps ruiné, qu'il fallait préserver des regards (GUIBERT, 1991, p. 25 -26).

dos outros? Eu não a confessei a todos. Até ali, até o livro eu não a confessara a todos” (GUIBERT, 2006, p. 15).⁸⁶

No entanto, isso nem sempre é possível como no episódio em que, ao entrar numa cafeteria, o narrador perde a força das pernas e se vê como alvo da curiosidade dos clientes, que não compreendem o porquê um homem ainda jovem estava em suas condições físicas: “~~t~~odos estavam estupefatos ao ver aquele homem jovem abatido, de joelhos, sem ferimentos aparentemente, mas misteriosamente paralisado” (GUIBERT, 1991, p. 12).⁸⁷ É preciso notar a oscilação do narrador que se trata como um “~~e~~le”. A ironia e o humor negro são veiculados constantemente, em especial, no apelido que Jules, o parceiro do narrador, dá a ele: “~~J~~ules, que agora me chama de Bebê-Auschwitz” (GUIBERT, 1991, p. 110).⁸⁸

Além desses aspectos mais ligados ao registro do corpo em dissolução, podemos perceber nesse romance de Guibert, outros aspectos também importantes: a incorporação, em certa medida, da linguagem médica e a caracterização de procedimentos médicos; a idealização de uma relação erótica com a médica que assume o seu protocolo, Claudette Dumouchel, que será, ao lado de Jules, uma presença importante; a relativização, em certa medida, do livro anterior, uma vez que o narrador afirma ter, sim, participado da experiência com a vacina de Mockney; a busca pela sobrevivência por meios não científicos, o que fica atestado na viagem ao Marrocos em busca de um pretenso curandeiro.

A relação com Dumouchel e a procura do curandeiro parecem demonstrar uma vontade do narrador de buscar uma saída ficcional que minimize, de certo modo, o impacto da história da contaminação e suas consequências bastante evidentes. Claudette

⁸⁶ J’ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu’elle y ait vraiment pris position. Est-ce que je jetais déjà cette mort par mon regard dans les yeux des autres ? Je ne l’ai pas avoué à tous. Jusque-là, jusqu’au livre, je ne l’avais pas avoué à tous (GUIBERT, 2006, p. 15).

⁸⁷ tout le monde était stupéfait de voir cet homme jeune terrassé, à genoux, pas blessé en apparence, mais mystérieusement paralysé (GUIBERT, 1991, p. 12).

⁸⁸ Jules, qui m’appelle maintenant Bébé-Auschwitz (GUIBERT, 1991, p. 110).

Dumouchel, a médica que cuida do protocolo de DDI do narrador, aparece como a possibilidade de uma relação, não no sentido real da palavra, mas no sentido romanesco, e isso fica atestado na afirmação do narrador de que “ela poderia ser uma heroína de romance” (GUIBERT, 1991, p. 29)⁸⁹, emergindo, nesse sentido, o caráter ficcional da relação e as tentativas infrutíferas do narrador de se aproximar plenamente desse objeto amoroso.

Claudette passa a ser realmente uma personagem romanesca e o narrador não esconde em nenhum momento o trabalho que faz para transformá-la em sua personagem. Podemos afirmar, desse modo, que Guibert desmascara o seu jogo ficcional e o põe à mostra, embaralhando realidade empírica e trabalho ficcional. Desse modo, *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* seria um romance preocupado em narrar a história da doença em sua gênese. *Le protocole compassionnel* é o texto que possui maior equilíbrio entre ambos os aspectos, lembrando que o aspecto literário se afirma no modo de construção da personagem, bem como na metarreflexão proposta pelo autor/narrador ao longo dos dois romances. *L’homme au chapeau rouge* (1992) representa o recalque da doença e ao que parece um trabalho de aceitação da morte.

A visita do narrador-protagonista ao curandeiro marroquino é uma espécie de narrativa paralela, uma vez que parece estar dissociada do restante do livro. Isso porque, para encontrá-lo, o narrador-personagem parte da França e vai para o Marrocos, mais propriamente Casablanca, onde encontra o “Tunisiano” uma figura mística que dizia salvar por meio da energia das mãos. Este episódio só aparece no romance depois dos resultados desastrosos das últimas análises, o que pode indicar uma tentativa desesperada de sobrevivência, a partir da busca pelo sobrenatural. Não deixa de ser curiosa a conversa entre o narrador-personagem e seu pretenso salvador:

⁸⁹ qu'elle pourrait être une héroïne de roman (GUIBERT, 1991, p. 29).

Ah! Este vírus é perverso! Você sente alguma coisa que cai sobre seus joelhos?

- Não, eu sinto somente o calor.

- Ele desce até os testículos?

- Não

- Vai descer. Eu nada conheço isso [do vírus], [...], mas eu sinto que há um viveiro em seus testículos e um outro em seu cérebro (GUIBERT, 1991, p. 197).⁹⁰

Na afirmação de que não sabe nada sobre o vírus, o curandeiro põe à mostra a ineficácia do tratamento, bem como o fracasso da viagem do narrador-personagem, uma vez que a tão propagada cura milagrosa não se dará. De certo modo, as várias páginas que se referem à viagem do narrador à Casablanca representam uma tentativa de fugir da verdade do corpo, mesmo na escrita e daí a tentativa de busca do sobrenatural, o que acaba se tornando irônico⁹¹.

Outra forma de construir um efeito de realidade se dá na utilização do jargão médico, que emerge na “fala” do narrador-personagem não como linguagem técnica, mas como simulacro desta. Ao incorporar a linguagem da medicina, o narrador parece dar ao texto um aspecto de ligação com o real, um caráter informativo, no entanto, tal ligação acaba por se configurar como construção discursiva porque a linguagem médica é incorporada com a finalidade de criar um efeito impactante dos procedimentos médicos junto ao leitor:

⁹⁰ Ah il est vicieux, ce virus! Tu sens quelque chose qui tombe sur tes genoux ? Non, je ne sens que la chaleur. Elle descend jusqu'aux testicules ? Non. Elle va descendre. Je n'y connais rien, [...], mais je sens qu'il y a un vivier dans les testicules, et un autre dans le cerveau (GUIBERT, 1991, P. 197).

⁹¹ Em *Onde andaré Dulce Veiga* ? temos uma espécie de solução semelhante, quando o narrador, ao encontrar Dulce Veiga, percebe o fracasso de sua jornada, uma vez que a cantora não era mais a diva de 20 anos antes. Além disso, há a proposição de um encontro com uma espiritualidade alternativa, marcada pela ingestão de ayahuasca, o que faz com que o texto resvale para uma tentativa de autoajuda que, enfim, constitui-se como uma espécie de ruptura do que havia sido proposto até o capítulo anterior. Em *Le protocole compassionnel* a solução com o curandeiro parece ter a mesma motivação.

A primeira endoscopia foi um verdadeiro pesadelo: o abate de porco no campo. Hospital Rothschild, serviço de gastroenterologia do professor Bihou, sala de tortura do térreo [...]/ A enfermeira me disse, estendendo-me uma pêra com vaporizador: —Eute anestiesei com isso, não?” Eu respondo: —Não— Ah, esqueci, isso não é nada, abra a boca, abra bem. Ela vaporizou alguns jatos de Xilocaina no fundo de minha garganta e logo um aprendiz afobado, a quem o doutor Domer dava ordens à distância, com uma expressão de desgosto no rosto, me enche a boca com um tubo grosso e negro, forçando a passagem da úvula para empurrá-la para dentro. Eu sufoco, eu não suporto este tubo que enche minha traqueia até que chegue ao estômago. Eu tenho espasmos, contrações, soluços. Eu quero rejeitar o tubo, escarrá-lo, vomitá-lo. Eu babo e gemo. A ideia do suicídio retorna e essa da humilhação física mais absoluta, mais definitiva (GUIBERT, 1991, p. 56-57)⁹².

É preciso lembrar que o narrador, por mais familiarizado que estivesse com os termos científicos, não era cientista ou médico, o que denuncia a apropriação e, por conseguinte, o caráter de simulação de uma linguagem realizada por ele. Além disso, a simulação de uma linguagem técnica não tem só o objetivo de apresentar os acontecimentos a partir de uma perspectiva realista, mas também de introduzir, por meio desses dados realisticamente trabalhados, uma espécie de metáfora científica da condição do corpo doente:

Chega um momento, em todo caso ele chegou para mim, no qual se ironiza completamente de sua taxa de T4, cuja evolução se seguiu. Os altos e baixos, as quedas e as subidas espontâneas, dois ou três anos durante os quais, como em grandes suspenses, o suspense é crucial. [...]. Quando eu tinha entre 500 e 199 T4, eu me lancei sobre os envelopes com marcas —de caráter confidencial” do instituto Alfred-Fournier. Eu os contei e eu os retirei diante de minha caixa postal estas folhas agrafas de dados de análises para descobrir minha taxa de T4, a qual, praticamente, eu conhecia as variações mês após mês, ou ainda eu enfiava estas folhas sem as olhar no bolso de minha roupa, para retardar um pouco o

⁹² La première fibroscopie avait été un vrai cauchemar: l'abattage du couchon à la campagne. Hôpital Rothschild, service de gastro-entérologie du professeur Bihou, salles de torture du rez-de-chaussée. [...]. L'infirmière me dit, en me tendant une poire avec un vaporisateur: « Je vous ai anesthésié avec ça, non ? » Je réponds: « Non. — Ah, j'ai oublié, ça ne fait rien, ouvrez la bouche, ouvrez bien » Elle me vaporise quelques jets de Xylocaïne au fond de la gorge, et aussitôt un apprent affolé, auquel Docteur Domer donne des ordres à distance, une grimace de dégoût sur le visage, me bourre la bouche avec ce gros tuyau noir et force le passage de la lchette pour le pousser à l'intérieur. J'étouffe, je ne supporte pas ce tuyau dont on bourre ma trachée jusqu'à ce qu'il arrive dans l'estomac, j'ai des spasmes, des contractions, des hoquets, je veux le rejeter, le cracher, le vomir, je bave et gémiss. L'idée du suicide revient, et celle de l'humiliation physique la plus absolue, la plus définitive (GUIBERT, 1991, p. 56 – 57).

momento do desastre ou da boa surpresa. Essas taxas de T4 que vão e vem, que descem e que voltam a subir, são uma ilusão à qual o doente se liga como uma isca, cujo fio lhe puxará de um mar mais ou menos agitado. O médico entretém esta ficção de uma doença mais ou menos aleatória, que não vai forçosamente em direção a uma saída fatal (GUIBERT, 1991, p. 166 – 167).⁹³

Como se pode notar, o caráter objetivo da narração vai dando lugar a uma linguagem metafórica que denuncia a fala científica (no caso, a fala da medicina) como linguagem cifrada e cheia de figuras que nem sempre tem por alvo dizer a verdade, mas, sim, disfarçar a verdade, daí emerge a afirmação de que as constantes análises sanguíneas com os resultados do número de T4 (parte das células de defesa humana que combatem as doenças e são, no caso da AIDS, destruídas) são, na verdade, uma espécie de isca ficcional, uma ilusão, que permite ao doente ter esperanças de sobrevivência.

Na sequência, o narrador relata o perigo de morte, ao atingir uma taxa de apenas 60 células T4, usando, para isso, da metáfora do voo: ~~“aproxima-se~~ “aproxima-se tanto da morte que o piloto fecha os olhos no momento de enviar seu avião à colina” (GUIBERT, 1991, p. 167).⁹⁴ O piloto é o próprio doente que busca de todos os modos dirigir o avião-corpo de modo a sobreviver, mas nem sempre as condições são as melhores possíveis. No entanto, dessa fala marcada pelas metáforas da iminência da morte (zona de ameaça) e da doença, emerge, mais uma vez, o desejo de sobrevivência, marca do segundo romance de Guibert:

⁹³ Arrive um moment, est arrivé pour moi en tous cas ce moment, où l’on se fiche complètement de son taux de T4, dont on a pourtant suivi l’évolution, les hauts et les bas, les effondrements et les rendressements spontanés, deux ou trois ans durant, comme le plus grand suspens, le suspens crucial. [...] Quand j’avais entre 500 et 199 T4, je me jetais sur les enveloppes marquées « de caractère confidentiel » de l’institut Alfred-Fournier, je l’ai raconté, et je dépouillais devant ma boîte aux lettres ces feuilles agrafées de comptes rendus d’analyses pour découvrir mon taux T4, dont je connaissais pratiquement les variations mois après mois, ou alors j’enfournais ces feuilles sans les regarder dans la poche de ma veste, pour retarder un peu le moment du désastre ou de la bonne surprise. Ce taux de T4 qui vont et qui viennent, qui descendent et qui remontent, est une illusion à laquelle le malade se raccroche comme à un hameçon dont le filin le tirerait sur une mer plus ou moins agitée. Le médecin entretient cette fiction d’une maladie très aléatoire, qui ne va pas forcément vers une issue fatale (GUIBERT, 1991, p. 166 – 167).

⁹⁴ on rase la mort de si près que le pilote ferme les yeux au moment d’envoyer son avion dans la colline (GUIBERT, 1991, p. 167).

Estou numa zona de ameaça onde eu queria, de preferência, me dar a ilusão da sobrevida e da vida eterna. Sim, me é preciso bem confessar e eu acredito que esta é a sorte comum de todos os doentes, mesmo que isso seja lastimável e ridículo. Depois de ter sonhado tanto com a morte, agora, horivelmente, eu tenho um desejo terrível de viver (GUIBERT, 1991, p. 167).⁹⁵

A zona de ameaça é metáfora clara da iminência da morte –, o narrador-protagonista parte da proposição que deseja sobreviver e ter vida eterna, o que, de certo modo lhe é assegurado pela escrita, mas é sempre confrontado com a morte presente no corpo. No entanto, o flerte com a morte, que se dá em toda a produção anterior do escritor⁹⁶, torna-se, a partir da vivência real da morte iminente e das mudanças constantes que sua presença, cada vez menos desejável e o que se tem então é a tentativa de negação da morte e desejo de vida, ainda que seja tarde.

O corpo moribundo passa por um processo de espetacularização/banalização a partir de um processo intenso de descrição dos procedimentos médicos, como podemos notar, acima, nos procedimentos de um exame para verificar a presença de infecção no corpo. A descrição minuciosa da preparação e do exame somada ao uso de expressões como “escarrar”, “vomitar”, “babar”, “gemer” tem por finalidade demonstrar o sentimento de humilhação e, por conseguinte, a desumanização pela qual o narrador passa, marcada pelo uso da metáfora do leitão abatido no campo, bem como a criação de uma espécie de *performance* escrita que tem por objeto demonstrar o corpo sob o efeito da dor. Nesse sentido, Guibert realiza, na trilogia da AIDS, o projeto de espetacularização do corpo que

⁹⁵ Je suis dans une zone de menace où je voudrais plutôt me donner l’illusion de la survie, et de la vie éternelle. Oui, il me faut bien l’avouer et je crois que c’est le sort commun de tous les grands malades, même si c’est pitoyable et ridicule, après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant j’ai horriblement envie de vivre (GUIBERT, 1991, p. 167).

⁹⁶ Um bom exemplo desse flerte com a morte está presente em *La morte propagande*, publicado em 1977 e no qual o escritor afirma que deseja o corpo como uma espécie de laboratório do prazer e da morte (cf. início do capítulo).

propõe em *La mort propagande*. Todavia, se tal realização tem por objeto explorar os limites desse corpo, indiciado pela morte, não deixa de haver, aí, um traço extremamente doloroso: o de saber-se tratado como mais um, reduzido a um caso médico, daí o sentimento de humilhação que leva o narrador a pensar na ideia de suicídio; ideia, aliás, presente desde o princípio da trilogia.

A desumanização imposta pelos procedimentos médicos faz o narrador pensar no modo como o médico, doutor Domer, pensava sobre ele: “Para o doutor Domer, eu era tão somente um viadinho infectado que iria de todo modo morrer e que o fazia perder seu tempo” (GUIBERT, 1991, p. 58)⁹⁷, além de “desmascarar” as possíveis razões pelas quais o médico ainda perdia seu tempo com ele: “fazia a endoscopia porque ele ganhava honorários do hospital, mas não fazia os exames, já que eu era um ninguém, para não ter inconvenientes, nem receber os soluços nem os salpicos de arrotos. Ele ensinava ainda sua profissão a um estreante desajeitado, assustado e horrorizado pelo meu sofrimento” (GUIBERT, 1991, p. 58).⁹⁸

Como sabemos, *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* tem como fio condutor, a história da contaminação do narrador-protagonista e a possibilidade de salvação a esta contaminação a partir da descoberta de uma possível vacina que imunizaria mesmo as pessoas soropositivas. Entretanto, todo o livro pode ser lido como uma espécie de libelo contra o amigo que, no romance se chama Bill, e que parece não fazer esforços para concretizar a sua promessa: a da inserção do narrador-personagem, de seu companheiro, Jules, e da esposa deste, Berthe, no protocolo francês de testes da propaganda salvação ao HIV. No entanto, podemos afirmar que há em *Le protocole compassionnel* uma

⁹⁷ Pour le docteur Domer, je n’étais qu’un petit pédé infecté de plus, qui allait crever, et qui lui faisait perdre son temps (GUIBERT, 1991, p. 58)

⁹⁸ il réalisait la fibroscopie, pour quoi il touchait des honoraires à l’hôpital, mais il ne la faisait pas lui-même, puisque j’étais personne, pour ne pas en avoir les inconvénients, n’en recevoir ni les hoquets ni les élaboussures de eructations, et il enseignait en même temps son métier à un debutant maladroit, paniqué et horrifié par ma souffrance (GUIBERT, 1991, p. 58).

relativização deste acontecimento, uma vez que o próprio narrador-personagem afirma, quase ao final do romance, que havia, sim, participado dos testes que, no fundo, foram ineficazes e até mesmo prejudicaram/pioraram o quadro de muitos dos soropositivos.

Vejamos:

A verdade é que a substância imunogênica de Melvil Mockney fora injetada em mim desde 27 de janeiro de 1990, mas uma promessa de silêncio me ligava a uma pessoa que for, a meu respeito, de uma generosidade sublimada, sem limites. Contá-la aqui, do modo como escolhi, depois de ter refletido bastante, nunca de modo irrefletido, não é trair esta personagem admirável. Há infelizmente uma pequena diferença, após a palavra ~~trair~~, entre ~~“não verdadeiramente”~~ e ~~“ordadeiramente não”~~. Eu teria preferido escrever: ~~“ordadeiramente não”~~. Mas eu não posso mais criar um impasse sobre esta narrativa. Eis como as coisas se passaram: não podendo mais entrar, na França, em nenhum protocolo de experimentação do produto, devido aos meus T4 – esta população de linfócitos que denotam numericamente a devastação do vírus HIV sobre as defesas imunitárias – que caíram para menos de duzentos, eu viajei rapidamente a Los Angeles, a cidade dos anjos, onde injetaram em mim a famosa vacina de Melvil Mockney, baseando-se, para isso, em análises falsas (GUIBERT, 1991, p. 164).⁹⁹

Ao contrário do texto anterior, no qual Guibert-personagem assume um tom acusatório e afirma a falta de amizade de Bill, em *Le protocole compassionnel*, Guibert-personagem afirma que a pessoa que o auxiliou foi de uma generosidade sem limites, o que nos leva a indagar: seria Bill?

A leitura do segundo romance da trilogia propõe uma relativização das afirmações do livro anterior, colocando em xeque a leitura do texto como uma autobiografia em sentido estrito e fazendo emergir, novamente, o caráter de simulacro (e, por vezes de

⁹⁹ La vérité est que j'avais été injecté, dès le 27 janvier 1990, par la substance immunogène de Melvil Mockney, mais qu'un serment de silence me liait à une personne qui a été à mon égard d'une générosité sublime, sans limites. Le raconter ici de la façon que j'ai choisie, après y avoir beaucoup réfléchi, pas du tout à la légère, n'est pas vraiment trahir ce personnage admirable. Il y a malheureusement une petite différence, près du mot trahir, entre « pas vraiment » et « vraiment pas ». J'aurais préféré écrire : « vraiment pas ». Mais je ne peux plus davantage faire l'impasse sur ce récit. Voici comment les choses se sont passées : ne pouvant plus entrer sur la France dans aucun des protocoles d'expérimentation du produit, mes T4 – cette sous-population des lymphocytes qui dénotent numériquement des ravages du virus HIV sur les défenses immunitaires – étant tombées à moins de deux cents, je fis un voyage éclair à Los Angeles, la ville des anges, où l'on m'injecta le fameux vaccin de Melvil Mockney, en se basant sur des analyses truquées (GUIBERT, 1991, p. 164).

dissimulação do real) que Guibert propõe em seus textos. Ora, como já dissemos, Guibert joga com a simulação da verdade, performatizando-a como um elemento que, em última análise, existe apenas no texto. Desse modo, tanto a negativa de Bill em deixar o narrador-personagem participar do protocolo de vacinas anti-HIV quanto a afirmação de que participou desse protocolo podem ser ficcionais ou ficcionalizados. Aliás, o narrador dá algumas pistas, quando, ao final do capítulo, diz: “Esta história é incrível, e, entretanto, ela não é senão a mais estrita verdade” (GUIBERT, 1991, p. 165)¹⁰⁰, o que é desmentido pela afirmação posterior: “Stéphane me relatou outro dia que Muzil dizia frequentemente de mim, em relação aos meus livros: ‘Ele só produz coisas falsas’” (GUIBERT, 1991, p. 165)¹⁰¹.

Em *L’homme au chapeau rouge* (1992), terceiro romance da trilogia da AIDS, Guibert toma distância da história da contaminação, que vai aparecer em muitos momentos do texto sob a forma de pequenos índices, pequenas afirmações. O romance é formado a partir de dois fios narrativos: a) a relação de admiração, até certo ponto erótica, do narrador com um pintor chamado Yannis¹⁰²; b) a história do sumiço de um *marchand*, Vigo, de quem Guibert compra alguns quadros de um pintor de origem soviética (o texto se passa no fim da Guerra Fria). O romance, talvez porque Guibert tenha deixado o aspecto pessoal de lado, não tem uma força narrativa muito grande. Centralizada na busca de Vigo por sua irmã, Lena, a fábula policial não chega a empolgar. Além disso, a relação triangulada entre o narrador, Yannis e a mulher deste também não emplaca ficando subentendida.

No final, o narrador insinua que Lena tenha matado o irmão, o que ela acaba por confirmar e o romance acaba sem uma resolução. Alguns aspectos do romance são

¹⁰⁰ Cette histoire est incroyable, et pourtant elle n’est que la stricte vérité (GUIBERT, 1991, p. 165).

¹⁰¹ Stéphane m’a rapporté l’autre jour que Muzil disait souvent de moi, à propos de mes livres : « Il ne lui arrive que des choses fausses (GUIBERT, 1991, p. 165).

¹⁰² O modelo do pintor Yannis foi Miquel Barceló, pintor espanhol que teria desenhado, assim como a personagem Yannis, Hervé Guibert.

interessantes, tais como: a viagem para uma União Soviética em franca extinção e as discussões sobre falsidade e autenticidade de obras de arte. Todavia, a força da história da contaminação continua sendo um traço importante para a obra de Guibert, sobretudo, porque, no romance, a verdade do corpo vem afirmada de maneira indireta, configurada, em alguns casos, no procedimento do narrador de descrever quadros que o representam:

Agora, Yannis me pintava moribundo, uma cabeça de morto sob um chapéu vermelho com dois olhos azuis incandescentes. Ele tinha diluído toda sua paleta de azul pálido para fazer meus olhos. Ele propôs que me preparasse tisanas de ópio para que eu tivesse o choque durante as sessões se eu pousasse nu como ele propusera (GUIBERT, 1992, p.114).¹⁰³

A relação com a morte e com a verdade do corpo agora é expressa por meio de uma dupla fuga: a escrita é fuga porque ela preserva o corpo da curiosidade. Além disso, ser representado moribundo em um quadro pintado por Yannis também pode ser visto como espécie de tentativa de criar um abismo textual que desvia qualquer possibilidade de ligação com o autor. Ou seja, o corpo descrito no romance já é uma representação pictórica do corpo real, o que faz da descrição verbal uma representação da representação, impedindo a identificação plena, reconstituída tão somente pelo fato de o narrador afirmar ser ele o representado.

O chapéu vermelho, que figura na tela e que faz parte do título do romance, é uma metáfora do estigma imposto pela doença e índice daquele que está marcado para morrer. É interessante notar que nos romances posteriores essa relação com a imagem de si vista por si é marcada pelo reflexo no espelho:

¹⁰³ Maintenant Yannis me peignait mourant, une tête de mort sous un chapeau rouge avec deux yeux bleus incandescents. Il avait délayé tout un baquet de bleu pâle pour faire mes yeux. Il me proposa de me préparer des tisanes d'opium pour que je tiensse le coup pendant les séances si je posais nu comme il était en question (GUIBERT, 1992, p. 114) .

Estou me vendo neste instante por acaso num espelho e me achei extraordinariamente belo, ainda que eu não veja mais que um esqueleto desde alguns meses. Eu descobri há pouco alguma coisa: será preciso que eu me habitue com este rosto descarnado que o espelho cada vez me devolve como não me pertencendo mais, mas já pertencendo ao meu cadáver. E será preciso, cúmulo ou interrupção do narcisismo, que eu consiga amá-lo (GUIBERT, 2006, p. 259)¹⁰⁴.

A dissociação do rosto que se vê refletido pode ser vista como uma espécie de índice da dissociação que é realizado na própria trilogia. Enquanto em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* existe a possibilidade de uma ligação mais direta com entre o narrador-protagonista e o autor-empírico, em *Le protocole compassionnel* está identificação vai sendo esgarçada, rompende-se definitivamente em *L'homme au chapeau rouge*. Se lido a contrapelo, podemos afirmar que o último romance afirma a ficcionalidade do primeiro e o caráter de pessoalidade do texto é sempre construído. Em suma: Guibert nunca se expôs de fato, mas construiu um simulacro de exposição.

Embora a verdade do corpo se afirme peremptoriamente e o narrador-personagem tenha de conviver com um rosto que vai gradativamente pertencendo a um cadáver, ou que pode ser lido como alegoria/metáfora da morte, a negação e a fuga dessa verdade vão emergir em *L'homme au chapeau rouge* como podemos ver neste diálogo com Lena:

- Eu talvez vá dizer algo que te choque, ou que você vá refutar, mas tenho a impressão que é como se... como se você amasse este vírus que está em você...
- Certamente, eu sou forçado a amá-lo, senão minha vida se tornaria insuportável. É inevitavelmente uma experiência fundamental, crucial, mas agora eu fiz o desvio. E não posso mais, depois desse caminho em direção à sabedoria, pela primeira vez é a revolta que surge. Eu não posso

¹⁰⁴ Je me suis vu à cet instant par hasard dans une glace, et je me suis trouvé extraordinairement beau, alors que je n'y voyais plus qu'un squelette depuis des mois. Je venais de découvrir quelque chose : il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer (GUIBERT, 2006, p. 259).

mais ouvir falar de Aids. Eu a odeio. Eu não quero mais tê-la. Ela fez o seu tempo em mim (GUIBERT, 1994, p. 68)¹⁰⁵

A tentativa de fuga será então performatizada na tentativa de criar a narrativa da busca de Vigo e da relação ambígua com Yannis, tentativa que se aprofunda com a publicação da pequena narrativa *Mon valet et moi* (1991), texto que tem como subtítulo “romance burlesco”. Guibert, nessa pequena narrativa, se projeta vivendo, junto a um rapaz que faz às vezes de criado de quarto, num futuro remoto – a narrativa se passa em 2036. É evidente que tanto a narrativa de *L’homme au chapeau rouge* quanto a de *Mon valet et moi* tentam afirmar uma sobrevivência somente possível no mundo do texto. No fundo, o que o narrador-protagonista busca nos três romances é, por meio do relato da doença e da reflexão sobre ela, a compreensão do que vive e preservação de uma imagem de si que permanece para posteridade. Guibert por meio da escrita de si constrói a imagem do homem que teve um cuidado consigo e com aquilo que viveu.

É interessante notar que o próprio procedimento de narrar a vivência representa uma tentativa de sobrevivência que pode ser metaforizada no ato de narrar: ao narrar eu sobrevivo! Ao registrar a vivência, o escritor se imortaliza e ganha uma vida eterna, uma vida de papel, sem dúvida, mas ainda assim eterna. Nesse sentido, parece emergir uma relação muito mais problematizada com o estigma da doença que não se pode mais esconder e, também, com a morte, que se torna uma ocorrência cada vez mais próxima: —~~o~~ sofro de uma dor de garganta terrível e as capsulas de ópio e beladona não atingem o topo

¹⁰⁵ Je vais peut-être vous dire quelque chose qui va vous choquer, ou que vous allez refuser, mais j’ai l’impression que c’est comme si... comme si vous aimiez ce virus qui est un vous... — Certainement, j’ai bien été forcé de l’aimer, sinon ma vie serait devenue invivable, il a été inévitablement une expérience fondamentale, cruciale, mais maintenant j’en ai fait le tour, je n’en peux plus, après ce chemin vers la sagesse pour la première fois c’est la révolte qui pointe. Je ne peux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l’avoir, il a fait son temps en moi (GUIBERT, 1992, p. 68).

dessa dor terrível” (GUIBERT, 1992, p. 15)¹⁰⁶.

A dor é indicio de possíveis agravantes da doença e, por conseguinte, da proximidade com a morte: “O doutor Nacier, assim como Claudette Dumouchel, com relação à análise deste pedaço de gânglio me preparam para o pior. A saber: um linfoma, câncer generalizado do sistema linfático” (GUIBERT, 1992, p. 15)¹⁰⁷. E ao saber do resultado negativo para o linfoma, o narrador afirma, numa aguda certeza de que morreria: “eu não tinha linfoma, não ainda” (GUIBERT, 1992, p. 25).¹⁰⁸ A relação entre vivência (ou sobrevivência) e literatura emerge na afirmação final do romance, quando o narrador diz que seus textos poderiam se chamar *O inacabado*: “Novamente, eu poderia chamar este livro, como todos os outros que já fiz, *O inacabado*” (GUIBERT, 1992, p. 166).¹⁰⁹

Em *A vida contra a morte* (1972), Norman O. Brown afirma que “Não é a consciência da morte, mas a fuga da morte que distingue o homem dos demais animais” (BROWN, 1972, p.125). Podemos afirmar que a escrita de si, em Hervé Guibert, tem como traço fundamental essa tentativa de vencer a morte, de fugir dela. Para isso, Guibert usa o procedimento de se projetar em seu texto, construindo uma escrita de si que parece conter sua vida por inteiro, mas que se perscrutada a fundo não passa de uma simulação de confissão, uma representação da vida. E na narração do horror de portar a doença e no horror de ter um corpo em estado de dissociação que Guibert busca negar a morte e faz isso a partir de um procedimento que parece contraditório: ele nega a morte colocando-se de corpo presente em seu texto, sem buscar desvios poéticos ou simbolizações, daí o mal estar que essa verdade do corpo causa do leitor.

¹⁰⁶ j'avais horriblement mal à gorge et les capsules d'opium et de belladone ne parvenaient pas au faite de cette doulour sidérante (GUIBERT, 1992, p. 15).

¹⁰⁷ Le docteur Nacier, ainsi que Claudette Dumouchel, par rapport à l'analyse de ce morceau de ganglion m'avaient préparé au pire, à savoir, un lymphome, cancer généralisé du système lymphatique (GUIBERT, 1992, p. 15)

¹⁰⁸ je n'avais pas de lymphome, pas encore (GUIBERT, 1992, p. 25).

¹⁰⁹ De nouveau je pourrais appeler ce livre, comme tous les autres livres que j'ai déjà faits, *L'inachèvement* (GUIBERT, 1991, p. 166).

Freud, por sua vez, no texto “Luto e melancolia” (1917) chama a atenção para a proximidade estrutural dos dois fenômenos psíquicos que têm como diferença o alvo: enquanto no luto o indivíduo perde o interesse pelo mundo devido a uma perda de objeto amoroso e transfere essa perda para tal objeto elaborando e, por conseguinte, vencendo o estado de luto, na melancolia, o alvo da revolta é o próprio indivíduo que pode permanecer em tal estado por anos consecutivos.

Se analisamos a fundo o processo de construção da trilogia da AIDS, percebemos que parece haver uma progressão de um estado puramente revoltado para um estado de reflexão melancólica que toca o trabalho de elaboração do luto e a aceitação da morte. *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* representa esse grito de revolta do homem marcado para morrer e despojado de seu prazer. O erotismo sobrevive no texto como traço irônico e a própria constituição do texto como uma espiral descendente que termina com a acusação a Bill parecem corroborar nossa visão. *Le protocole compassionnel* traz uma visão mais melancólica que parece algumas vezes oscilar para o estado de elaboração do luto e, portanto, de aceitação da morte. *L’homme au chapeau rouge*, por sua vez, embora marcado pelo recalcamento da doença veicular a ideia de uma morte aceita e, por essa razão, sem a necessidade de ser afirmada.

O processo de constituição da escrita em Hervé Guibert é marcado pela construção de uma tentativa de máxima aproximação da palavra com o vivido, por isso, o procedimento realista de descrever espaços, além da utilização do nome próprio como forma de marcar a sua presença em seus textos. A obra de Guibert é constituída num momento em que o debate sobre a autoria e sobre o papel do autor reapareceram com toda a força. A projeção do escritor em seus próprios escritos talvez seja sintoma de uma retomada do conceito de autor. O autor, na contemporaneidade, parece ser esse construtor

de simulacros que parece dizer a verdade, mas que, no fundo, constrói máscaras de si ainda que tais máscaras pareçam apresentar os mesmos contornos do rosto do autor.

CAPÍTULO II

2.1 – Uma obra marcada pela personalidade?

No capítulo anterior, nosso percurso analítico foi construído no sentido de demonstrar as formas de projeção de Hervé Guibert em sua obra. Como percebemos, o escritor francês constrói sua obra a partir da proposição de uma poética centrada no eu e nas possibilidades de expressão desse eu em face das mudanças impostas pelo tempo e, sobretudo, pela inscrição da morte no corpo. Nesse sentido, os romances de Guibert representam o esforço desse *eu* de se apreender e de paralisar/salvar a sua vivência. A própria constituição do tempo nas narrativas do autor francês reiteram essa vontade de construir uma temporalidade própria que, embora reafirme e evidencie um corpo tocado pela morte, também se constitui como afirmação da vida ou, se quisermos, um atestado da sobrevida desse narrador que luta contra o silenciamento da morte.

Caio Fernando Abreu segue outro caminho em sua produção literária. Isso porque, embora ele afirme inúmeras vezes da sua incapacidade de ser impessoal, nunca se propôs a construir uma literatura autobiográfica. Na verdade, o escritor construiu uma série de textos em que suas vivências particulares são ficcionalizadas. Como defende Dias (2010) em sua tese, Caio Fernando Abreu, mais do que um projeto de autorrepresentação, tinha um projeto de escrita, ou seja, a construção de uma imagem de escritor foi perseguida durante boa parte de sua carreira literária, o que nos permite dizer que o autor, ainda que utilizasse elementos de sua biografia para a composição de suas personagens, utilizava-os de um modo que qualquer vinculação consigo não afetasse o que ele considerava mais importante: a máscara de escritor que tem pleno domínio sobre os modos de escrita que usados para se expressar (a crônica, o conto, o romance e a carta).

A proposta literária de Abreu nos leva a um primeiro aspecto importante de sua produção literária: a busca por aquilo que chamaremos, aqui, despersonalização ou

desreferencialização que é o procedimento de esvaziamento dos dados factuais e da própria identidade que possam ancorar o narrado sobre a esfera do vivido na realidade empírica. Eis uma diferença essencial entre a obra do escritor gaúcho e de seu contemporâneo francês. Todavia, se em termos de composição literária, Abreu e Guibert constroem narrativas cujos procedimentos são bastante diferentes, a temática escolhida por ambos é bastante parecida, sobretudo, pela valorização da relação entre corpo, doença e morte. É preciso ainda destacar que tais temáticas já estavam presentes na obra dos dois escritores muito antes do aparecimento da epidemia de HIV-AIDS que marcou a poética de ambos os escritores..

A partir dessas diferenças estruturais entre Abreu e Guibert, o que estabelecemos como hipótese do presente capítulo é a relação problemática da obra de Caio Fernando Abreu com a escrita de si, inviabilizando uma possível leitura autobiográfica ou mesmo autoficcional, embora o escritor tenha flertado com a escrita de si, por meio de suas crônicas, após ter descoberto ser portador do HIV. Esse flerte com a escrita de si por meio das crônicas já parece um modo relativizado de representar a si mesmo, uma vez que o gênero prevê, em sua estrutura formal, uma relação mais direta entre narrador e autor. Relação esta que é posta em xeque pelo modo desviante que Abreu estabelece, como veremos, a relação entre o narrador das crônicas e si mesmo.

Podemos, para o que aqui nos interessa, dividir a obra de Abreu em duas fases bastante distintas: a) uma fase que o escritor convive com a possibilidade de ser portador do vírus e, partir dessa possibilidade, reflete sobre tal em suas crônicas, contos e romances; b) uma fase imediatamente posterior ao reconhecimento da contaminação, caracterizada pela propagação de seu estado por meio da escrita. Na primeira fase, que chamaremos de *período pré-HIV*, as obras analisadas serão o conto “Linda, uma história horrível” e “Dama da noite”, inseridos no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), o romance *Onde*

*andar*á Dulce Veiga? (1990), além de alguns trechos do conto “Pela noite”, presente no livro *Triângulo das águas* (1983), e na peça teatral *Zona contaminada*, escrita em 1994 e inserida na coletânea *Teatro completo* (1996).

A segunda fase é caracterizada pela presença de uma voz que efetivamente conta ao leitor uma vivência particular, ainda que se utilize da *poética do desvio*¹¹⁰ para apagar ou relativizar a presença do autor autorrepresentado em seu próprio texto. Como exemplo do procedimento de projeção do escritor, analisaremos algumas crônicas presentes na coletânea *Pequenas epifanias* (1996), além do conto “Depois de agosto”, publicado no livro *Ovelhas negras* (1995).

Antes de analisar o *corpus*, porém, veremos como a escrita de si já permeia a produção ficcional do escritor desde o romance *Limite branco* (1970), marcado, também, pelo embricamento entre a vivência do escritor, que sai do interior gaúcho e passa a viver em Porto Alegre sozinho por algum tempo, e a criação de uma narrativa que descortina os conflitos pessoais de um jovem, Maurício, também saído do interior, mais precisamente da fictícia cidade de Passo da Guanxuma, para ter uma formação escolar melhor. No entanto, embora a existência dessa semelhança, é preciso observar que *Limite branco* não apresenta relações diretas entre a vivência do jovem Caio Fernando Abreu com Maurício, o protagonista. Desde a sua estreia como ficcionista, a poética de Abreu é construída de

¹¹⁰ Referência ao conceito proposto por Luiz Costa Lima em seu ensaio “Oração pop e a coleira alegórica” (1981), no qual o crítico afirma que a poeticidade/literariedade é obtida a partir “do grau de ruptura quanto à linguagem pré-fabricada, esperável, congelada” (LIMA, 1981, p. 147). Em outros termos, temos uma espécie de retomada da diferenciação entre linguagem poética e linguagem prosaica proposta pelos formalistas russos. Em relação a essa diferenciação defendemos, no capítulo sobre Hervé Guibert que, em certa medida, a obra do escritor francês lançava mão de um procedimento oposto ao desvio, configurado na ampliação do acontecimento, num processo de recorte que metaforiza o recorte e ampliação fotográficos, estabelecendo, desse modo, uma relação com uma realidade que é pura construção, ou seja, é hiper-real. O procedimento de Abreu é bem outro, uma vez que ele está menos preocupado em se projetar no texto diretamente, o que não significa que ele não se projete de modo indireto.

modo a desvincular qualquer relação entre autor e personagens, ainda que as vivências pessoais sejam mobilizadas e reaproveitadas para a construção da narrativa¹¹¹.

Limite branco, ao narrar história de Maurício, o protagonista, evidencia também a sua busca por afirmação identitária, além dos conflitos que ele vai enfrentando à medida que sai do universo fantasioso da criança e se depara com as dificuldades encontradas na entrada da adolescência/vida adulta. O romance apresenta como particularidade procedimental a existência de dois focos narrativos que se alternam ao longo do texto e vão, desse modo, descortinando os conflitos, os anseios, as dificuldades e os medos do protagonista. O primeiro pode se caracterizar pelo uso da terceira pessoa do discurso, classificando-se como um narrador onisciente neutro.

Além desse narrador, que apresenta de modo objetivo a trajetória de Maurício, herói do romance, o próprio protagonista assume em determinados trechos, o papel de narrador-personagem que, mais do que contar lances de sua vida, tem como preocupação maior a reflexão sobre os vários fatos que o outro narrador nos conta. É interessante que o gênero textual utilizado por Maurício seja o diário, e as mudanças entre estes dois narradores são marcadas pela grafia: enquanto a narração dos fatos em terceira pessoa aparece em letras normais, as reflexões de Maurício são grafadas em itálico.

Outro procedimento importante nesse primeiro romance de Abreu é o traçado circular da narrativa: o primeiro capítulo, intitulado “Tempo de silêncio”, aborda o

¹¹¹ Em *Para sempre teu Caio F.*, Paula Dip destaca uma série de textos que, segundo ela, portam relações com alguns episódios e situações vividas por Caio Fernando Abreu. Destacamos o conto “Pela passagem de uma grande dor” que, segundo a jornalista, foi construído a partir de uma conversa que ela e Abreu tiveram. No conto, dois amigos se falam ao telefone. No entanto, enquanto a mulher, provavelmente sensibilizada pela dor do final de uma relação, deseja estender a comunicação com o amigo, este, por meio dos silêncios e de respostas curtas, parece querer cortar a conversação com a amiga. —“Gropaba, mon amour” é outro conto que, segundo Dip, foi escrito depois da prisão de Abreu, interrogado sobre o paradeiro de uma amiga considerada subversiva para a polícia da época do regime militar. Em ambos os contos, o que se destaca não é a relação com a vivência do autor, o que é impossível de ser recuperado pelo leitor que desconhece detalhes íntimos da vida do autor, mas o trabalho de simbolização, de tratamento literário que a vivência passa, o que universaliza a temática e transforma o vivido em algo que é comunicável a um maior número de pessoas. Esse, talvez, seja o maior mérito de Abreu e sua grande diferença em relação a Hervé Guibert: o desvinculação das possíveis ancoragens sobre o real.

protagonista em seu quarto e descreve uma série de atitudes e pensamentos da personagem em relação a alguns conflitos que são apenas anunciados, não ficam de todo evidentes. No final do capítulo, o pai de Maurício bate à porta e depois de um diálogo sem grandes revelações, o romance passa a narrar a infância de Maurício na fazenda da família em Passo da Guanxuma. Depois de mostrar toda a trajetória do protagonista, o capítulo inicial é retomado no último capítulo que tem o mesmo título, no qual o diálogo então interrompido continua. É aí que leitor toma conhecimento da morte da mãe do protagonista e fica sabendo que ela morreu prestes a dar à luz uma menina.

A morte da mãe se torna, então, a experiência de choque/ruptura que faz com que Maurício entre definitivamente no mundo adulto. Essa ruptura fica clara no silêncio do diário exatamente no momento em que o conflito dramático se intensifica, como se a escrita, nesse momento se tornasse ineficaz para representar a vivência chocante. A temática da morte se constituirá numa fonte de importante de reflexões na obra de Abreu, uma vez que ela se apresenta não só em sua dimensão de finitude da vida humana, mas também em sua dimensão de experiência de choque e de ruptura, marcada pelo desencanto e também pelas múltiplas formas de morte simbólica, tais como o silenciamento, a violência, o assassinato e desvalorização das singularidades que diferenciam os indivíduos.

Entre os vários estudos da fortuna crítica de Abreu que se debruçam sobre este primeiro romance de Abreu, alguns se concentram na questão da representação dos conflitos que permeiam a adolescência, sobretudo àqueles ligados à sexualidade, uma vez que a conscientização da existência do sexo, a aproximação com um objeto erótico, o desejo e a reflexão sobre sexo estão entre os temas que surgem como linhas de força de *Limite branco*.

No romance, a descoberta do sexo acontece no momento em que Maurício, criança, testemunha, na fazenda, o encontro sexual entre Laurindo e Zefa. Em ensaio sobre *Limite*

branco, Franco Junior (2011) discorre sobre a importância dos conflitos sexuais para a formação do jovem Maurício, especialmente, pela forte oposição que este faz em relação ao jogo social em sua exigência de que indivíduo afivele uma máscara que deforme seus valores, segundo as imposições que este jogo exige dos indivíduos.

Nesse primeiro romance de Caio Fernando Abreu existe uma forte relação com o chamado *bildungsroman* ou romance de formação, uma vez que a narrativa conta a trajetória de Maurício desde a sua infância até o momento em que a morte da mãe o insere, forçadamente, no mundo adulto. A classificação de *Limite branco* como romance de formação nos parece pertinente, uma vez que o romance porta uma série de elementos nos quais a questão da vivência/experiência se faz importante para a formação da personagem. Como sabemos, no *bildungsroman* existe a narração da trajetória de uma personagem que, a partir de uma série de conflitos, sofrimentos e mudanças, elabora uma espécie de sentido à própria vida, enfeixando esses conflitos e tirando, deles, uma lição. Em *Limite branco* essa relação com a formação é evidente na própria trajetória proposta pelo narrador que vai contando gradativamente aspectos da vida de Maurício desde a infância até o limiar da vida adulta, quando o protagonista se depara com a experiência dolorosa da morte da mãe e da morte de seus ídolos da infância, sendo obrigado a assumir uma posição em face da vida adulta.

A este aspecto, juntam-se as reflexões que o personagem principal faz sobre a família, a morte, a sexualidade, o erotismo, etc. que aparecem em seu diário, *performance* escritural da escrita de si como uma forma de cuidado que o protagonista tem consigo mesmo. É preciso notar ainda que o aspecto erótico no romance parece sempre proibido ou pelo menos transmitido de um modo pouco claro. A sexualidade se apresenta, então, como

interdito e sua visão (e a representação no texto) podem ser vistos como uma espécie de transgressão¹¹².

A relação com a escrita de si é de algum modo indiciada no prefácio escrito por Ítalo Moriconi para a terceira edição do livro e intitulado “Adolescendo à beira do Guaíba”. Nele, Moriconi afirma que Maurício é “uma alter ego de Caio” (ABREU, 2007, p. 7), chamando a atenção para o fato de que o romance de Abreu, assim como outros textos seus, porta o desejo de “nascer em contigüidade imediata com o viver e o ponto de vista do narrador se estrutura em contigüidade imediata com o da pessoa física do autor” (ABREU, 2007, p. 7). Moriconi afirma, em seu texto, a relação entre personagem e criador, defendendo como um de seus aspectos fundamentais que “a primeira pessoa enquanto fato estético é a escrita do eu como essência da literatura hoje” (MORICONI, 2007, p. 9). Para Moriconi, Abreu se insere nesse campo literário em que o eu e a escrita de si são importantes como fato estético.

A mesma opinião parece ser compartilhada pelo crítico Nelson Luís Barbosa em um ensaio chamado “Imagem e memória na auto-ficção de Caio Fernando Abreu”. No artigo, Barbosa defende a ideia de que há uma forte presença de Abreu em seus textos ficcionais, defendendo a autoficção na obra de Abreu a partir da perspectiva de Vincent Colonna, estudioso francês que, de certo modo, expandiu o conceito de autoficção, e desenvolvendo a hipótese de que para haver autoficção não é preciso existir o chamado homonimato, ou seja, a personagem não deveria necessariamente portar o nome do autor e tampouco se identificar com o narrador.

¹¹² A sexualidade aparece como interdição e elemento de transgressão em toda a obra de Abreu e tal transgressão parece se aproximar das relações erótico-tanatológicas presentes em *O erotismo* (1987), estudo de Georges Bataille sobre o erotismo e a morte. Para o estudioso, tanto a morte quanto o sexo se tornaram elementos de interdição com entrada do homem no mundo da cultura. O sexo e a morte são os elementos que nos lembram sempre da nossa relação com a natureza e, por conseguinte, com nosso caráter mortal e subordinado aos instintos primários. Por essa razão era preciso permanecer longe dos mortos e também construir regras para as relações sexuais. Bataille ainda procura estabelecer uma relação entre morte e sexo na própria relação de sexual: a penetração como violência, o orgasmo como um modo de morrer sem morrer e a vitória sobre a descontinuidade/incomunicabilidade conseguida na aproximação dos corpos.

Para Barbosa, a preferência de Abreu pela autoficção se deve ao fato de que, talvez, para o escritor, talvez, houvesse ~~uma~~ crença de que a literatura pudesse suprir as deficiências do real, sempre inferior em relação ao imaginário, funcionando para ele como uma espécie de espelho, onde pudesse enfim se mirar, se revelar aos outros” (BARBOSA, 2001, p. 287 – 288). Barbosa afirma ainda que a autoficção estaria mais para uma relação procedimental do que para a constituição de um gênero, o que, de certo modo, relativiza alguns aspectos da autoficção que o crítico defende em sua tese de doutoramento.

É preciso, todavia, antes de se ratificar essa visão da obra de Abreu como autoficcional, pensar no modo como ele concebia a sua produção literária e a maneira como ele se via. Na verdade, podemos perceber em Abreu a predisposição para a construção de simulacros de si, porém com algumas diferenças em relação a Guibert..

É o que Ellen Dias defende em sua tese de doutoramento intitulada *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu* (2010). Para Dias, Abreu construiu para si uma série de *personae* ou máscaras escriturais na medida em que produziu romances, contos, crônicas, cartas, etc. Cada uma dessas facetas do escritor era articulada pela máscara ou *persona* mais importante: Caio Fernando Abreu-escritor que não pode nem deve ser confundida com o cidadão Caio Fernando Abreu. A crítica demonstra, ao longo de sua tese, uma série de episódios em que o escritor procurava o esvaziamento de suas outras identidades, instáveis, passíveis de crítica porque portavam os defeitos, os problemas e os anseios do cidadão Caio Fernando Abreu, construindo, desse modo, essa identidade estável e perfeitamente defensável que era a máscara do escritor.

Nesse sentido, qualquer tentativa de construir uma identificação plena entre personagem e autor é questionável. A sinceridade e a pessoalidade de Abreu são tão ficcionais quanto os eventos que ele narra, mesmo quando tais eventos tenham fortes relações com fatos ocorridos na vida do escritor. Voltando, todavia, a *Limite branco* e a sua

possível leitura como autoficção: parece claro que o romance tem uma relação forte com as escritas de si, mas a nosso ver, o procedimento de embaralhar a ficção e realidade empírica, num jogo de identificação desviante e cambiante, no qual nunca há estabilidade, parece ser a pedra de toque na obra de Abreu, a começar pela sua própria identidade de escritor como demonstrou Ellen Mariany da Silva Dias em seu trabalho, o que não significa, contudo, negação de nossa parte de que aspectos importantes da vida de Abreu foram sim trabalhados em sua obra ficcional.

2.2 – A escrita do medo: Aids e literatura em Caio Fernando Abreu

Como vimos, Moriconi e Barbosa defendem a hipótese de que Caio Fernando Abreu tenha construído, ao longo de sua carreira literária, narrativas que se inserem no campo da autoficção. O autor estabelecia, sim, uma relação entre vida e literatura, privilegiando, contudo, o elemento ficcional e relativizando qualquer relação entre eventos e os vividos eventos narrados ficcionalmente. No processo de transposição do vivido para o narrado, as ancoragens do texto literário sobre o real são por ele apagadas e os participantes são transformados em personagens ficcionais.

Todavia, a hipótese da relação do escritor brasileiro com as escritas de si¹¹³ parece afetar outro aspecto de sua obra literária: a relação que esta estabelecia com o tema da

¹¹³ O conceito de escrita de si engloba uma série de formas de narrativa que se centram na tomada do “eu” como elemento central de reflexão. É o conceito que Georges Gusdorf defende em seus textos sobre a tomada de si como objeto de narração. Nesse sentido, autobiografia, autoficção, textos memorialísticos, diários pode ser vistos como parte desse conceito maior. O maior debate em torno da problemática das escritas de si está centrada na questão da diferenciação entre autobiografia e autoficção. Considerada um gênero narrativo que tem por traço fundamental uma espécie de pacto de veracidade entre autor e leitor, autobiografia se caracterizaria pela relação de confiança na veracidade dos fatos ali narrados, ainda que o leitor não faça verificações acerca do que é contado. Essa relação com uma trajetória real do escritor pode ser vista como elemento mais defendido entre estudiosos como Philippe Lejeune ou Jacques Lecarme. O conceito de autoficção, por sua vez, problematiza essa relação de verdade das escritas de si, uma vez que as como produto de uma construção representacional, o que, de certo modo, acaba por atingir o conceito mais “elássico” de autobiografia que pode ser vista como uma representação tão ficcionalizante quanto a autoficção. A problemática da autoficção se situa exatamente no como delinear uma fronteira entre o que é ficcional e o que é autoficcional, uma vez que todo texto literário é produto de uma reflexão de um autor

AIDS, algo que se aprofundou depois de 1994, quando o escritor soube de sua condição de soropositivo. Em outras palavras, a relação de projeção de Abreu como personagem de seus textos fica mais transparente à medida que, para ele, a escrita do corpo doente ganha *status* de resistência ao esvaziamento que os discursos sobre o HIV-AIDS geravam.

A relação de Abreu com a escrita de si é sempre problemática porque baseada criação de uma instância narrativa que se identifica com o autor, sendo uma espécie de orquestrador que constrói a narrativa e atribui algumas de suas características às personagens. Essa instância autoral projetada no texto tem por objetivo embaralhar possíveis identificações consigo como fica claro em seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990).

O romance narra a vida de uma personagem inominada que, depois de um período desempregado e sem grandes esperanças de mudanças na vida, consegue ser contratado como repórter do caderno de cultura do *Diário da cidade*, um jornal decadente de São Paulo. Ao trabalhar em sua primeira pauta, o narrador-personagem entrevista Márcia Felácio, líder de um grupo de *hard core* Vaginas dentatas, e, “coincidentemente” filha de Dulce Veiga que se tornará objeto das buscas do narrador

É a partir dessa revelação que surge no narrador-personagem a curiosidade de saber o paradeiro de Dulce Veiga. E pensando nisso, ele publica de uma crônica intitulada “Onde andaré Dulce Veiga?” que faz uma série de reflexões sobre a cantora e seu destino. Após o sucesso da crônica, o protagonista será incumbido pelo dono do jornal, um turco chamado Rafic, de encontrar a cantora desaparecida.

Na busca por Dulce Veiga, o narrador-personagem encontra inúmeras outras personagens que com ela conviveram e vai, desse modo, construindo uma espécie de

acerca de um acontecimento testemunhado ou vivido por ele. Entre os teóricos que defendem a autoficção podemos destacar Serge Doubrovski e Vincent Colonna, ambos franceses.

quebra-cabeças a partir do qual vai se descortinando gradualmente a verdade sobre a cantora.

O romance dialoga com aspectos importantes do gênero policial, além de apresentar uma relação de apropriação com a linguagem do cinema, sobretudo, os filmes *noir* dos anos 1940, o que fica bastante evidente no subtítulo Um romance B. Escrita de forma fragmentária, a narrativa apresenta vários pontos em comum com o roteiro cinematográfico, metaforizando em alguns momentos os movimentos de câmera e de corte comuns a este gênero¹¹⁴.

Na história ainda encontramos uma série de outras personagens que se relacionam de algum modo com o narrador que, devido à escolha pelo foco narrativo centrado num eu que conta sua vivência, é a única personagem que aparece todo o tempo. Além de Rafic, Dulce Veiga e Márcia aparecem ainda a mãe-de-santo, Jandira, e seu filho, Jacyr, Patrícia, Alberto Veiga, ex-marido de Dulce Veiga e pai de Márcia, Saul, um antigo amante da cantora, Lílian Lara, uma atriz de telenovelas, mãe de Patrícia e antiga colega de trabalho de Dulce, Filemon, jornalista do *Diário de notícias*, que parece interessado em namorar o protagonista, Castilho e Teresinha O'Connor, respectivamente editor-chefe e colunista social do jornal.

Há, ainda, alguns personagens que só são nomeados ou aparecem na memória do narrador, a exemplo de Lídia, uma amiga do protagonista que saiu de São Paulo para viver

¹¹⁴O romance *Onde andarás Dulce Veiga?* é objeto de várias reflexões críticas bastante importantes. Destacamos a reflexão de Ellen Dias na dissertação intitulada *Paixões concêntricas: motivações e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu* (2006). Em seu trabalho, Dias, a partir das categorias narrativas de situação dramática, motivos e temas, produz um levantamento de uma série de aspectos importantes e recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu. A crítica afirma que o romance sozinho é um dos núcleos importantes da obra de Abreu, propondo uma espécie de leitura a contrapelo da obra do escritor gaúcho. Tal leitura é o que constituiria, para Dias, o estabelecimento de uma relação constelar e não linear com os outros textos do autor. A leitura crítica de Wanderlan Alves toma em uma direção analítica diferente, uma vez que o crítico em sua dissertação *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde andarás Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu* (2011), se preocupa com os aspectos formais do romance de Abreu, enfatizando o seu diálogo com os *mass media* (entre eles o cinema) e o seu forte caráter de experimentação com a linguagem literária. A relação do romance como narrativa da AIDS é analisada por Marcelo Secron Bessa em seu livro *Histórias positivas: a literatura desconstruindo a AIDS* (ano) enfoca a relação da narrativa com a síndrome.

no interior de Minas Gerais, Pedro, um antigo namorado do narrador-personagem e Ícaro, namorado de Márcia morto em decorrência da AIDS.

*Onde andar Dulce Veiga?*¹¹⁵ apresenta ainda um aspecto fundamental para se compreender o seu diálogo com as demais obras de Abreu: o seu caráter lúdico, atravessado pela ironia e autoironia do narrador, bem como de uma série de elementos em que o mau gosto e o *kitsch* emergem como elementos que ora suavizam o caráter melancólico do texto, ora o aprofundam. Além desses aspectos temático-formais importantes, romance apresenta, também, um elemento bastante importante: a narrativa da busca por Dulce Veiga , na verdade, um pretexto para o narrador se contar e refletir sobre si e as crises pelas quais passa a fim de construir um significado que ficaria para vida. A partir do atestado de que a vida havia perdido o sentido, o narrador v na possibilidade de encontrar Dulce Veiga um modo de recuperar a esperança perdida.

Em nossa dissertação de mestrado, intitulada *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu* (GOMES DE JESUS, 2010), defendemos a hipótese de que Abreu, em sua produção literária, estabelece uma relação com o tema da morte que emerge em seus contos, romances e crônicas sob a forma do arruinamento e das múltiplas formas de morte simbólica. Nesse sentido, a construção de textos literários em que a morte aparece como metáfora ou alegoria é bastante comum na obra de Abreu.

¹¹⁵ Algumas curiosidades a respeito da produção de *Onde andar Dulce Veiga?*: embora o romance tenha sido publicado somente em 1990, ele era um projeto antigo de Abreu que iniciou sua escrita em 1985, quando ainda tinha contrato com a editora Brasiliense, onde também publicara *Morangos mofados* (1982), coletânea de contos que o projetou definitivamente no cenário literário do país. No entanto, apesar de receber antecipadamente pela produção do romance, Abreu acabou abandonando o projeto que foi retomado em 1989, sendo publicado pela Companhia das Letras em 1990, onde o autor já publicara *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). É interessante notar que Abreu, três anos antes, escreveu e publicou, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a crônica “Onde andar Lyris Castellani” (1987) que, em certa medida, traz em germe algumas das temáticas que serão melhor desenvolvidas no romance. Além disso, vale lembrar que o “projeto Dulce Veiga” tinha como objetivo primeiro a escrita de um roteiro que seria filmado por Guilherme de Almeida Prado, projeto também abandonado por Abreu que publicou o romance. O cineasta ficou bastante incomodado com a publicação do livro e somente no início do século XXI retomou o projeto do filme que foi lançado em 2008 sem muito sucesso.

No romance em questão, a morte aparece sob a forma do arruinamento de tudo que cerca o protagonista e parece refletir o arruinamento que se inscreve no próprio corpo: “Olhei a cara no espelho riscado, as marcas que eu nem sabia se pertenciam ao vidro ou à pele” (ABREU, 2012, p. 20).

O tema da morte se apresenta, no romance, inscrita nas imagens de destruição e ruína da cidade, metaforizada na decadência dos prédios, das relações e dos valores humanos e acaba por convergir na grande metáfora da morte que atravessa todo o romance: o corpo doente do narrador-personagem que, na busca pelo paradeiro de Dulce Veiga, cantora da era do rádio sumida 20 anos antes da narração, procura, na realidade, um sentido para a sua vivência/experiência, uma forma de ressignificar o vivido de modo a salvá-lo, embora soubesse da possibilidade da morrer.

Apesar dessa linguagem metafórica/alegórica que transforma a morte em um índice da decadência e da transitoriedade de tudo o que existe, o romance de Abreu porta um aspecto essencial já mencionado antes: é uma narrativa de um eu tentando apreender-se e compreender-se a partir de muitas imagens desconexas. É a partir desse aspecto que alguns críticos afirmam a relação de identidade entre o narrador não nomeado de *Onde andaré Dulce Veiga?* e Caio Fernando Abreu, o criador deste universo caótico, decadente e, em certa medida, mágico.

Há, de fato, fortes ligações entre Abreu e o narrador-personagem: são escritores, trabalham em jornal, gostam de música, são homens de quase quarenta anos, gostam de cinema. Além disso, Abreu orquestrou a sua criação de modo a conferir à personagem dados biográficos pertencentes a si, por isso, algumas leituras interpretarem o narrador como *alter ego* de Abreu.

Em sua dissertação de mestrado, Ellen Mariany da Silva Dias (2006) defende a hipótese de que o autor, no romance em questão, rediscute e redimensiona toda a sua

trajetória literária, configurando, então, o que ela chama de *núcleo lúdico* que estabelece uma relação constelar e crítica com os outros três núcleos por ela defendidos. A saber: *núcleo intimista*, *núcleo psicodélico-fantástico* e *núcleo dramático*. Numa releitura de seu próprio fazer crítico, Dias retoma o aspecto criativo da escrita de Abreu, analisando alguns aspectos importantes que emergiram da leitura do autor: a) o uso da apropriação e da citação de outros escritores, tais como Clarice Lispector e Julio Cortázar; b) o “~~p~~asseio” do escritor pelos inúmeros gêneros de texto (romance, conto, novela, crônica e carta); c) a mistura de gêneros que permitiu a Abreu criar textos em que o aspecto híbrido era bastante importante; d) a orquestração de todos esses aspectos a partir da criação de uma *persona* ou máscara escritural, algo que já mencionamos anteriormente.

De todos esses aspectos a criação de uma máscara de escritor é, segundo a estudiosa, o mais importante porque responsável pela resolução de conflitos entre os outros aspectos identitários do escritor. A personagem mais importante que Abreu criou, para Dias, é, afinal, ele mesmo como escritor, daí a recusa da estudiosa em aceitar projeções diretas da vivência do escritor real em seu universo ficcional. A nosso ver, é possível relativizar tais afirmações, sem, contudo, invalidar as contribuições mais importantes da tese em questão: a consciência do caráter representacional da linguagem e certa desconfiança produtiva em relação às afirmações de Caio Fernando Abreu sobre a sua própria obra.

A relação de *Onde andaré Dulce Veiga?* com as escritas de si se estabelece em um primeiro procedimento de Abreu em relação a sua criação literária que é a de se projetar em sua obra como uma instância organizadora que, como um *deus ex-machina*, constrói toda a série de felizes coincidências que existem no decorrer de todo o romance. Diferentemente das tragédias gregas na qual tal procedimento era utilizado a partir de elementos sobrenaturais, a exemplo da intervenção dos deuses na tragédia de Medeia ou no

uso da visão profética de Tirésias para resolver a maldição que caía sobre Tebas desde o assassinato de Laio por seu filho, Édipo, a existência de um mecanismo que chamamos *deus ex-machina* tem a ver com a presença dessa instância organizadora que se aproxima do autor e que intervém na trama de modo a criar as felizes coincidências que irão auxiliar na resolução do conflito dramático. A descoberta de Saul, enlouquecido, viciado em heroína e obcecado pela lembrança da mulher amada pode ser vista como uma intervenção dessa instância organizadora, uma vez que é no quarto de Saul, antigo amante de Dulce Veiga, que o protagonista encontra o diário da cantora com algumas indicações de seu possível paradeiro numa pequena cidade ao norte do Brasil.

Nessas bem orquestradas “coincidências” percebemos uma forte vontade de Abreu em desvendar o seu texto como criação e também demonstrar o quanto ele aí se apresenta como uma espécie de regente de tudo o que vai acontecendo até o desfecho da narrativa. É no papel de regente que Abreu dá a seu narrador-personagem uma série de elementos biográficos que são, na verdade, seus:

Olhei a data, forcei a mente tentando lembrar onde andaria eu mesmo naquela época.

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinques em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos de Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos –, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traço definido não haveria mais lugar para mim (ABREU, 2012, p. 66 – grifo do autor).

Na descrição do narrador-personagem, podemos perceber uma série de dados biográficos que são apresentados como sendo do narrador, mas que são, na verdade, do

escritor. Tais vivências aparecem reconfiguradas ficcionalmente em contos como “Lixo e purpurina”, publicado em *Ovelhas negras* (1995), ou “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, publicado na edição de 1977 de Pedras de Calcutá, retirado nas edições posteriores e, finalmente, inserido na coletânea *Estranhos estrangeiros* (1996). Em ambos os textos, assim como em algumas cartas do escritor para amigos e familiares que ficaram no Brasil, Abreu conta dos inúmeros tipos de trabalho, entre eles modelo fotográfico e faxineiro, que fazia para se manter em Londres ou Estocolmo, cidades nas quais o autor viveu.

Devemos observar que a relação entre as vivências do protagonista e de Abreu parecem se aprofundar nas memórias que o narrador-personagem tem da convivência familiar no Passo da Guanxuma. Como sabemos, a cidade fictícia é uma recriação da cidade gaúcha de Santiago, na fronteira com os países como Argentina e Paraguai, cidade onde nasceu Abreu:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhã no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. Antegônias, ela dizia, talvez aqui existem antegônias.

Como se fosse viajar outra vez, de manhã cedo, apoiei o pé direito no chão e apertei os olhos com força, cheios de areia. Agora, a mãe viria com a caneca de café quase sem açúcar, um pedaço de pão doce feito em casa, apura, guri, só falta tu.

Agora, agora.

Não aconteceu nada. Nada além de um terror lento, enquanto lembrava de Rafic, do dinheiro e do que, não sabia exatamente como, eu tinha prometido a ele: encontrar Dulce Veiga. (ABREU, 2012, p. 135).

A memória afetiva do narrador-protagonista é construída por Abreu de modo a se assemelhar com a sua, no entanto, é na simulação desse deslizamento para a representação

de si que Abreu constrói o seu romance, identificando-se não só com o narrador, mas com outras personagens que aparecem ao longo do romance. Os acontecimentos passíveis de serem ligados ao autor são, então, trabalhados textualmente, reconstruídos, tornando-se ficção.

A possível representação de si efetuada pelo autor é, desse modo, tão problematizada que qualquer leitura da obra ficcional pelo vivido, no sentido de encontrar, neste último, possíveis chaves de leitura autoficcionais acabam por se mostrarem ineficazes, uma que vez que o objetivo de Abreu é exatamente a criação de um universo ficcional que existe a partir dele e independente dele. Nesse sentido, a leitura de Barbosa, afirmando que o protagonista e Pedro são Abreu e um namorado de San Francisco também parece bastante problemática porque Abreu só toma conhecimento de que é portador do HIV em 1994, enquanto o romance foi escrito entre 1985 e 1990. Ora, tal leitura parece querer sobrepor vida e obra, de modo a criar uma chave de leitura que, em última análise, limita as possibilidades de significação da obra literária.

Embora Abreu possa ter desconfiado ser portador do HIV algumas vezes nesse período, é difícil afirmar que Abreu se sabia doente e sabia quem o havia contaminado, sobretudo, num contexto de liberdade sexual como dos anos 1980. Além disso, confiar demasiadamente na fala de um escritor sobre sua obra é não levar em consideração as trapças, os desvios que eles criam em torno de si e de sua personalidade.

Desse modo, uma leitura da obra pela vida se torna inviável porque coloca em destaque o extratextual, quando a verdade do texto, a sua materialidade e o trabalho de transformação do possível dado pertencente ao vivido em outra realidade que é a da representação escrita que desreferencializa e reconstrói o vivido literariamente. Isso não inviabiliza a leitura autoficcional da obra de Abreu, mas problematiza uma relação direta

entre vivido e escrito. Enfim, pensar no modo como Abreu se projeta em seu romance é refletir no escritor como alguém consciente do jogo da representação e autorrepresentação.

Abreu metaforiza a sua projeção no romance por meio de traços biográficos e afirmações que metalinguisticamente afirmam o caráter da narrativa como uma construção. Um desses traços metalinguísticos do texto ocorre no momento em que o narrador-personagem encontra uma mendiga que ele toma por Dulce Veiga. Na perseguição à mulher, que foge, o protagonista afirma: –Quando cheguei ao alto do viaduto, ela [a mendiga/Dulce Veiga] atravessara para o outro lado. Como se fugisse de mim, sem saber que eu era seu *salvador, seu cantor, seu criador* (ABREU, 2012, p. 152 – grifos nossos).

A afirmação parece apontar para a figura extraliterária do autor e de sua vontade criadora, todavia, essa vontade criadora externa é projetada na figura de uma instância narrativa que ordena o narrado, configurando os acontecimentos e criando *as felizes coincidências do destino* escrito no texto. Além disso, não devemos perder de vista que a narrativa do romance, embora pareça ser concomitante com os acontecimentos, é, na verdade, uma reflexão *a posteriori* do vivido. Nesse sentido, o narrador-personagem é o autor da história de Dulce Veiga, que ao acreditar que a mendiga era Dulce Veiga, em certo sentido, a criara. No entanto, apesar de criar/relatar esse universo o narrador também é uma criação de Caio Fernando Abreu-autor, instaurando uma relação em abismo. É ele que conta os acontecimentos que aproximam a sua trajetória da vida da antiga cantora desaparecida. Temos, então, um primeiro desvio, sutil na realidade, da relação entre narrador-personagem e autor real, configurada na não semelhança temporal entre o personagem e o narrador que por sua vez não pode ser confundindo com Caio Fernando Abreu.

A relativização da identificação entre Abreu e o narrador-personagem é, no entanto, mais profunda quando percebemos que todas as personagens portam em alguma medida

aspectos da biografia de Abreu. Essa identificação com as outras personagens é demonstrada por meio de um índice narrativo: o jogo chamado labirinto de mercúrio. O jogo é citado pelo narrador-personagem somente no capítulo 5, intitulado “Sexta-feira: O labirinto de mercúrio”, na sequência 49, quando o protagonista vai ao encontro de Lilian Lara, famosa estrela de telenovelas, antiga companheira de Dulce Veiga e mãe de Patrícia, amiga de Márcia Felácio e uma espécie de agente da banda liderada pela filha de Dulce.

Note-se que temos, aí, uma espécie de abismo ou labirinto narrativo no qual cada personagem mantém ou manteve relações com outras personagens também encontradas pelo narrador. O jogo parece indiciar essa relação abismal/labiríntica entre cada personagem e permite pensar em uma série de efeitos de sentido para a sua presença:

Era um jogo americano, japonês, não havia nenhuma indicação. Um labirinto em forma de hexágono, sobre um fundo preto, com uma gota prateada de mercúrio do lado de fora do labirinto, tudo coberto por acrílico transparente. Virei-o nas mãos, a gota de mercúrio bateu contra uma das paredes e partiu-se em três. Tornei a virá-lo, mais devagar. Uma das gotas partidas entrou no labirinto. Com movimentos cada vez mais suaves, consegui que ela começasse a deslizar pelos corredores, em direção ao centro. Das duas gotas que ficaram de fora, uma partiu-se em mais duas, outra entrou também pelo labirinto, escorregou de encontro àquela que já estava lá dentro e fundiu-se nela (ABREU, 2012, p. 190).

As gotas que ficam de fora do labirinto de mercúrio, no que diz respeito ao narrado, metaforizam as personagens que aparecem no romance e que auxiliam ou atrapalham a busca do narrador por Dulce Veiga. A primeira gota metaforiza a cantora que foge para o centro do país em busca de “outra coisa” que não a fama e o glamour proveniente de seu talento. A segunda gota representa o narrador, que, no encaixe de Dulce, conseguirá encontrá-la como cantora de churrascaria e seguidora de uma espécie de seita que, dadas as sugestões do romance, parece ser ligada ao santo daime¹¹⁶. Essa relação parece bem

¹¹⁶ Seita religiosa espiritualista de fundo cristão, caracterizada pela crença no aperfeiçoamento a partir da ingestão da ayahuasca, uma bebida ritual que, segundo os seguidores da seita, levam a uma forma diferente

evidenciada na fala do narrador que compreende que, assim como no labirinto de mercúrio, era preciso chegar ao centro (no romance o centro é Estrela do Norte) sem se partir em mil pedaços:

Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás.

Havia jeitos, manhas. Mesmo que a gota se dividisse antes de entrar no labirinto, era possível fazer uma parte dela esperar, lá dentro, por suas partes perdidas, que chegavam aos poucos, e se integravam nela. Então primeiro uni-las numa só, depois fazê-la escorregar, única, com toda a suavidade, mas precisa, por entre as paredes do labirinto, até o exato centro geométrico. Não sei quanto tempo durou. Meus olhos, meus ombros doíam.

Então, de repente, ela estava lá. No centro, eu conseguira. Parada lá, íntegra, a gota de mercúrio tinha uma forma estranha (ABREU, 2012, p. 199).

O labirinto de mercúrio figurativiza do ponto de vista narrativo os vários encontros efetuados pelo protagonista, além de servir, também, como uma espécie de metáfora do desfecho da narrativa, quando o jornalista e a antiga diva da música se reencontram no centro do país. Outro aspecto importante que emerge com a aparição do objeto é o processo de recolha que o autor começa a fazer a partir desse ponto. Ao longo de todo o romance, são disseminados acontecimentos, informações, metáforas e personagens que ora parecem aproximar o narrador de seu objetivo, ora parecem afastá-lo. A partir do quinto capítulo é que o narrador segue uma linha única chegando ao fim de seu objetivo, que é encontrar Dulce Veiga e, desse modo, restaurar o vivido e constituir um significado para a sua vivência.

Todavia, para além dessa relação eminentemente narrativa, podemos perceber uma relação entre o labirinto de mercúrio e a constituição das personagens que remete a uma possível projeção de Caio Fernando Abreu em seu texto. Ao longo do romance, percebemos que o narrador estabelece uma série de contatos, de modo a conseguir pistas do paradeiro de Dulce Veiga. Nessa relação com as outras personagens, o narrador

de percepção e de consciência, produzindo a partir dessas características as condições para que o indivíduo se autoconheça e possa melhorar-se.

apreende aspectos que aproximam a sua vivência da vivência de Márcia, Patrícia, Rafic e da própria Dulce.

Os vários encontros que o narrador efetua com as outras personagens acabam por construir uma relação de troca entre eles. É a partir dessa característica que o romance estabelece uma relação com o *bildungsroman*, uma vez que, na busca pelo paradeiro da cantora e na compreensão dos conflitos presentes na vida *do outro*, o narrador-personagem se transforma e recupera, por meio da memória, alguns aspectos significativos de sua trajetória. O romance fracassa porque o narrador-personagem não encontra a cantora de outrora, o que permite repor a pergunta inicial do romance e que lhe dá o título: onde estará Dulce Veiga?

Todavia, a força do romance está exatamente no fato de o narrador não encontrar a diva de suas lembranças e de suas projeções, evidenciando a relação que o romance tem com a memória. A busca empreendida pelo narrador tem, nesse sentido, o objetivo de recuperar o que vivera, o que se mostra impossível porque a memória traz o vivido como algo que existe abstratamente como imagem do passado, mas que é impossível de ser recuperada em sua totalidade, em sua concretude, esboçando-se o que Benjamin, em “A imagem de Proust”, chama de felicidade como elegia que ele caracteriza como o eterno retorno do vivido que causa alegria e, também, melancolia pela impossibilidade de se reviver plenamente.¹¹⁷ Reviver o passado e trazer o memorialístico para o primeiro plano significa, de certo modo, recalcar a verdade do corpo, fingir a realidade e negar a morte.

¹¹⁷ Na segunda tese —Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin volta a destacar o caráter fugidio, fragmentário e melancólico da memória, sobretudo, quando afirma que “nossa imagem de felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso de nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens como os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação” (BENJAMIN, 1985, p. 222 – 223). Podemos afirmar que, para Benjamin, memória e imaginação são elementos que se aproxima e se assemelham, uma vez que trazem à mente, o que não existe ou já não existe. Aliás, esse aspecto fugidio do vivido é retomado inúmeras vezes na obra do filósofo alemão, sobretudo, na sua análise das obras de Proust e de Baudelaire. Este último, no poema “O cisne”, a partir da visão da reconstrução haussmaniana de Paris, tematiza a consciência aguda de

A relação de projeção de Caio Fernando Abreu em seu texto se dá exatamente nesse encontro com o outro, uma vez que o autor, relativizando o possível reconhecimento de seu narrador-personagem consigo, atribui também a outras personagens seus dados biográficos, paixões, desejos anseios.

No encontro do protagonista do romance com as outras personagens, algum aspecto da identidade de Abreu é mobilizado. É desse modo que percebemos em Castilhos, o editor que contrata o narrador-protagonista e o incumbe de entrevistar Márcia Felácio, a faceta mais sofisticada de Abreu, sua erudição e respeito pelos clássicos que o editor cita, sobretudo, os escritores de língua inglesa, a exemplo das citações de Shakespeare.

Patrícia, amiga de Marcia, sua possível companheira e também relações públicas das Vaginas dentatas, identifica-se com a simpatia do autor pelo esoterismo, sobretudo, aquela ligada à astrologia: “Embaixo [da casa de Patricia], além do *I Ching*, livros de Astrologia, a maioria em inglês. Ao acaso li os nomes de alguns autores – Liz Greene, Robert Hand, Stephen Arroyo, Dane Rudhyar -, não me diziam nada” (ABREU, 2012, p. 102). A personagem principal tem como característica essencial a desconfiança e a falta de fé, o que leva Abreu a projetar o seu lado místico em Patrícia. Ao narrador resta seguir rumo a um encontro de sua espiritualidade perdida.

Todavia, além do narrador-personagem, a relação mais próxima com Abreu é sem dúvida a de Márcia Felácio. Não é a toa que em alguns momentos do romance assina Márcia F., assim como Abreu que assinava suas missivas como Caio F. construindo uma relação paródica com Christiane F., a jovem alemã do livro de mesmo nome, que chocou o

que tudo o que é novo está marcado pela agonia e pelo arruinamento. Essa mesma visão é também veiculada por Proust que demonstra uma consciência aguda de que a imagem que temos dos objetos, pessoas e lugares vive em nossa mente em uma espécie de estabilidade ideal, mas são marcados, na vida real, pela mudança vertiginosa (cf. Cap I do presente trabalho). Tanto a imagem do Bois de Bologne sob o signo da decadência em *Du côté du chez Swann* quanto no jantar das máscaras em *Le temps retrouvé* (2011), o narrador de *À la recherche* demonstra tal consciência. A escrita de si em Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu também parecem performatizar essa tentativa desesperada de salvar uma imagem de si. Nesse sentido, as obras de ambos os escritores são documentos de um tempo e também tentativas de negação da morte.

mundo contando sua experiência com as drogas e a prostituição¹¹⁸. Aliás, a relação de Márcia e do narrador com as drogas é algo que emerge em vários momentos do romance, mas é na proximidade das vivências de ambas as personagens que podemos perceber a projeção de Caio Fernando Abreu:

Aos 15 anos, Márcia foi mandada para Londres para “completar sua educação”. Segundo Alberto, esse era o sonho da mãe, Dulce Veiga, que ninguém sabia onde andava. Foi lá que conheceu Patrícia, no colégio onde estudava e, um pouco mais tarde, Ícaro. Com ele, queria ser músico, começaram a tocar em metrô e pubs, ela suspirou ao falar de Nothing Hill Gate, Convent Garden, [...] Caíram de boca na heroína, alguém dedou e o pai mandou buscá-la (ABREU, 2012, p. 106).

Márcia e o narrador-protagonista estabelecem entre si uma espécie de relação especular, assim como há, também uma relação do protagonista com Dulce Veiga, com Filemon, jovem jornalista por quem o protagonista sente forte atração, e com Pedro, antigo namorado e único parceiro efetivo do sexo masculino com quem narrador-protagonista teve experiências homossexuais. Nesse sentido, podemos perceber uma espécie de relação constelar entre as personagens, relação esta que propõe ao protagonista um aprendizado da vivência/experiência que o outro veicula.

Podemos afirmar que esta relação privilegiada permite a Caio Fernando Abreu se identificar com as suas personagens. O autor é a roqueira *junkie*, a jovem ligada ao esoterismo, a figura da diva que foge da fama, o jornalista da imprensa marrom, o rapaz que se sente atraído pelo jornalista mais velho, o homem que abandona o seu amor por medo de matá-lo, como é caso de Pedro, é também o louco perseguido e cheio de neuroses, representado por Saul, etc.

¹¹⁸ Eis um dado importante: *Eu, Christine F., 13 anos, drogada e prostituída* foi um livro autobiográfico que contou a história do envolvimento de Christiane e de seus amigos com a heroína. O livro permance como sucesso editorial devido ao fato de contar a história de toda uma geração de jovens berlinenses consumidores de drogas, que se prostituíam para poder manter, sobretudo, o consumo de heroína. Abreu se apropriou da assinatura como uma forma de destaque às suas experiências com as drogas nos anos 60 e 70.

Desse modo, como já dissemos em nossa dissertação de mestrado, o autor se identifica com todas as personagens que circulam pelo seu romance, ele é todas. Mas à medida que se identifica com todos e é todos, o autor também não é nenhuma delas, porque não se projeta totalmente nelas. Temos, então, que o processo de constituição de uma personagem que representa o autor, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, não é plenamente alcançado porque diferentemente de Hervé Guibert, Abreu simula a sua projeção em seus textos literários de um outro modo. O tom confessional do autor, mesmo em suas crônicas, é totalmente construído a partir de uma projeção escritural e de uma série de desvios.

Onde andaré Dulce Veiga?, todavia, porta outro aspecto importante: o romance pode ser visto como uma narrativa em que a consciência da mortalidade assume um aspecto fundamental a partir da consciência de portar em si a morte por meio da doença e do estigma que essa doença traz. Nele, Abreu consegue constituir um modo singular de falar sobre essas relações, uma vez que elas são permeadas pela constante reflexão de um narrador menos interessado em se afirmar soropositivo do que em apresentar-se como pessoa que ainda pode construir uma rede de significados para as suas vivências:

E outra vez agora, embaixo dos arcos vermelhos da Liberdade, *como pensara em todos os dias depois daquele dia em que desaparecera, e nos meses seguintes, sem me atrever a procurar o médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo inteiro em busca de sinais amaldiçoados*, suores noturnos, manchas na pele, voltei a pensar - mas já matou
No entanto, eu continuava vivo. A meus pés, embaixo e em volta do viaduto, a cidade brilhava sob a lua cheia. Senti vontade de estender a cabeça a ela e começar a uivar (ABREU, 2012, p. 189 – grifos nossos).

A presença de sinais malditos, apesar de serem percebidos pelo narrador-protagonista, são recalcados na afirmação da vida, ainda que ele saiba que o corpo esteja marcado pela morte. Aliás, ele narra o vivido a partir do lugar privilegiado do moribundo, daquele que sabe que vai morrer. O romance estabelece, então, a mesma relação do eu com

a escrita que verificamos na obra tanatológica de Guibert, mas o faz de forma ficcional: enquanto estiver narrando, este eu terá vencido a morte e, por conseguinte, estará aberto à vida. É a mesma relação proposta por Walter Benjamin nos seus ensaios sobre o narrador e sobre a experiência e pobreza (BENJAMIN, 1975, 1986).

A temática do HIV-AIDS como metáfora da morte vai aparecer, em certo sentido, pela primeira vez numa crônica escrita em 1987, publicada em *O Estado de S. Paulo* e intitulada “A mais justa das saias”. O texto será publicado mais tarde em *Pequenas epifanias* (1996). Na crônica, Abreu discorre sobre a descoberta da doença que mudou a maneira de se relacionar sexual-afetivamente porque se tornou um entrave ao sexo sem proteção e, neste sentido, impôs restrições à liberdade sexual conquistada anos antes com a popularização da pílula anticoncepcional e a mudanças de comportamentos que caracterizou a chamada geração-68 à qual Abreu pertenceu.

O que percebemos, nesta crônica, é o gesto de coragem política do escritor, que se faz porta-voz de uma extensa parcela de pessoas jogadas na marginalidade, sem qualquer possibilidade de relativizar os discursos médico, jornalístico, religioso e social que faziam do doente de AIDS mais do que um doente, um pária social morto, simbolicamente, pela perda do trabalho, do afeto, dos laços familiares e de amizade, etc. O narrador da crônica deseja combater o preconceito que envolvia a doença até então, visto que os homossexuais eram considerados o principal grupo de risco no que dizia respeito à doença e, portanto, uma ameaça à “sociedade sadia” (ABREU, 2006, p. 59).

Para isso, o cronista Caio Fernando Abreu assume uma perspectiva de reflexão que combate a paranoia e, em certo sentido, renega uma etapa anterior da contaminação propriamente dita, o que ele chama de “~~aids~~ psicológica”, que, segundo o cronista, “~~não~~ vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu

sorriso, sua capacidade de encantar-se” (ABREU, 2006, p. 60) e conclui, indagando ao leitor: “Sem isso, não tem graça viver, concorda?” (ABREU, 2006, p. 60).

Na verdade, nesta crônica, Abreu não faz tão somente uma defesa das vítimas do HIV, mas, na sua defesa do doente, ele defende a vida em sua complexa rede de possibilidades de desejo, convidando o leitor a ter uma visão menos simplista das questões que envolviam a AIDS, e que extrapolavam o campo da medicina, tornando-se tema de discussões sociais e morais, sobretudo, de instituições que tinham (e ainda têm) como objetivo o controle do corpo e do desejo e a demonização de todas as formas de relação que não tivessem como objetivo a perpetuação da espécie, a exemplo da igreja católica, citada por meio de seu líder:

[...] (É curioso, e revelador, observar que quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como —escritor homossexual” mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do —escritor heterossexual”). Sim, a moral & os bons costumes emboscados por trás do falso liberalismo — e muito bem amparados pelo mais reacionário papa de toda a (triste) história do Vaticano — arreganha agora os dentes para declarar: “Viram como este vício hediondo não só corrompe, mas mata?” (ABREU, 2006, p. 59).

Abreu, além de fazer uma denúncia aberta e corajosa de uma imprensa embolorada — desde aquela época — que se posiciona sempre numa pretensa neutralidade que significa moralismo e conservadorismo, propõe uma discussão a respeito da heteronormatividade e do modo como outros modos de viver a sexualidade são taxados de vício corruptor e mortal. Todavia, em sua defesa o cronista assume a perspectiva daquele que toma a voz para defender que ser ou não homossexual “não determina maior ou menor grau de integridade” (ABREU, 2006, p. 59), contrapondo-se ao mau-caratismo das afirmações de que homossexuais seriam potenciais portadores do HIV:

Corrompe nada, mata nada. Acontece apenas que a única forma possível de consumação do ato sexual entre dois homens é mais favorável à transmissão do vírus, que se espalhou nesse grupo devido à alta

rotatividade sexual de alguns. E é aí que começa a acontecer isso que chamo de —amais justa das saias”. Afinal é preciso que as pessoas compreendam que um homossexual não é um contaminado em potencial, feito bomba-relógio prestes a explodir. Isso soa tão cretino como afirmar que todo negro é burro e todo judeu, sacana (ABREU, 2006, p. 59).

Abreu critica, ainda, a paranoia em torno dos doentes, sobretudo, homossexuais que são alvo da ignorância e violência ideológica configuradas em propostas para afastá-los do convívio social, usando a metáfora dos campos de concentração para causar maior impacto: “Como nos velhos tempos de Auschwitz? Tudo para o bem da família”, porque afinal — e eles adoram esse argumento — “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ABREU, 2006, p. 59). Como podemos perceber pelo tom da crônica, Abreu se preocupou bastante com a dimensão política da AIDS, uma vez que, como afirma Susan Sontag, em *A Aids e suas metáforas* (1989): “A AIDS é uma doença concebida como um mal que afeta um grupo perigoso de pessoas —diferentes” e que por elas é transmitido (SONTAG, 1989, p. 34). Apesar da existência da síndrome, dado real inegável, Sontag discute um dado importante em relação à doença: o seu caráter de construto que serve como metáfora da estigmatização das pessoas, sobretudo, porque num primeiro momento, como já discutimos no capítulo sobre a obra de Hervé Guibert, a doença afetou um grande número de bi e homossexuais. Por essa razão, para Sontag (e nos parece que Abreu partilha da mesma opinião):

contrair AIDS equivale precisamente a descobrir — ao menos na maioria dos casos até agora — que se faz parte de um determinado “grupo de risco”, uma comunidade de párias. A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos. Ao mesmo tempo, confirma uma identidade, e, no grupo de risco mais atingido nos Estados Unidos num primeiro momento, o dos homossexuais masculinos, chegou a dar origem a uma comunidade, bem como a uma experiência que isola e expõe os doentes a discriminações e perseguições (SONTAG, 1989, p. 30 – 31).

A construção dessa visão tacanha a respeito da AIDS, ou seja, a de uma doença que afeta apenas um grupo de risco e que pode ser vista, assim como a peste na Idade Média,

como uma espécie de castigo divino enviado para punir as “~~p~~erversões” sexuais fazem com que o doente de AIDS seja estigmatizado, vivendo uma espécie de morte antecipada porque tem todos os seus laços solapados, daí a importância de um escritor pronunciar-se de forma contrária em relação aos inúmeros discursos que surge da doença e de suas possíveis metáforas.

Abreu não utilizou, contudo, as crônicas como elemento de reflexão sobre a morte e a consciência de ser portador do HIV muitas vezes. Isso se dá quando o escritor descobre a sua condição em meados de 1994. A crônica em seu aspecto de cristalização de uma vivência cotidiana será, então, um modo privilegiado que Abreu se utiliza porque encontra nesse gênero uma maneira de escrever concomitantemente ao viver. Ele encontra, desse modo, meios mais precisos de discutir sobre a doença e sobre ser doente. Abreu, antes de se saber soropositivo, vai se utilizar da ficção como elemento de reflexão sobre a existência da doença, dialogando com ela por meio do outro, configurado nas personagens que “~~r~~efletem” refratariamente o seu pensamento sobre sexualidade, doença e estigma.

A primeira referência aberta à AIDS na ficção brasileira foi feita por Abreu no conto “~~P~~ela noite”, publicada no livro *Triângulo das águas*, em 1983, isto é, alguns anos antes da publicação da crônica a que nos referimos acima. O conto narra o encontro de dois homens, Pérsio e Santiago, e o seu trânsito pela noite paulistana em busca de aventura. Enquanto Santiago representa um homossexual resolvido com sua sexualidade, Pérsio encarna os aspectos conflitivos e negativos da experiência homossexual. A escrita do texto foi iniciada pelo autor em 1980 na cidade de São Paulo e terminada em 1983 num hotel de São Tereza no Rio de Janeiro, onde Abreu vivia. É nesse lugar que Abreu tomou conhecimento da morte do estilista Markito¹¹⁹, o primeiro caso documentado de morte por

¹¹⁹ Caio Fernando Abreu relata de maneira bastante sumária, em carta dirigida a Jacqueline Cantore e datada de 05/06/1983, a morte do estilista Markito. Apesar deste aparente “~~d~~escaso” ao mencionar o acontecimento que criou um sentimento de paranoia em relação à AIDS e aos possíveis modos de contaminação devido à

AIDS no Brasil. Provavelmente, sob o impacto dessa morte, Abreu inseriu, no conto em questão, referências diretas e indiretas à doença, sobretudo, pela utilização da metáfora da peste, veiculada de forma crítica:

Os olhos dos dois tornaram a se cruzar. Tão raro. Nas ruas, nos ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? *A peste de que nos acusam*. E assustado. Baixou-os, baixavam quase sempre, os olhos, para os pés, as listras, azul, amarelo, sobre o bordô do tapete. O outro veio se curvando para ele, um dos joelhos apoiados no chão, num melodramático simulacro de súplica (ABREU, 1983, p. 116 – grifos nossos).

Em “Pela noite”, a AIDS nomeada como “a peste de que nos acusam” já indicia a escrita do medo, do pavor da possibilidade de portar em si os estigmas da doença que mata socialmente porque marginaliza o seu portador. O sentimento de pavor emerge na relação de olhares que se reconhecem, mas não ousam afirmar o reconhecimento por medo, por culpa. A doença se torna um inter-dito que não deve ser nomeada diretamente porque desvenda aos olhos dos outros o modo como se deseja. Todavia, essa remissão de certo modo cifrada à doença vai dar lugar, cada vez mais, nos escritos de Abreu, a um modo direto de representação da AIDS, sem, contudo, nomear a doença.

Esse modo mais direto de se relacionar com a AIDS se aprofunda no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), coletânea de contos, e no romance que ora analisamos. Destacam-se, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, dois contos que falam abertamente da AIDS. Em “Dama da noite”, a narradora se dirige a um “tu” a quem ela dá o nome de *boy* e, falando ininterruptamente, ela faz uma série de afirmações sobre as

atuação da imprensa que propagou a doença como uma espécie de câncer que só atacava homossexuais, daí nos primeiros tempos da doença ser chamada de “peste gay”. Rosana de Lima Soares destaca, ainda, no livro *Imagens veladas: aids, imprensa e linguagem*, outros “apelidos” para a AIDS, entre eles “câncer cor-de-rosa”. O livro de Soares, aliás, tem como hipótese central o modo como o jornalismo, com sua pretensa neutralidade, foi responsável por um discurso que estigmatizou o portador do HIV. Para comprovar sua hipótese, a pesquisadora utiliza veículos jornalísticos de grande circulação. Um bom exemplo é a manchete do jornal *Folha de S. Paulo*, de 03 de junho de 1983, —Congresso debate doença de homossexuais—. O discurso do jornal, segundo Soares, cria uma ideia de grupo de risco, o que, aliás, já vinha sendo veiculado pela imprensa estadunidense e europeia, caracterizando a AIDS como doença moral na medida em que os seus portadores teriam uma identidade sexual marginal.

relações humanas em tempos de estigmatização. De um modo bastante corrosivo e incisivo ela afirma para seu interlocutor:

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata. neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado (ABREU, 2005, p.85 - 86)

A protagonista questiona e, de certo modo, desconstrói o discurso acerca da AIDS, uma vez que põe em destaque as paranoias que rondavam, então, a cabeça das pessoas. A mesma paranoia questionada na crônica supracitada, porém de modo ficcional, estilizada na fala da mulher (ou travesti?) – há uma ambiguidade quanto a isso – marginalizada pela sociedade, impossibilitada de fazer parte dos valores centrais de uma sociedade que normatiza tudo, inclusive, o modo de se relacionar sexualmente, daí a afirmação de que o *boy* “nasceu com camisinha em punho” e que nunca beija “sem morrer de cagaço”. No final do conto, a protagonista parece se identificar com a própria AIDS ao afirmar:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar

dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu. O boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que de mim e eu ainda nem comecei a falar na morte... (ABREU, 2005, p. 86 - grifos nossos).

É de uma posição à margem que a personagem descortina o jogo social, afirmando a submissão de seu interlocutor, um representante das novas gerações, aquele que já nasceu de máscara pregada no rosto, conformado em se submeter aos valores e normas dominantes na sociedade. Esses valores que, sob o argumento de garantir a sobrevivência, demonizam o desejo, que deve ser controlado e “normalizado” no sexo reprodutivo e “limpo”. A AIDS é de certo modo personificada na figura da dama da noite que contamina com seu “perfume venenoso e mortal”.

A escrita do corpo na obra, em Caio Fernando Abreu, aparece no conto “Linda, uma história horrível”, também publicado em *Os dragões...* A escrita do corpo pode ser definida como o procedimento de evidenciar o corpo, neste caso, o corpo do moribundo/melancólico/em ruínas que pode tanto ser uma projeção do autor, como vimos no capítulo sobre Hervé Guibert, como uma invenção ficcional como é o caso da narrativa em questão e do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*

“Linda, uma história horrível”¹²⁰ narra a visita, no meio da noite, de um homem a sua mãe idosa e solitária para contar, dadas as sugestões do texto, que estava doente. Após uma série de conversas que desviam o protagonista de seu objetivo, a narrativa termina sem a comunicação do filho. As várias tentativas de comunicação direta falham, permanecendo a informação sub-reptícia que é construída a partir de uma série de elementos que convergem para a construção da mensagem interdita pela personagem, mas inter-dita pelo narrador onisciente que vai descortinando o interior da personagem,

¹²⁰ Em nossa dissertação de mestrado, fizemos uma análise detalhada de “Linda, uma história” do ponto de vista temático-formal, sobretudo, na relação do conto com o tema da morte, razão pela qual decidimos não fazer uma nova análise do texto, mas inseri-lo, aqui, como exemplo da preocupação política de Caio Fernando Abreu em relação à AIDS.

demonstrando as suas reações em relação ao corpo velho da mãe e à desagregação do corpo da cachorra Linda, que serve de alegoria da ruína dos dois corpos que tentam em vão se comunicar. Falha a comunicação direta, todavia, emerge a revelação indireta, sugerida: o protagonista é portador do HIV e está, ele também, em processo de desagregação corporal.

Essa revelação, que se dá somente no final do conto, é construída a partir da visão da personagem que vai reconhecendo as ruínas da casa, dos móveis, da pele enrugada e cheia de manchas de ceratose da mãe. É no reconhecimento do corpo envelhecido da mãe da cachorra e, por fim, no próprio corpo que vamos conhecendo o conflito interno da personagem que não ousa dizer a que veio:

Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros [...] As costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído e forçando-o a sentar – enquanto ele via.
[...]
Ela sentou à frente dele, o robe abriu-se. Por entre as flores roxas ele viu inúmeras linhas da pele, papel de seda amassado (ABREU, 1988, p. 15-16).

A caracterização da mãe e da casa parecem funcionar, na realidade, como uma espécie de jogo especular que desvenda o estado do corpo da personagem que só reconhece a ruína de seu corpo e a proximidade de sua morte a partir da imagem da casa em ruínas e do corpo da mãe em desagregação:

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco. Suava muito. [...] Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? –, espalhadas embaixo

dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça como se apalpassem uma semente no escuro (ABREU, 1988, p.21-22).

Embora se trate de uma história sobre doença, estigma e morte, não há indícios de que a personagem seja necessariamente uma projeção de Caio Fernando Abreu. Outro elemento importante em “Linda, uma história horrível” é a preocupação do narrador em construir uma narrativa na qual a condição de soropositivo fosse menos importante do que a humanidade do narrador, ou seja, não temos simplesmente uma história de estigma, mas uma narrativa em que a relação entre mãe e filho é posta em primeiro plano. Tanto é assim que em nenhum momento há menção à doença, que deduzimos se tratar de AIDS pela caracterização do corpo do protagonista e pelo gesto, dele, de procurar gânglios pelo corpo, o que também ocorrerá em *Onde andarás Dulce Veiga?*.

Outro aspecto importante é que, embora a comunicação fracasse, ainda existe uma espécie de reconhecimento pela mãe do sofrimento do filho, configurado no beijo na testa e na preocupação com estado de saúde dele: — Tu estás magro — ela observou. Parecia preocupada — muito mais magro (ABREU, 1988, p. 18).

Podemos afirmar que, mesmo antes de se reconhecer doente, Abreu assume uma perspectiva de combate à AIDS. Uma espécie de combate do pavor que os outros tinham em relação à doença e do medo que ele próprio tinha de portá-la. Por essa razão a necessidade de colocar o corpo do outro em evidência, especialmente quando este outro é uma entidade ficcional que representa/performatiza a vivência narrada. Esse procedimento não vai se modificar muito quando o autor se projetar mais diretamente em sua obra cronística.

A exposição do corpo emerge em *Onde andarás Dulce Veiga?* a partir de um procedimento de fazer dele uma espécie de escritura. Desse modo, o corpo do narrador-protagonista torna-se uma espécie de interpretação da morte que está inscrita não apenas

em si, mas na cidade desagregada, nas formas degradadas de relação humana e na consciência aguda e agônica de que a novidade é transitória, envelhecerá e se arruinará a exemplo da interpretação que Walter Benjamin faz da obra poética de Baudelaire e que podemos, em certo sentido, estender para o romance de Abreu. Todavia, essa consciência do narrador, que reflete *a posteriori* a sua vivência, só é possível porque ele sabe que está doente e morrerá. Todavia, o narrador porta uma doença que lhe dava tempo de viver a morte e de estabelecer contato com a sua antiga vida. Enfim, tempo de reconstruir um significado para o vivido. Não é toa que este narrador-personagem do romance conta a sua vivência. Contá-la significa senão vencer, ao menos enfrentar morte, derrotando, ainda que momentaneamente, a doença:

[...] toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.

Lembrei então daquele noite em que encontrara um cartão-postal sob a porta, algumas semanas depois que Pedro desapareceu. Todo dourado, como ele, devia ser outono em Paris, mas o cartão não tinha selos, não vinha de lá. À beira do rio, sob uma árvore, havia um homem sentado sozinho, a cabeça baixa. Nas costas, logo abaixo da inscrição *Pont Neuf sur la Seine: Mélancolie*, com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera: “*Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com eu amor.*”

Mas já matou, pensei naquele dia.

(ABREU, 2012, p. 188).

A morte se manifesta, no romance, em seus sentidos simbólico e literal, uma vez que o desaparecimento de Pedro representa para o narrador a morte como fim da possibilidade de plenitude afetiva, ao passo que a possibilidade de estar contaminado representa o horror e o estigma de portar em si, concretamente, os signos do arruinamento e da morte. Desse modo, o romance extrapola do seu caráter de escrita de si, para se tornar, sim, escrita do corpo doente, registro de uma geração marcada pelo corte de sua liberdade sexual. É, então, narrativa de vida e morte como elementos indissociáveis, faces da mesma

moeda. O narrador é um eu, mas também representa toda uma geração solapada em sua maior conquista: a liberdade de desejar e de concretizar o desejo por meio da vivência da sexualidade. Por isso, o desencanto e ausência de fé em qualquer forma de transcendência.

Entretanto, até chegar ao ponto de admitir para si a possibilidade da morte e, a partir dessa admissão construir um espaço de afirmação da vida, o narrador vive de negações: a tentativa de negar as lembranças de Pedro, a vontade de não se lembrar do passado. O esquecimento e a memória são, desse modo, importantes para a configuração do romance, o que parece explicar a mobilização de elementos biográficos de Abreu para a construção de cada uma das personagens. A admissão só é possível, para o narrador-protagonista, ao reconhecer em Márcia uma espécie de espelho do mesmo horror e estigma que ele porta em si. Esse reconhecimento se dá no momento em que o narrador toca o corpo de Márcia e reconhece nela os mesmos sinais que ele tinha:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mãe tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas (ABREU, 2012, p. 186).

O reconhecimento da possibilidade de ter a doença, contudo, não leva as personagens a assumirem entre si a possibilidade de portar o vírus, por essa razão, tanto o protagonista quanto Márcia Felácio se negam a fazer o teste apesar dos inúmeros indícios que existem de que eles sejam soropositivos, o que deixa claro, nessa negação, o sentimento de pavor que permeia a obra de Abreu antes da descoberta de sua própria contaminação. Ainda assim, a relação entre as personagens e a revelação de sua soropositividade iluminam o procedimento de construção do romance, atravessado pela

metáfora da ruína e da desagregação que converge para a desagregação do corpo doente do protagonista que retira da certeza aguda de ser-para-morte a sua homenagem à vida.

O que percebemos nessa fase da obra de Abreu não é uma necessidade de alinhar vida e literatura, forjando uma escrita em que autor e narrador-personagem se misturem, se identifiquem plenamente, mas uma tomada de posição literária e, por que não dizer, política em relação à AIDS e aos preconceitos que a acompanham seja dos próprios portadores do HIV/AIDS, seja das pessoas próximas ao doente, que o estigmatizam e o abandonam. *Onde andar*á Dulce Veiga? é, sobretudo, mais do que uma narrativa sobre AIDS. É uma narrativa sobre a morte e, por conseguinte, sobre a vida porque somente os que portam, concretamente, a morte em si e a reconhecem, investem em salvar a sua vivência e significá-la numa valorização individual/subjetiva do tempo.

O romance é, também, assim como os textos de Hervé Guibert, a afirmação do triunfo simbólico sobre a doença e a morte, uma vez que tomar a palavra, neste caso, é portar a autoridade daquele que pode falar porque está marcado para morrer. Enfim, a narrativa de Abreu é documento ficcional que humaniza o soropositivo, colocando-o no centro dos acontecimentos e enriquecendo-o em sua subjetividade. Abreu se projeta nessa ficção que ele próprio cria? Sim, ele está todo presente em seus personagens, sobretudo em seu narrador, mas está presente também como elemento que filtra a vivência e “orta” suas “raízes” com a realidade para torná-la, como ele sempre desejou em toda sua obra, ficção, experiência universalizada da dor e da alegria de ser.

2.3 – A reconstituição ficcional da vivência em “Depois de agosto”

Como vimos acima, a obra de Caio Fernando Abreu apresenta, entre os procedimentos de construção de sua produção literária, um exercício de ficcionalização do vivido, desvinculando possíveis relações diretas entre o escritor e suas criações ficcionais e

problematizando possíveis referências utilizadas para a construção desse trabalho de criação que embaralha o viver e o escrever.

Esse procedimento de transposição da vivência pessoal para o universo da ficção literária é notada na produção cronística do escritor, de modo especial, naquela parte da produção que é publicada após a descoberta, por Abreu, de sua condição de soropositivo. “Depois de agosto”, conto que ora analisamos também porta elementos que nos permitem reconhecer um processo de tomada do vivido na constituição da narrativa literária. Tanto no conto, aqui em questão, quanto nas crônicas, o que podemos perceber é o mesmo procedimento de criação da instância autoral que, como um *deus ex-machina*, toma o vivido e, a partir do trabalho com a linguagem, cifra a autorrepresentação do autor. A sinceridade das crônicas e do conto, bem como sua ancoragem sobre real são simulações linguísticas construídas por Abreu.

O conto narra a história de uma personagem inominada que, após uma temporada no hospital devido a uma crise que, dadas as sugestões do texto, teria acontecido em decorrência da AIDS, sai desesperançoso e consciente da possibilidade de morrer. Após um período de profunda melancolia, a personagem, consciente de sua nova realidade se abre à possibilidade de fruir bem o restante de vida e parte para uma viagem de verão na qual conhece um rapaz que, mandado por um amigo do protagonista para ajudá-lo, acompanha e cuida da protagonista. Inicia-se, a partir da convivência entre ambos, um jogo erótico que num primeiro momento será evitado pela personagem principal que, ao final, se aproxima do outro rapaz à medida que o reconhece como alguém igual, uma vez que este sugere nas entrelinhas de um diálogo, ser também portador da mesma doença.

“Depois de agosto”, inserido no livro *Ovelhas negras* (1995), apresenta uma relação importante entre a vivência pessoal do escritor e a ficcionalização dessas vivências por meio do apagamento de traços que ligariam diretamente autor e personagem.

Conforme declaração de Abreu, na introdução da narrativa, o texto foi escrito no início de 1995, meses depois de ele ter descoberto sua condição de soropositivo. O título do conto joga exatamente com esta informação, visto que Abreu descobre estar infectado pelo HIV em meados de agosto de 1994. Além disso, em várias crônicas do autor como “Agosto por dentro”, o mês representa algum aspecto negativo. Na minissinopse do conto, aliás, um procedimento do escritor para todos os contos de *Ovelhas negras*, o escritor se dirige ao leitor, alertando-o para as possíveis relações entre o conto e a sua vivência, afirmando, no entanto, o caráter cifrado de sua narrativa:

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão (ABREU, 1995, p. 245).

A falta de distanciamento que o escritor diz ter em relação à história pode se referir à dificuldade em lidar com o fato que marcou sua vida: em meados de agosto de 1994, após inúmeros sinais, Abreu resolve fazer o teste e descobre ser portador do HIV¹²¹. Após

¹²¹ Como já afirmamos anteriormente, a obra do escritor será marcada pela relação com o estigma de ser marcado por uma doença considerada mortal e presente em “grupos de risco” muito específicos, tais como viciados em drogas injetáveis, homossexuais, bissexuais e hemofílicos – estes eram vistos como vítimas preferenciais. Além dos textos já mencionados aqui (contos, crônicas, etc.), Abreu ainda produzirá duas peças teatrais marcadas pela metáfora do estigma. A peça *Zona contaminada* (1994) é um bom exemplo de como a doença, já presente na obra de Abreu antes da consciência de sua soropositividade, torna-se um pretexto ou, falando em termos críticos, um motivo literário para a constituição de texto ficcional que, na verdade, reflete sobre humanidade, morte, preconceito. Escrita em 1994 e publicada em 1996 no volume *Teatro completo*, a peça tem como pano de fundo um mundo pós-apocalíptico marcado pelo isolamento e pela paranóia da contaminação de uma doença desconhecida transmitida, entre outros modos, pelo contato sexual. A fábula gira em torno, sobretudo, de três personagens: Vera, uma mulher forte, rude e lutadora, Carmem, irmã de Vera e o oposto da irmã e o Homem de Calmaritá, um homem de 30 anos, sensual e no auge de sua capacidade sexual. A chegada do desconhecido acaba por criar uma tensão entre as irmãs e, também, uma série de conflitos em Vera, que deseja o homem, mas teme ser contaminada pela doença desconhecida. *O homem e a mancha*, peça de 1994, estabelece uma série de relações interessantes: faz remissão ao Quixote, de Cervantes, cavaleiro originário da região da Mancha, mas faz remissão ao próprio autor, apelidado “Quixote” por Clarice Lispector. Nessa rede relações, a mancha que emerge nos diálogos de uma das personagens da peça pode ser lida como remissão velada à soropositividade. Entretanto, assim como em *Onde andarás Dulce Veiga?*, é difícil estabelecer uma relação direta entre Abreu e sua personagem principal, pois na peça um mesmo ator vive seis personagens diferentes (Ator, Miguel Quesada, Dom Quixote, Cavaleiro da Triste Figura e Guilherme, uma voz em off) e isso impede uma leitura simplista de relação entre autor e personagem. No entanto, a leitura da projeção de Abreu, sobretudo nesta segunda peça, é bastante plausível.

um período de aparente tranquilidade, o escritor, numa noite de reunião com amigos, tem uma crise dissociativa e, por essa razão, é internado no hospital Emílio Ribas como suspeita de tumor cerebral, o que acaba por não ser confirmado. É nesse período que Abreu vai escrever as suas ~~cartas~~ “cartas para além dos muros” e, ao que parece, a saída do hospital pós-crise foi usado como mote para a construção do conto — ~~Depois de agosto~~”.

O sofrimento decorrente da certeza de se ter o HIV e, por conseguinte, a consciência da iminência da morte em si passam a fazer parte dessa nova realidade de Abreu que, em carta a Maria Lídia Magliani, revela à amiga a sua condição, Abreu afirma: ~~Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. [...] no 3º dia enlouqueci. Tive o que chamam finalmente de ‘um quadro de dissociação mental’.~~ Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal...” (MORICONI, 2002, p. 311). O conteúdo da carta dialoga com alguns aspectos da primeira ~~Carta para além dos muros~~” (1996), crônica na qual Abreu introduz de forma cifrada alguns eventos que se seguiram após o reconhecimento da contaminação, sobretudo, no trecho em que o narrador da crônica afirma estar amarrado em uma maca de metal, metaforizando-a nos braços de metal que impedem seus movimentos.

Embora possamos recuperar alguns desses aspectos biográficos em ~~Depois de agosto~~”, é importante ter em mente que o conto não narra os aspectos mais críticos da consciência de ser portador do HIV de Abreu, o que, aliás, é silenciado ou cifrado na frase inicial do conto: ~~Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos~~” (ABREU, 1995, p. 224). Um dos aspectos essenciais do início é a não revelação da doença, não nomeada, mas cifrada em vários índices entre eles a utilização da personagem bíblica, Lázaro, que, na parábola do rico e do pobre, contada por Jesus, era a representação da miséria e da doença, uma vez que ele apresentava feridas por todo o corpo. No entanto,

embora não nomeada, a doença aparece afirmada em referências que deixam claras a sua presença¹²²: —Retrovirus, Plutão em Sagitário, alcaçuz, zidovudina¹²³ e Rá!

A presença de um narrador que conta de fora e que tem não tem nenhuma relação com a personagem inominada, demonstrar uma vontade de Abreu em desvincular qualquer relação direta entre a sua vivência e aquela narrada no conto, marcada por um trabalho de linguagem e figurativização que a desvincula, ainda que parcialmente, de qualquer relação direta com o escritor.

O conto é dividido em vários subtítulos (Lázaro, Primavera, Jade, Anunciação, Oriente, Soneto, Fuga, Sonho, Capitulação, Espelho, Valsa, Finais e Bolero) que funcionam como pistas do que o narrador pretende explorar e lhe confere um caráter fragmentário, inicia-se com o subtítulo Lázaro, referência que dialoga com duas personagens bíblicas: ao Lázaro¹²⁴ da parábola do rico e do miserável, que apresentava inúmeras feridas em seu corpo e se mantinha à porta de um rico para comer suas migalhas, e Lázaro¹²⁵, amigo de Jesus e ressuscitado por ele depois de quatro dias morto.

A remissão ao Lázaro da ressurreição pode ser lida como reconhecimento das mudanças trazidas pela consciência de portar a morte em si devido à doença, especialmente, na retomada da vida após a crise que, de certo modo, pode ser vista como

¹²² Luis Fernando Braga Junior em tese intitulada *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo* afirma que na escrita de Caio Fernando Abreu, a AIDS se apresenta como um modo de construir o luto em vida. Braga Junior ainda chama a atenção para um aspecto essencial dos textos do escritor sobre AIDS: a constante tentativa de não nomeá-la e, sobretudo, o exercício escritural que não passa pelo confessionalismo, o que o difere, segundo o estudioso, da obra de Hervé Guibert que traz a doença de uma forma crua em seu texto, sem cifragens ou metaforizações como na obra de Abreu. Braga Junior defende, em sua tese, a hipótese de uma busca, efetuada por Abreu, pela construção de uma voz alternativa que ele chama de Homoerótica e que tinha por objetivo se contrapor à fala Heteronormativa. Por isso, a fala sobre AIDS, ainda que cifrada, significaria, segundo o crítico, uma forma de resistência. No entanto, a diferença básica entre a escrita de Abreu e a de Guibert se dá na consciência de se portar a doença. Enquanto o escritor francês apenas fala da AIDS abertamente no romance *À l'ami*, Abreu já fala da AIDS em várias crônicas, contos e romance antes de se saber soropositivo. Aliás, boa parte dos textos sobre AIDS analisados pelo crítico são anteriores à descoberta que se deu, como sabemos, em 1994.

¹²³ Nome completo do AZT, única forma de tratamento possível aos doentes de AIDS até meados da década de 90 e que tinha como efeito colateral a magreza extrema e a coloração amarelada da pele. Foi substituído pelo chamado coquetel, surgido, aqui no Brasil, em meados de 1995 pouco antes da morte do escritor.

¹²⁴ Lucas, Cap. 16: 19-31.

¹²⁵ João, Cap. 11: 1-44.

uma espécie de agonia, o que se liga, de algum modo, ao Lázaro da parábola, marcado por feridas em seu corpo, espécie de metáfora do estigma trazido pela AIDS, então abordada como uma peste com todas as implicações de anátema divino que isso significa: ostracismo social devido à intolerância fundamentada no medo e amparada, via Imprensa, instituições religiosas e políticas.

No entanto, a relação entre conto e referência bíblica também pode ser interpretada como retomada da vida após a internação. Note-se que há um paralelo, no que diz respeito à marginalização, entre o Lázaro da parábola de Jesus e personagem bíblica, Caim¹²⁶, que, amaldiçoado por ter matado Abel, é marcado por Deus para que todos o reconheçam como um marginalizado, assim como, para aqueles que se reconheciam e se confessavam portadores do HIV restava a morte social e afetiva, espécie de adiantamento cruel da morte real (SONTAG, 1989).

O corpo¹²⁷ também se torna protagonista do conto, representação da morte em processo, mas também da vida. Outro aspecto importante é o fato de o protagonista do conto se negar a se olhar no espelho para “~~n~~ão ver Caim estampado na própria cara” (ABREU, 1995, p. 225). Não encarar-se no espelho representa negar ou pelo menos não querer ver o processo de desagregação física pelo qual o corpo passa ao ter uma doença, então, mortal, agressiva e desfiguradora. Como a marca que Caim apresenta de sua maldição, portar a doença é ser, em certo sentido, maldito. Nesse ponto, embora marcada por diferenças substanciais, a obra de Abreu e Guibert dialogam, pois representam a tentativa de fugir, por meio da escrita, da verdade do corpo, ou seja, a representação

¹²⁶ Gênesis, Cap. 4: 13-15.

¹²⁷ Em *A negação da morte*, Becker (2007, p.54) discorre sobre a natureza dual do homem, configurada em sua capacidade de simbolização e abstração, o que lhe confere uma espécie de divindade, negada, por sua vez, no caráter transitório e precário do corpo que o faz um animal biologicamente programado como outro qualquer. Nesse sentido, para Becker, negar o horror do corpo e, por consequência, da morte é um dos aspectos essenciais da identidade humana, ainda que se tenha consciência da mesma. Em “~~D~~ois de agosto”, a consciência do trágico da existência parece sempre emergir nas referências ao corpo, à doença e à impossibilidade de se abrir ao prazer, mas é relativizada na possibilidade do amor que, se não é realizado no ato sexual, consuma-se no reconhecimento do outro como espelho, como igual.

ficcional do corpo e o exercício do escrever se tornam formas de mediar o desespero de saber, por meio das inúmeras marcas presentes no corpo, estar marcado para morrer.

A escolha do nome Caim pode ser vista, ainda, como uma referência cifrada do escritor a si mesmo, dada a proximidade sonora entre os nomes Caim e Caio, o que reafirma a sua marginalização – e por que não dizer automarginalização? –, retomada na reiteração da expressão “era tarde demais”: “~~t~~odos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado” (ABREU, 2005, p. 225).

Emerge, no trecho em que o protagonista sai do hospital com os amigos, um balanço pessimista de quem porta a em si morte: “Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, [...] todos sabiam que tinha ficado tarde demais” (ABREU, 1995, p. 225). Entretanto, há, também, no texto, uma espécie de abertura para a vida, o que possibilita, mais uma vez, a aproximação do protagonista com a figura de Lázaro ressuscitado: ao ver a cara da morte, ele se abre para vida, mesmo que ela seja cheia de contradições e perdas.

Num primeiro momento, o texto representa uma espécie de testemunho daquele que se sabe marcado pela doença, que não é nomeada diretamente, e que reconhece, na infecção, a iminência da morte e a impossibilidade de se ter uma vida comum.

É importante atentar para o fato de que, apesar da possibilidade de uma leitura que estabeleça relações entre autor-empírico e personagem, o que importa, para o escritor, é transformar a vivência particular, ali registrada, em algo que possa ser reconhecido como literário e, portanto, capaz de comunicar uma experiência ao maior número possível de pessoas. Temos, aí, uma diferença importante entre a obra de Caio Fernando Abreu e a de Hervé Guibert: enquanto Guibert procura construir suas narrativas, estabelecendo autorrepresentação mais parecida com o autor-empírico, Caio Fernando Abreu apresenta,

como solução para a ficcionalização do vivido, o apagamento das marcas autobiográficas, num processo de *desreferencialização* dos fatos, permitindo uma ancoragem sutil entre realidade e ficção. O que importa não são os acontecimentos em si, mas o tratamento simbólico que se pode dar a eles por meio de sua inserção, via texto, ao campo literário.

O protagonista se abre, ao longo da narrativa, à possibilidade de fruir a vida e temos, desse modo, uma mudança de orientação no texto: da relação com a morte, o texto passa a estabelecer uma relação com a vida, iniciando, desse modo, a segunda parte do conto, nomeada “Primavera”. Viajar é uma solução encontrada por ~~ele~~:

Estou forte, descobriu certo dia, verão pleno na cidade do sul para onde mudara, deserta e crestada pelo sol e branca e ardente como uma vila mediterrânea de Theos Angelopoulos. E decidiu: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais *e eu quero ver, rever, transver, milver tudo o que eu não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar*. Maldito e solitário, decidiu ousado: vou viajar (ABREU, 1995, p. 226 – grifos nossos).

A relação com a vida se estabelece não mais como possibilidade de fruí-la plenamente, mas como gesto que demonstra a consciência do protagonista de que está morrendo, o que gera urgência de viver o vivido, como expresso na parte grifada do trecho supracitado, especialmente na reposição do verbo ver e suas derivações (ver, rever, transver, milver).

No conto, a chegada do outro rapaz, designado por um amigo para ajudar o protagonista em sua estada na praia, marca a anunciação, como diz o próprio subtítulo, de uma série de questionamentos sobre a possibilidade e a impossibilidade do amor. A ~~in~~vasão” do outro, caracterizada pela gentileza e pela tentativa de aproximação afetiva e erótica consterna a personagem, confusa pela posição do outro rapaz, que sabia de sua condição: ~~M~~as se o outro, *cuernos*, se o outro, como todos, sabia perfeitamente de sua

situação: como se atrevia? por que te atreves, se não podemos ser amigos simplesmente, cantarolou distraído” (ABREU, 1995, p. 229).

Todavia, a confusão é resolvida quando o outro também se declara doente no trecho intitulado “Espelho”. É importante frisar que tal afirmação é sugerida no texto, já que nem a doença nem a condição de infectados são afirmadas no texto. Outro aspecto que interessa na leitura do conto é o fato de que a sequência em que a outra personagem conta a sua condição é chamada de “Espelho”, numa relação na qual a personagem principal e a outra personagem se reconhecem como iguais, reflexos um do outro. Vejamos:

O outro convidou:

- Senta aqui do meu lado

Ele sentou. O outro perguntou:

- Nosso amigo te contou?

- O que?

O outro pegou na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.

- Que eu também

Ele não entendia

- Que eu também – o outro repetiu

O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo

- Você também – disse, branco.

- Sim – o outro disse sim (ABREU, 2005. p. 233).

A revelação de que o outro também estava doente aparece no inter-dito que valoriza a linguagem, os não ditos, os implícitos e referências à doença, num jogo de adiamento da revelação, valorizando, desse modo, as pistas que o leitor deve recolher para construir um sentido, daí a ênfase de Abreu nos aspectos ficcional e lúdico da linguagem, esboçada, sobretudo, na presença das aliterações “lisa, fina, leve, fresca”, expressão não mais da dor de ter a morte em si, mas da possibilidade do encontro com o outro, com o esplendor erótico que o outro porta e que ao despertamento do esplendor erótico na personagem. A partir do reconhecimento de que o outro também está marcado pela doença e pela morte, o

protagonista permite a aproximação afetiva. A sequência do encontro entre as duas personagens é intitulada “Valsa” e “Finais”:

Seminus viraram noite espalhando histórias desde a infância sobre a cama, entre leques, cascas de amendoim, latas de gatorade, mapas astrais e arcanos do Tarot, ouvindo Ney Matogrosso gemer uma história fatigada e triste sobre um viajante por alguma casa, pássaros de asas renovadas, reis destronados da imensa covardia [...] Quando saíram para jantar juntos ao ar livre, não se importaram que os outros olhassem – de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para suas quatro mãos por vezes dadas sobre a toalha xadrez azul e branco. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo mais nobres (ABREU, 2005, p. 234).

No encontro, embora haja uma reiteração de elementos que denotam uma abertura para outras vivências e a aceitação do afeto do outro, o narrador continua a destacar a condição de marginal do protagonista, condição agora partilhada pelo outro rapaz que se torna, junto com o protagonista, “dois príncipes amaldiçoados”.

Ao final do conto, depois das despedidas, as duas personagens combinam de dançar ao som de boleros, cada um no seu quarto, como uma espécie de celebração do encontro entre ambos, de si mesmos e, também, da sua vida. Não deixa de ser melancólica tal celebração, uma vez que é a solidão e o isolamento que são destacadas. Desse modo, temos um aspecto bastante importante para a leitura de “Depois de agosto”, pois, na narrativa, há um movimento de mudança da relação que a personagem estabelece entre a doença, a morte e o corpo, dirigindo-se para a abertura para vida e para o afeto, o que não exclui a consciência de que a morte, sob a forma da doença incurável, está presente no corpo.

A escrita em Abreu é salvação: a da reflexão dos fatos a partir de sua inserção num campo literário em que é preciso se desviar do real concreto e transformá-lo em metáfora que comunica com o maior número de pessoas possível. Guibert e Abreu, cada um a seu modo, criam personagens que marcadas pela experiência extrema pode ser vistas como especiais, marcadas por uma distinção e dignidade que, na vida real, nem sempre é

possível devido ao preconceito e ao estigma trazido pela doença. Nesse sentido, as personagens dos dois autores são quixotescas porque lutam contra algo que não podem vencer. Mas nessa luta marcam posição.

Apesar da possibilidade de reconhecermos o autor projetado no narrador e, também, no protagonista do conto, o que emerge é a tomada de si como um outro, que se mascara para melhor refletir a sua condição. Em outras palavras: Abreu não deseja transformar seu texto em confissão, mas em representação literária que coloca a sua experiência na caracterização e na tematização de uma personagem marginalizada – o doente de AIDS. Reconhecemos aí também, como na produção de Guibert, uma postura política do autor: colocar o marginal no centro, como protagonista do conto, dando-lhe voz e visibilidade num contexto de silenciamento e marginalização como o do início da epidemia.

O conto ainda apresenta um detalhe que não pode deixar de ser notado: é contado por um narrador heterodiegético, que narra, de fora, os acontecimentos e possui uma visão privilegiada dos fatos, pois conhece a subjetividade da personagem. Há nessa distinção entre narrador de fora e protagonista a relativização ocupada pelo autor que constrói uma representação de si. Podemos afirmar que procedimento usado em *Onde andarás Dulce Veiga?* é retomado com diferenças básicas: na preferência por identificar-se com o narrador, Abreu mascara uma possível relação do protagonista consigo, gerando, desse modo a desvinculação entre o vivido e a sua representação ficcional.

Nesse sentido, podemos afirmar que Abreu embaralha, de modo diferente de Guibert, os elementos ficcionais à sua imagem projetada, de modo a dar maior relevo à ficção. Por essa razão, não há identificação plena entre Abreu, o narrador e a personagem do conto, embora saibamos que o autor, conforme sua declaração na introdução do conto, da possibilidade de o leitor reconhecer um traço autobiográfico no conto.

Esse embaralhamento que Abreu propõe faz parte de sua estratégia de produção ficcional a partir de vivências pessoais: o autor *desferencializa* os acontecimentos propondo um abismo de construções de identidade que, se não impedem, dificultam uma relação direta com a sua identidade real. Entretanto, o leitor pode identificar quando e como o escritor está projetado em seu texto. A relação com entre o vivido e o escrito na obra de Abreu, desse modo, é reconhecido, não por que o escritor se confesse projetado, mas por que é o leitor quem legitima o processo de *referencialização* de sua obra. Todavia, é possível que leitor, sem o conhecimento da biografia do autor, leia o texto sem sequer se preocupar com os possíveis nexos biográficos que ele tenha.

Narrar a si mesmo cria, segundo Gusdorf (1991, p.13), uma estreita e ambígua relação entre a autenticidade pessoal e a verdade histórica, uma vez que, ao se tomar como modelo de uma narração, essa consciência contextualizará sua vivência individual em face de um processo histórico e social, como é o caso de Caio Fernando Abreu, que narra suas vivências após o reconhecimento de que é soropositivo e as transforma em matéria literária. É o gesto político se sobrepondo à espetacularização da vivência. Abreu parece rasura, no conto, as marcas pessoais, desestabilizando a sua afirmação de que não sabia ser impessoal. O que emerge sempre é personalismo simulado, engastado num simulacro de confissão. Esse simulacro de biografismo pode ser observado tanto no conto “Depois de agosto” quanto no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* e se faz presente na cessão que Caio Fernando Abreu faz de aspectos de sua biografia para as personagens presentes nos dois textos.

Desse modo, o que temos é uma narrativa que toma como modelo uma vivência e a conta, podendo, nesse caso, dependendo obviamente da instância receptora, tornar-se um exemplo de experiência da soropositividade, dialogando com o momento histórico e cultural no qual o texto foi produzido, o que, no caso das obra, aqui, analisadas diz respeito

a um momento doloroso dos portadores do HIV. O que importa, então, não é saber a vivência pessoal do autor, mas percebê-la inserida num contexto amplo em que, mesmo tomando os acontecimentos íntimos como base, ele os *desreferencializa*, constituindo, desse modo, uma poética. A vivência narrada ficcionalmente é, então, sinédoque de várias outras vivências tão ou mais dolorosas do que ficcional.

Mesmo no caso de Hervé Guibert não podemos esquecer que o aspecto representacional da escrita aliado aos recortes que o escritor faz de sua própria condição, deve ser lida como procedimento de construção de uma imagem de si, de uma *persona*, de uma personagem, enfim. Entretanto, por meio de procedimentos, digamos, opostos ao de Abreu, Guibert constitui uma obra considerada literária, a partir de uma escrita que parece não ser literária, mas é. Ainda assim, o leitor se depara com uma construção, com um procedimento de escolha cuidadoso que pode ser visto como tentativa de registro fiel da realidade, mas que, no fundo, é criação da realidade. A verdade é, então, criada pelo autor-narrador-personagem que impõe a sua perspectiva dos fatos ao leitor.

2.4 – A ficcionalização de si nas crônicas de *Pequenas epifanias*

Pequenas epifanias, volume no qual está publicada uma parte da produção cronística de Caio Fernando Abreu, não foi organizado pelo autor, mas pelo seu amigo e secretário, Gil França Veloso. Ainda assim, podemos perceber a sensibilidade do organizador na composição do livro e, também, um traçado *romanesco* que o permeia. O livro pode ser lido como uma espécie de romance do qual, além de reflexões sobre o cotidiano, emerge a *persona* de Caio Fernando Abreu como personagem de si mesmo.

Na busca por contar o cotidiano, o que vemos é um escritor preocupado em fazer literatura, expondo uma imagem simulada de si e salvaguardando, com isso Caio F. Abreu

real. O que temos, aí, então, é o escritor de papel, forjado a partir das mesmas ferramentas com que o escritor real forjou as suas outras personagens. É evidente que devido às características textuais da crônica, percebemos, nelas, muito mais a presença autorrepresentada de Abreu do que em seus romance e contos.

Todavia, no caso de algumas crônicas, publicadas na ocasião da descoberta por Abreu de sua condição de soropositivo, é possível perceber uma forte tendência do escritor de se esquivar de uma confissão direta e, quando ele se confessa, desvia o foco para outras questões que parecem muito mais importantes, a exemplo da afirmação da necessidade da escrita como tábua de salvação, ou melhor, como elemento que conferiria um sentido à vida do escritor. Nesse sentido, ainda defendemos, no caso das crônicas, a hipótese da *despersonalização* e da *desreferencialização* em relação a algumas crônicas que analisamos ao longo dessa seção, a saber: ~~“Primeira carta para além dos muros”~~, ~~“Segunda carta para além dos muros”~~, ~~“Última carta para além dos muros”~~ e ~~“Mais uma carta para além dos muros”~~. Além dessas crônicas-cartas-contos, outras poderão constar em nossa análise como exemplos de reflexão sobre a doença, sobre a morte e sobre o próprio ato de escrever/sobreviver tendo em si a morte na forma da doença incurável.

As duas primeiras crônicas são escritas numa linguagem metafórica, tornando opaco o acontecimento que mudou a vida do narrador e enfatizando a reflexão sobre a mudança e evidenciando o corpo – a escrita do corpo –, marcado pela dor que o narrador afirma real e que ele procura transpor no seu texto. A terceira crônica tem um caráter mais transparente e referencial, aliás, essa vai ser a única crônica na qual Abreu fala abertamente a respeito dos fatos relativos à tomada de consciência de sua soropositividade. Finalmente, a última crônica se caracteriza pela sobreposição da linguagem literária sobre a linguagem

referencial, apagando ou, ao menos, relativizando, desse modo, sua autorrepresentação como personagem da crônica que pode ser considerada, na verdade, um conto¹²⁸.

A crônica ~~“Primeira carta além dos muros”~~ tem como tema essencial a perplexidade do narrador em relação às mudanças trazidas pela doença, mas, como não pode verbalizar/simbolizar a realidade que o cerca, o narrador prefere denominar a doença como algo desconhecido: *“Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito”* (ABREU, 2006, p. 106 – grifos nossos). A partir da afirmação de que será claro, o narrador passa a concentrar a sua reflexão não mais nesse algo desconhecido que ele não ousa falar, mas na dor moral e, sobretudo, física que o desconhecido lhe traz:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers dóia fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. *Pois é no corpo que escrever me dói agora.* Nestas duas mãos que você não vê sob o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos a agulhas que, dizem, vão me salvar.

Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não desistência é o que melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez. (ABREU, 2006, p. 106 – grifos nossos).

Dois aspectos importantes podem ser destacados do texto. O primeiro deles é o cuidado de Caio Fernando Abreu em não mencionar a doença, deixando um certo clima de mistério que, de certo modo, é oportuno para a constituição literária do texto. Há, desse modo, uma aspecto importante no posicionamento de Abreu em relação a se revelar soropositivo: o autor parece não dar importância à doença, mas às consequências que o reconhecimento de portá-la lhe traz. A crônica é, afinal, muito mais sobre a dor de ser

¹²⁸ É importante frisar que existe uma distância temporal entre as três primeiras crônicas, publicadas entre 21/08 e 18/09/1994, e ~~“Mais uma carta para além dos muros”~~ foi publicada em 24/12/1995.

tocado pela morte do que necessariamente sobre a AIDS, pretexto para existência da crônica e possibilidade de reflexão sobre a dor da escrita. Dar visibilidade ao corpo tocado pela doença, pela dor e pela desumanização hospitalar é algo doloroso porque significa a exposição de si. Se traçarmos uma comparação entre Abreu e Guibert, no que diz respeito ao posicionamento em relação ao HIV, perceberemos que Guibert, em *À l'ami...*, também analisado no presente trabalho, prefere uma linguagem mais direta, ao passo que Abreu não faz nenhuma menção direta à AIDS nessa primeira crônica, preferindo uma reflexão que se concentre na dor humana pura e simples, sem rótulos que façam emergir um possível julgamento moral. Enfim, é como se o narrador preparasse o leitor para a revelação que se dá somente na “Última carta para além dos muros”.

O título das crônicas, aliás, dialoga com fato peculiar: da janela do quarto em que ficara internado, no hospital Emílio Ribas, em São Paulo, Abreu via alguns túmulos e o muro do cemitério da Consolação. Enviar uma carta para além dos muros emerge, então, como metáfora da vida que é afirmada e da morte que é, dentro do possível, vencida:

Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras – e elas doem, uma por uma – para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumavam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias (ABREU, 2006, p. 107).

Apesar da dor física decorrente de sua produção, a escrita assume, assim como na obra de Guibert, um lugar privilegiado de um outro essencial ou de um mediador essencial entre autor e os seus leitores. É por ela que o escritor vai se relacionar com outros e, por isso, ela vai representar uma espécie de afirmação do corpo, do seu estado físico, mas também vai representar uma fuga da verdade, fuga empreendida pelo trabalho de linguagem

que o escritor se propõe realizar na composição de seus contos e crônicas. Por essa razão, o narrador, no final da primeira crônica, reafirma a escrita como essa tábua de salvação oportuna que acaba se entrelaçando com a própria vida, tornando-se o escritor uma personagem de si mesmo: *“A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever”* (ABREU, 2006, p. 108).

Além dessa reflexão em torno da doença e da escrita como afirmação da vida, Abreu ainda toca, em sua crônica, no sofrimento físico vivenciado no hospital: *“Mas havia a maca de metal com ganchos que se fechavam feito garras em torno do corpo da pessoa, e meus dois pulsos amarrados com força nesses ganchos metálicos”* (ABREU, 2006, p. 107). E, finalmente, fala dos procedimentos realizados no hospital: *“Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada”* (ABREU, 2006, p. 107).

A realidade hospitalar é abordada na *“Segunda carta para além dos muros”*. Nela, a partir de uma linguagem místico-metafórica utilizada na afirmação inicial da crônica: *“No caminho do inferno encontrei tantos anjos”* (ABREU, 2006, p. 109), o narrador discorre sobre o cotidiano da vida hospitalar, comparando médicos, enfermeiros e faxineiros a anjos que escondem suas asas para melhor auxiliar os que precisam. Temos, aí, o primeiro esboço de afirmação positiva da vida, o que, aliás, vem reafirmado na metáfora dos anjos safados que vestem couros e têm os cabelos descoloridos e o visitam. Tais *“anjos”* não são propriamente celestiais para o narrador, mas não são menos importantes e dedicados que os outros. A imagem dos anjos e da vida após morte, metaforizada no caminho para inferno, é pano de fundo para o reencontro com os anjos alternativos representados por inúmeras figuras públicas mortas devido à contaminação do HIV:

Reconheço todos um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos de bailarino-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Valauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero dançar com Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Néelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyril Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: —~~Quem~~ ^{Quem} tem um sonho não dança, meu amor”.

Eu desperto, e digo sim. E tudo recomeça (ABREU, 2006, p. 110).

A enumeração dos nomes de amigos e de pessoas ligadas ao mundo das artes e admiradas pelo escritor assume, no texto, o papel de índice que antecipa a revelação que se dá na crônica posterior. É possível perceber, apesar do caráter ficcional, uma tendência de referencializar alguns aspectos. A linguagem, antes opaca, torna-se translúcida, deixando entrever os contornos do elemento desconhecido e afirmado pelo narrador. A afirmação final da crônica-conto é, mais uma vez, no sentido da abertura para vida: —~~Pois~~ repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz” (ABREU, 2006, p. 111).

Em —~~Última~~ ^{Última} carta para além dos muros”, Abreu, já em Porto Alegre, residindo junto com os pais, conta a seu leitor a sua condição e inicia sua última carta afirmando: —~~Gosto~~ sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente” (ABREU, 2006, p. 112). A terceira crônica é construída, até certo ponto, de modo bastante claro, com uma linguagem transparente, sem grandes figurativizações e trabalhos com a linguagem, sobretudo, quando se concentra sobre um dos seus temas principais: a revelação da condição de soropositivo de Abreu. O gesto político emerge no ato corajoso de se assumir soropositivo, numa sociedade que demonizava e marginalizava os doentes de AIDS. O relato é marcado pela referencialidade e pela objetividade:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fê (ABREU, 2006, p. 112).

Ao longo parágrafo utilizado pelo narrador da crônica para fazer a revelação sobre si, o texto passa a abordar os temas já abordados nas crônicas anteriores: a abertura para vida e a consciência de ter a morte inscrita no corpo. Nesse sentido, a escrita mais uma vez se torna o elemento mediador e de afirmação da escolha pela sobrevivência, dessa vez não mais afirmada, mas materializada na crônica, que é, acima de tudo, uma espécie de confissão ao leitor, que segundo narrador, vai compreendê-lo: *–Sei também que, para os outros, esse vírus de science fiction só da em gente maldita. Para esses, lembra Cazuya: _vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde”* (ABREU, 2006, p. 113). É interessante notar que Abreu joga ao seu leitor, um leitor obviamente idealizado, uma espécie de responsabilidade, configurada na aceitação da realidade de ser portador do HIV, uma vez que entre os seus leitores ideais não poderia haver gente reacionária e preconceituosa e, portanto, incapaz de entender a sua situação. Além de construir uma imagem de si, tornando-se uma personagem que, em certa medida, espetaculariza a sua vivência, Abreu também ficcionaliza o seu leitor. Emerge, ainda, outro dado bastante importante: o personalismo do autor é colocado em pauta pela primeira vez: *–Aceito todo dia. Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico, e assim sendo preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo”* (ABREU, 2006, p. 113 – grifos nossos). É

evidente que Abreu passa por um choque violento ao saber de sua condição de HIV positivo e da certeza de ter o seu corpo estigmatizado por uma doença mortal, no entanto, ao que parece esse personalismo/referencialidade do autor pode ser analisado como procedimento em que temos, ali, um simulacro do autor, uma imagem do escritor transformado em personagem. Como em outros textos do autor, Abreu não aparece totalmente, é uma espécie de *persona* o que não implica não reconhecer o aspecto de sinceridade do texto, mas de vê-lo como elemento submetido ao jogo representacional da linguagem, tendo um escritor como o construtor dessa linguagem/representação. É claro que o posicionamento de Abreu é importante no desmascaramento dos preconceitos sobre o HIV-AIDS e, também, na humanização do doente marginalizado e vítima da morte simbólica. Todavia, é preciso ter em conta os aspectos literários e dimensão de construto discursivo¹²⁹.

O aspecto realista/objetivo da crônica se relativiza a partir da série de metáforas usada por Abreu para falar a respeito de seu sentimento de dor pela consciência de saber-se em um processo de morrer vertiginoso. As metáforas do “irmão burro”, tomada de Francisco de Assis, e do voo de Ícaro são elementos que, ao lado da imagem alegórica dos anjos (aqueles que estiveram com ele na dor), constituem o trabalho de figurativização do texto. O cemitério do outro lado da rua é o elemento que marca a ligação entre as três crônicas:

A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo (—~~eu~~ irmão burro”, dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor. Certas manhãs chorei, olhando através das janelas os muros brancos do cemitério no outro lado da rua. Mas à noite, quando os neons se acendiam, de certo ângulo a Dr Arnaldo parecia o Boulevard Voltaire, em Paris, onde vive um anjo surfista que vela por mim [...]. Sem rancor nem

¹²⁹ É possível traçar um paralelo entre Caio Fernando Abreu e Cazuza (1958-1990) que, antes do escritor, foi a primeira figura pública a assumir sua condição de soropositivo e doente de AIDS. Além disso, Cazuza, no campo de atuação musical, também produziu obras que se ligavam à denúncia da hipocrisia em relação à AIDS. Os discos *Ideologia* (1988), *O tempo não para* (1989) e *Burguesia* (1989) foram lançados no período final da vida do cantor. Abreu, em muitas ocasiões, afirmou que sua coragem de assumir publicamente a condição de HIV positivo teve como exemplo o cantor carioca.

revolta, só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram só um dia depois do casulo. Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada. Após, o vôo de Ícaro perseguindo Apolo. E a queda? (ABREU, 2006, p. 113).

A metáfora da morte e da vida emerge na afirmação de que existe um “casulo rompendo-se lento”, ou seja, o casulo representa a vida rompendo suas amarras e ao mesmo tempo a transitoriedade da vida que se esvai depois do voo, a queda livre no abismo. A representação da morte e da vida como elementos que convivem harmoniosamente ou faces da mesma moeda é utilizada na crônica “Mais uma carta para além dos muros”, que reabre o ciclo de crônicas-cartas, mas também o fecha definitivamente. A vida também emerge como entidade que, apesar de bela, vai descobrindo “seu rosto horrendo e deslumbrante” (ABREU, 2006, p. 113). A força da metaforização da vida é enfatizada na afirmação do narrador: “Precisamos suportar. E beijá-la na boca” (ABREU, 2006, p. 113). Esta crônica estabelece então uma relação com o episódio em que o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* beija a boca cheia de feridas de Saul, demente, destruído física e psicologicamente pelo abandono da mulher amada e pela perseguição da polícia política da ditadura militar:

Ficou me olhando sereno, sarnento, embalando a si mesmo dentro do robe com o dragão verde e vermelho. Talvez me reconhecesse, pensei em pânico. Além de qualquer memória ou desejo, ele continuava a olhar para o fundo dos meus olhos. Como alguém que vai morrer no próximo minuto pediria a um desconhecido, sangrando no asfalto, ele pedia. *É preciso beijar meu próprio medo, pensei*, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: *é preciso ser capaz de amar o meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu*. Pensei em GH de Clarice mastigando a barata, em Jesus Cristo beijando as feridas dos leprosos, pensei naquela espécie de beijo

que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. Piedade, reverso: empatia. Talvez eu também estivesse louco. Ele continuava esperando, a boca aberta. *Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda* (ABREU, 2012, p. 207 – 208 – grifos nossos).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o beijo do narrador-protagonista em Saul representa um conciliação do narrador consigo mesmo. Saul é o espelho da personagem porque seu corpo arruinado, destruído estabelece relação com o corpo em estado de destruição pela doença do narrador-personagem. Todavia, assim como na crônica “Última carta para além dos muros”, em que é preciso beijar a vida que descobre seu rosto “horrendo e deslumbrante”, o narrador precisa beijar Saul, personificação desse do horror e do lado deslumbrante da vida. Saul é a vida em suas múltiplas precariedades e contradições. Mas também é a morte. Beijar o rosto horrendo da morte-vida significa vencer a repulsa pelo horror da vida. Beijar Saul significa também compaixão e luta contra o horror do corpo cheio de morte.

O beijo em Saul é a retomada do tema do beijo no corpo marcado pela morte a exemplo do beijo de Francisco de Assis ou o toque de Jesus naqueles que estavam marcados pela lepra que, assim como a AIDS, era uma doença caracterizada pela interdição da convivência e do toque no corpo do outro. A diferença básica se dá no fato de que para os leprosos havia, na Antiguidade, o vale dos imundos e mais recentemente os leprosários, enquanto para os soropositivos outra forma de separação, menos visível, mas não menos cruel foi criada. Quanto a Saul, embora não haja nenhuma afirmação de ser portador da síndrome, representa a ruína de um corpo marcado pela morte, pelo sofrimento e pelo esvaziamento identitário, o que pode representar um paralelo com o soropositivo. O narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga* o reconhece como seu igual porque se percebe também marcado pela ruína e pelo esvaziamento identitário. Não devemos

esquecer também a questão do beijo que é devolvido a Saul depois de um longo tempo. Tal beijo remete a memória do que a personagem tinha sido antes do enlouquecimento e isso pode ser visto como uma forma de encontro erótico. Porém, a relação mais forte que “Última carta para além dos muros” estabelece é com a crônica “Mais uma carta para além dos muros”.

No encontro com a entidade que representa a vida e morte, podemos perceber que o narrador da crônica vê em seus olhos-espelhos a condição do próprio corpo, ou seja, a personagem misteriosa pode ser vista como alegorização do encontro com a própria mortalidade, com a realidade de um corpo que não suporta mais a dor e que se aproxima do fim:

Nos olhos dela vejo meu próprio horror refletido. Eu porco sangrando em gritos de desafinados, faca enfiada no ventre, entre calafrios indignos. E gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, daí-me Força, Fé e Luz [...] Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora (ABREU, 2006, p. 200)

A comparação de Abreu com o porco, assim como a comparação presente no romance de Guibert¹³⁰, tem por objetivo demonstrar a mortalidade como alguém que perpassa vida na terra. Temos no encontro com a morte e na visão do seu próprio horror bem como no horror de tudo o que está vivo e fadado a morte, Guibert se aproxima da visão filosófica de Schopenhauer: por mais que lutemos contra a morte e vencamos algumas vezes, a vitória final é sempre dela. Nesse sentido, a vida é algo amoral e que devora a si própria para renascer, o que vem marcado pela afirmação: “Amanhã volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura” (ABREU, 2006, p. 201).

¹³⁰ Cf. no capítulo I, p.73, o modo como Guibert utiliza a imagem do porco para metaforizar a animalidade num sentido negativo.

É interessante notar que antes desta última crônica, objeto de nossa reflexão, Abreu escreve uma série de outros textos em que o sofrimento, identificado como via-crucis, e a morte são os temas mais importantes. Em alguns deles, a arte assume o papel de mediadora entre o sofrimento e a sua simbolização, tornando-se o aspecto estabelecedor de diálogo entre o artista, marcado pela dor, e o leitor/fruidor da arte. A escrita, dessa perspectiva, torna-se elemento de representação que permite ao escritor trabalhar a sua dor, mas construir a partir dessa dor algo que comunique, por essa razão, a necessidade da constituição de ficções que, embora mantenham alguns pontos de contato com a dor real, não são capazes de transmiti-la em toda a sua potência. Tais ficções comunicam a dor por meio da representação, exigindo o polo receptor a identificação com essa alteridade.

Para comunicar sua vivência o escritor precisa, mesmo ao escrever uma crônica, gênero reconhecidamente marcado pela sua presença autorrepresentada, tomar-se como outra pessoa de modo que leitor também compreenda essa alteridade que tenta comunicar algo que é da esfera do pessoal, mas que, simbolizada literariamente, torna-se passível de tornar-se metáfora do sofrimento humano.

A memória tem um papel fundamental no sentido de recuperação dos aspectos fugidios do vivido e da dificuldade de recuperar esse vivido por meio da rememoração, dada a sua proximidade com a imaginação, como podemos perceber na primeira parte de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2003), de Paul Ricoeur. Para Ricoeur (2003, p. 5 – 53), a precariedade da memória se dá exatamente na aceitação dessa impossibilidade de reviver o vivido em sua totalidade e na incapacidade de distinguir o vivido do imaginado, como já havia sido explorado por Walter Benjamin. Enquanto a História utiliza a memória no sentido de comemorar e não deixar cair no esquecimento, a memória sem essa conexão histórica está numa ambígua fronteira entre o lembrar, o esquecer e o imaginar, uma vez que retomar o vivido é sempre exercitar uma dose de imaginação do que se viveu. As

quatro “Cartas” de Abreu performam essa consciência que tenta reter o vivido, mas se vê limitada por inúmeras circunstâncias, entre elas, a própria incapacidade do corpo em retomar a dor. Na primeira e na quarta cartas, sobretudo, esse procedimento nos parece mais evidente porque a retenção da experiência é impossibilidade devido às formas de anestesiar o corpo.

Voltando à questão da ligação entre arte e transcendência, as reflexões presentes nas crônicas “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas” e “Frida Khalo, o martírio da beleza” apresentam essa relação entre via-crucis e produção artística. Na crônica sobre Frida Khalo, Abreu faz uma reflexão em torno da obra de pintora mexicana, que ele compara a Jesus Cristo, mas “Um Cristo artista, mulher, bissexual, bêbado, drogado, adúltero, arrancando sua transcendência do próprio sangue, com as próprias unhas” (ABREU, 2006, p. 191).

A reflexão sobre a arte como um elemento desencadeador de uma transcendência emerge da escrita de Abreu, que pensa o fazer artístico de Frida Khalo a partir da perspectiva daquele que também está em busca de retirar da iminência da vida contemporânea alguma transcendência por meio da arte, transformando o escuro/marginal em algo minimamente luminoso. O corpo, na crônica, emerge como o espaço do sofrimento e da dor, mas também do esplendor e do prazer e, por isso, Abreu ao refletir sobre o corpo de Khalo deformado pelo acidente de bonde, cita Carlos Fuentes, outro escritor que refletiu sobre a artista: “O corpo é o templo da alma. O rosto é o templo do corpo. E quando o corpo decai, a alma não tem outro santuário a não ser o rosto” (ABREU, 2006, p. 191)¹³¹

Já a crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas” parece estabelecer uma relação entre os dois escritores a partir da semelhança de experiências pessoais. Arenas,

¹³¹ O autor não referencia a citação

escritor cubano exilado de seu país devido às perseguições do regime de Fidel Castro aos opositores, era homossexual e também fora contaminado, assim como Abreu, pelo vírus HIV. Abreu estabelece uma relação, digamos mediúnica, com escritor em sua estada em Saint Nazaire, França, no período em Abreu estivera na *Maison des écrivains étrangers*:

Foi numa noite de tempestade, loucas gaivotas batiam-se contra as vidraças do terraço. Insone fiquei lendo *Méditations de Saint Nazaire*, de Arenas, que só vagamente conhecia [...] Acordei ouvindo o ruído da máquina de escrever do escritório. Fui até o corredor, espiei. Em frente à janela, um homem moreno contemplava a tempestade enquanto escrevia. Parecia chorar. Estremeci, ele desapareceu. Tô pirando, pensei. E voltei a dormir.

Pela manhã contei a história a Christian Bouthemy, poeta e editor da *Arcane 17*. Descrevi o homem. Parece Reinaldo Arenas, ele lembrou, que ficara lá apenas uma semana da temporada de dois meses (ABREU, 2006, p. 128).¹³²

A motivação da crônica sobre Arenas, além de mostrar a “relação” entre aquele e Abreu, tem por objetivo mostrar a trajetória dolorosa de Arenas, registrada em sua autobiografia *Antes que anoiteça* (em espanhol *Antes que anochezca*), então traduzida e recém-lançada no Brasil. É importante notar que, assim como na crônica sobre Frida Khalo, a arte, nesse caso a arte de escrever, assume um aspecto de salvação, mas também de representação do sofrimento e afirma aos seus leitores: “Leiam também vocês se não têm medo da dor e da verdade” (ABREU, 2006, p. 128) e no final refere-se ao escritor – e indiretamente a si mesmo – dizendo: “Transbordava amor: à vida, aos rapazes, à literatura” (ABREU, 2006, p. 129).

Juntam-se a essas crônicas, outras que falam sobre a morte, tais como “Entrevisão do trem que irá passar”, na qual o escritor discorre sobre a morte utilizando a metáfora do trem e da estação ferroviária, e “A morte dos girassóis”, crônica em que, a partir do encontro com um vizinho que lhe conta de que uma notícia sobre sua morte circulava por

¹³² O episódio foi tão marcante que Abreu escreveu, em homenagem a Reinaldo Arenas, novela “Bem longe de Marienbad” (*Bien loin du Marienbad*). A novela foi publicada pela Arcane 17 em 1994. No Brasil, sua versão em português foi publicada somente após a morte de Abreu, na coletânea *Estranhos estrangeiros* (1996), da Companhia da Letras.

Porto Alegre, Abreu faz uma reflexão sobre a morte a partir da morte de um girassol frágil que, cortado, consegue sobreviver por algumas horas, afirmando a necessidade de não se decretar a morte de flores antes do tempo conclui “Algumas pessoas eu acho que nunca” (ABREU, 2006, p. 147).

No texto, o narrador – passível de ser identificado como uma projeção literária de Abreu – que passara por uma complicação cirúrgica, conta a um ouvinte, denominado Alguém-Ninguém, o seu encontro, no coma, com uma figura que pode ser lida como uma de alegoria da morte: “Não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa. Sabre na mão, prestes a arrancar o coração palpitante do menino e da virgem que eu também era” (ABREU, 2005, p. 151). Ao contrário das personificações da morte, existentes, sobretudo, na Idade Média, e que caracterizavam-na como um ser descarnado e não-humano, a morte, na crônica de Abreu, é humanizada:

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar esta história que nem história seria. Fico aflito, tenho sempre tanto medo que me desviem do que estou tentando desesperadamente organizar para dizer; qualquer atalho poderia me perder, e à minha quase história, para todo o sempre. E nada mais triste que histórias abortadas, arrastando correntes, fantasmas inconsoláveis. Mesmo assim, pacientíssimo, respondi: Não, querido. *Era, sim, uma cara de verdade.* A de Simone Signoret no final, lembra A de Irene Papas, Anna Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artifícios, crua. Adélia Prado, Jeanne Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. Anouk Aimée, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave (ABREU, 2005, p. 150 – grifo nosso).

É importante notar que, ao comparar a cara da personagem que o visita com rostos de mulheres envelhecidas, em sua maioria, atrizes e escritoras, marcadas pela passagem do tempo, o narrador retira da “visão” da morte qualquer aspecto sobrenatural, o que demonstra uma consciência da naturalidade da morte, de sua ligação com o tempo. Esse rosto humano, contudo, se apresenta ao narrador com pupilas que se parecem com buracos

negros e funcionam como espelho, pois, ao olhar para o rosto dela, é a sua própria imagem refletida que o narrador vê e, no reconhecimento de que é mortal, o narrador – em suas próprias palavras um animal aculturado (ABREU, 2005, p.151) – partilha com o leitor a consciência de estar ligado a tudo o que é vivo: “Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano” (ABREU, 2005, p. 151).

Esse reconhecimento da mortalidade e da ligação com tudo o que “freme no Universo” fica evidenciado nas comparações e nas metáforas, sobretudo, nas comparações metafóricas com animais de que o narrador se utiliza: “Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos” (ABREU, 2005, p. 150) ou “enfiei apenas no meu berro de cachorro atropelado na estrada deserta, gato de espinha quebrada a pau rastejando na sarjeta do poema de Ferreira Gullar. Ai, Frida Kahlo...” (ABREU, 2005, p. 151). Tais comparações reafirmam a consciência que o narrador tem de sua participação da vida animal, todavia, marca-se, aí, também, uma diferença essencial em relação aos outros seres: o homem tem a consciência de que vai morrer e isso o diferencia e o angustia, o que pode ser entendido na afirmação do reconhecimento do horror e da beleza de tudo o que existe, especialmente o ser humano.

É nesse aspecto que o homem se diferencia do animal e pode reconhecer o horror e a beleza dos movimentos da vida, inclusive a morte. Temos, nesse sentido, um procedimento de ficcionalização que faz Abreu, doente e recém-saído do coma, se transformar num narrador que, apesar de narrar um encontro individual com a morte, torna-se, como personagem, um elemento que figurativiza o encontro do homem com seu inevitável destino. Ele se torna espelho da mortalidade humana e reflexo nos olhos da morte que lhe devolve a sua imagem precária, horrorizada, porém bela na sua humanidade.

E portar a humanidade lhe confere a possibilidade de transformar o horror em beleza, o que se afirma pela presença da interjeição –Ai, Frida Khalo...”, referência à pintora mexicana que, marcada por inúmeros sofrimentos físicos, conseguiu construir uma obra que impressionou artistas como André Breton, um dos expoentes do Surrealismo francês.

A personificação da morte, produto onírico da mente do narrador que emerge ~~do~~ coma artificial, cateteres enfiados na veia” (ABREU, 2005, p. 151), emerge da imaginação do personagem, como uma figura linda e, ao mesmo tempo, medonha, antítese que representa a condição humana e a sua dificuldade de aceitar serenamente os movimentos naturais da vida.

Outro aspecto importante é a constante tomada de aspectos ligados à arte: o rosto das atrizes envelhecidas, o poema de Ferreira Gullar e a constante remissão à obra de Frida Kahlo, artista que se autorretratou em várias de suas obras, escolhendo como motivo de sua obra o seu corpo marcado pela dor e pelo sofrimento parecem, em conjunto, significar um afirmação cifrada de Abreu de que, no fundo, a arte é o único modo de suportar a aridez da vida, de estabelecer espaço para a transcendência e um canal de comunicação com os outros.

É interessante notar que, no final da crônica, o rosto medonho que espreita o narrador-personagem, lembrando-lhe de sua mortalidade, é caracterizado não como a morte, mas como uma possível representação da vida. Emerge, nessa comparação, a consciência de que vida e morte são faces da mesma moeda e existem dentro de cada ser vivo. Por essa razão, o narrador, horrorizado, se vê refletido nas pupilas da morte-vida, e teme ser sugado por elas, apesar da consciência do ~~descanso~~” que viria se aceitasse seu convite. O texto, que num primeiro momento sugere a aproximação com a morte e, por conseguinte, uma aceitação desta, faz, no final, uma valorização da vida, metáfora da atitude de Abreu nos últimos anos:

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida — talvez seja esse o nome daquela cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos (ABREU, 2005, p. 151-152).

A relação desta crônica com o Natal, representação do ressurgimento da vida, da renovação do mundo, marca uma visão positiva em relação a tudo o que caracteriza a vida na Terra. Essa reflexão sobre morte e vida aparece, também, numa carta do escritor à amiga Maria Lídia Magliani, de 28/08/1995:

Descubro todo prazer exaustivo de lutar pela vida. Não me olho no espelho há mais de um ano, e só há dois dias consegui ouvir Cazuza sem abrir o berreiro. Todo dia, Cazuza já sabia, eu vejo a cara da morte, ela está mesmo viva. Não é medonha, só que não aceito seu convite para dançar. Pelo menos por enquanto (MORICONI, 2002, p. 337).

Um aspecto importante a ser pensado em relação à crônica *“Mais uma carta para além dos muros”* é a ficcionalização do encontro com a morte, que, segundo Abreu, não estava fora, mas dentro de si, na imagem que o espelho lhe devolvia e que ele temia encontrar. Esse encontro se dá na personificação que autor faz da morte que mora em si, na imagem onírica da entidade capaz de levá-lo. Não aceitar o convite para dançar representa, para o narrador, o desejo de permanecer vivo, mesmo que tenha de lutar com a morte e brigar com Deus, enfrentando-o.

Há, também, na obra cronística de Caio Fernando Abreu, e podemos estender tal afirmação aos textos ficcionais propriamente ditos, uma tendência à constituição de si como personagem sem, contudo, haver uma identificação direta com o sujeito escritor. Nesse sentido, a vivência particular do escritor – no caso de *“Mais uma carta para além dos muros”*, o coma devido a complicações cirúrgicas – passa pelo apagamento das

particularidades autorais/identitárias e passa, também, a ser vista como uma vivência que pode ocorrer com qualquer homem em qualquer lugar, ou seja, a tentativa de Abreu é criar a possibilidade de simulação da troca de experiência, sobretudo, se o polo receptor aceita compartilhar a “ficção” que a crônica deseja transmitir. A personagem da crônica, identificada até certo ponto com a figura de Abreu, pode ser lida como um sujeito ficcional independente do seu criador. O que se nota, então, em algumas crônicas de Abreu é um movimento de ficcionalização que nos permite identificá-lo como o narrador-personagem, mas, ao final, tal identificação se torna algo secundária diante das ações e reflexões que a crônica propõe.

No que tange à projeção do escritor em suas crônicas, não podemos perder de vista que o gênero, por si mesmo, comporta e pressupõe uma identificação entre narrador e escritor, tornando-se uma espécie de reflexão sobre o cotidiano em que o diálogo com o leitor é um elemento fundamental.

É exatamente essa relação dialógica e próxima do leitor que fazem emergir outros aspectos importantes da crônica, entre eles o coloquialismo e a emergência dos aspectos literários da crônica (SÁ, 1992, p. 11). Aliás, Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (1968, p. 12), ao analisar a crônica, divide-a em cinco grupos: a) crônica narrativa: crônica que se aproxima, por suas características do conto; b) crônica metafísica: texto reflexivo sobre os homens, acontecimentos e sentimentos; c) crônica poema-em-prosa: texto próximo da prosa poética; d) crônica comentário, também, chamada crônica bazar ou de *faits divers* por conter um grande número de acontecimentos presentes em sua estrutura; e) crônica informação: texto com comentários impessoais sobre fatos e acontecimentos, o que a diferencia da crônica comentário. A crônica é, então, segundo a categorização efetuada por Coutinho, uma espécie de texto —“esponja” que absorve todos os outros tipos textuais.

No caso das crônicas de Caio Fernando Abreu, sobretudo as que foram objeto de análise, temos uma aproximação entre a crônica metafísica, porque, geralmente o narrador reflete sobre acontecimentos existenciais, e a crônica narrativa, pois a projeção do autor se dá por meio da constituição de um texto que narra ficcionalmente o ocorrido. Nesse sentido, podemos afirmar que Abreu desvincula, mesmo em suas crônicas, a sua vivência pessoal real dos acontecimentos que servem base para a constituição de cada texto, ou seja, o escritor transforma o vivido em fato literário, optando pela rasura ou apagamento de sua vida real em favor de uma *persona*, uma personagem literária. O que emerge sempre dos textos não é a confissão, mas a simulação de confissão, escolhendo com cuidado o modo de falar ao seu leitor a respeito de sua condição e de outros assuntos também importantes.

Podemos, em última análise, afirmar que Abreu tanto em sua obra ~~“puramente”~~ ficcional quanto em sua obra mais ~~“objetiva”~~ (a cronística) faz uma opção pela ficção, evitando uma identificação direta entre o ~~“eu”~~ das crônicas, contos e romances com o ~~“eu”~~ real, o Caio Fernando Abreu que realmente existiu. Quanto à ideia de que a obra de Caio Fernando Abreu seja autoficcional, o que defendemos é que Abreu, em alguns momentos, mobilizou aspectos de sua biografia para a construção de personagens que se identificam mais ou menos com ele, mas o fez construindo uma *persona* de autor. Se pensarmos a autoficção nesse sentido, há, sim, um aspecto autoficcional na obra do escritor.

No entanto, é preciso guardar distância de uma leitura que procure nexos diretos e despidos de elaboração literária entre a vida de Abreu e pessoas, lugares e acontecimentos que sabemos terem existido, mas que são, a rigor, secundários para a constituição da verdade do texto e de sua materialidade. O que é importa mesmo é o traçado literário que é mobilizado nos textos para construir um espaço de metaforização da dor.

CAPÍTULO III

3.1 – A questão da autoria: a performance, o espetáculo e o gesto político

No presente capítulo, temos como objetivo estabelecer alguns outros nexos comparativos entre as obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert e, a partir das particularidades de cada uma das produções abordar mais as questões teóricas que permeiam nossa discussão. Como vimos, Abreu e Guibert criaram maneiras diferentes de se relacionar com a representação de si mesmos, valorizando, cada qual, aspectos importantes. Guibert constrói, como vimos, uma autorrepresentação que parece uma espécie de decalque do autor-empírico, mas que, se perscrutado a fundo, percebemos que não passa de um simulacro de si, uma representação verbal tão ficcional quanto as personagens de ficção. Abreu, por sua vez, assume a representação de si mais como um exercício de recriação da vida por meio da arte, ou seja, a desvinculação dos aspectos que ligam o vivido ao autor-empírico são fundamentais para a constituição da obra do autor brasileiro.

Podemos dizer que, da leitura da obra de ambos os escritores, emergem discussões importantes sobre a questão da autoria, da *performance* literária da espetacularização da vivência pessoal e, também, de um posicionamento político que tem a ver com a sua condição de soropositivos que, no contexto em que tais obras se inserem, é marcada pela estigmatização e silenciamento dos portadores de HIV/AIDS. Além desses aspectos, podemos pensar que a representação, a memória, a imaginação e o realismo são essenciais para se refletir sobre a produção de cada um desses escritores.

Um dos aspectos importantes da aproximação das obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert diz respeito à constituição de uma narrativa em que a relação entre a doença, a morte e o narrar a morte são traços fundamentais. É necessário ter em mente que ambos os escritores, ao construírem obras que tematizam a soropositividade e a iminência

da morte, constituíam um espaço de questionamento da doença, de inserção política da voz do soropositivo, tornando, desse modo, personagens que representavam o doente de AIDS. Nesse sentido podemos afirmar que as personagens que aparecem tanto na obra de Abreu quanto na obra de Guibert pode ser vistas, de certo modo, como alegorias dos portadores do HIV. O posicionamento dos escritores em face da doença e dos discursos sobre a doença é importante, uma vez que temos dois intelectuais em ascensão que se assumem doentes e, por conseguinte, homossexuais. O gesto de escrita se torna, então, um cuidado de si que, no fundo, pode ser visto como cuidado com o outro. A escrita é, então, o lugar da mediação entre si e o outro.

A questão da autoria vem sendo debatida há tempos e, com a emergência da autoficção que foi considerada, para alguns críticos, um novo gênero, o debate parece ter se acirrado. Isso porque, num contexto em que a morte do autor é decretada, de maneiras diferentes, por Barthes e Foucault, como interpretar o retorno de uma voz autoral que se imiscui em sua produção literária, constituindo-se como narrador-personagem de sua própria vivência, a qual pode não ter ligações com a vivência real, mas pondo em xeque as fronteiras entre factual e ficcional, embaralhando as possíveis distinções entre elas. Emergem, desse modo, questões como “que é um autor?” e “como pensar o esvaziamento da voz autoral num contexto em que ela parece ganhar mais força?”

Essa primeira questão pode ser pensada à luz dos já clássicos ensaios de Roland Barthes e de Michel Foucault. É preciso refletir sobre a questão do autor pensando em como esta figura foi sendo constituída ao longo do tempo, sobretudo, na modernidade. A partir do surgimento da estética romântica, o aspecto autoral dos textos se torna fundamentalmente importante, uma vez que, para os românticos, a Arte, mais do que um produto de regras estabelecidas previamente, era o resultado de um trabalho no qual a

originalidade, a inspiração e a genialidade do autor eram elementos fundadores constituintes ontológicos da obra de arte.

A perspectiva romântica, por um lado, critica o conjunto de regras estabelecido pelo Classicismo, valorizando a liberdade do escritor/artista e, por outro lado, sanciona a ideia do poeta como alguém especial, marcado por uma fonte de inspiração e detentor de uma série marcas consideradas próprias de “seu estilo”. Todavia, ao longo do século XIX, essa visão de arte como inspiração passa por uma série de mudanças, a começar pela dessacralização da figura do poeta por Charles Baudelaire, que cria uma série de metáforas/imagens do poeta, entre elas, a do trapeiro que recolhe o lixo e o transforma em outra coisa. É claro que ainda existe certa permanência de uma visão do poeta como homem de inspiração, como alguém destacado da multidão, no entanto, essa visão vai sendo relativizada à medida que a poesia deixa de ser pensada como resultado de um estado psicológico distintivo do poeta para ser analisada como um construto linguístico, ou seja, o produto de um determinado arranjo linguístico criado pelo trabalho do poeta com a língua. Essa visão de produção literária vai se consolidar ao longo do século XX, com o surgimento da Arte de Vanguarda e com a emergência dos variados Modernismos, sendo iniciada, contudo, com Mallarmé e sua concepção de que a poesia não é produto do acaso, mas resultado de um esforço intelectual de seu produtor.

A concepção de Mallarmé de que a linguagem artística deve ser evidenciada a despeito de seu produtor serve como uma das molas propulsoras para Roland Barthes discutir o lugar do autor na Modernidade. Barthes inicia o seu ensaio a partir da seguinte afirmação acerca de um castrado travestido de mulher presente em *Sarrasine*, de Balzac: “Era uma mulher com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, seus problemas instintivos, suas audácias sem causa, suas insolências e sua deliciosa fineza de

sentimentos”¹³³ (BALZAC *apud* BARTHES, 1993, p. 63). É partir daí que Barthes interroga a possível origem da afirmação, concluindo pela impossibilidade de qualquer ligação entre o enunciado e algum enunciador, seja ele o próprio autor, o herói ou o autor implícito Balzac professando ideias literárias.

O fato é que partir desse questionamento que Barthes vai desenvolver a ideia de que a linguagem poderia ser considerada com um compósito neutro e, por essa razão, incapaz de qualquer ligação com qualquer sujeito, inclusive com o seu produtor. Nesse sentido, para o crítico, quando o autor ~~entra~~ “entra em sua morte” (BARTHES, 1993, p. 63), ou seja, quando ele aceita o apagamento de suas marcas na sua própria obra, é que ~~a~~ “escrita começa”. Para Barthes, então, o texto escrito adquire o *status* de algo que existe independente de seu produtor, uma vez que ele é ~~re~~ “constituído de escritas múltiplas, saídas de múltiplas culturas e que entram em diálogo, em paródia, contestando-se”¹³⁴, (BARTHES, 1993, p. 69).

Esse conjunto de múltiplas escrituras textuais ora dissonantes, ora convergentes, só ganha sentido não só no distanciamento do autor, ~~m~~ “morte” pelo próprio caráter de independência da linguagem em relação a seu produtor, mas também pela constituição do leitor como uma espécie de centro responsável pelo ajuntamento e interpretação dos inúmeros textos com os quais ele toma contato ao longo da vida. Nesse sentido, o distanciamento da autoridade de uma voz que produz o discurso permitiria, para Barthes, compreendê-lo como um construto cujo sentido não está subordinado ao escritor, escapando ao seu controle.

A questão é que, apesar da pretensa ~~m~~ “morte” do autor, do esvaziamento de sua presença autoral como autoridade e da própria independência da linguagem, a autoria

¹³³ C’était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicateuse finesse de sentiments (BALZAC *apud* BARTHES, 1993, p. 63).

¹³⁴ Un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent unes avec autres en dialogue, en parodie, en contestation (BARTHES, 1993, p. 69).

permanece como um aspecto importante na compreensão da obra de arte, manifestando-se no estilo escritural de autor que, na Modernidade, se sobrepõe ao estilo de época ou às normas de produção artística. Além disso, autores, na literatura produzida nos últimos 30 anos, fazem uso da representação de si mesmos em seus textos para construir suas ficções.

Temos, nesse sentido, exemplos como de Marguerite Duras, que retoma as suas memórias da juventude a partir de uma perspectiva fragmentária e não-linear para (re)construir, ficcionalmente, certa parte de sua vivência como filha de colonos franceses. Temos, também, Patrick Modiano que, em *Les boulevards du ceintures* (1979), recria ficcionalmente a sua história familiar, especialmente aquela parte de sua história ligada ao pai, a partir de uma fotografia antiga, ou seja, a partir da cristalização de um momento feliz, o autor “restaura” ficcionalmente a convivência com o pai.

Nos dois casos podemos perceber uma relação fundamental entre literatura e morte: a narradora-personagem de Marguerite Duras só se permite recordar quando sabe da morte do amante chinês e toma consciência de seu próprio envelhecimento, assim como o narrador do romance de Modiano (re)constrói, por meio da imaginação e da memória, a sua vivência a partir dos escombros e ruínas de sua vida, marcando, desse modo, uma diferença entre a realidade arruinada e um passado que pode ser revivido como reconstituição ficcional, mas que não pode jamais ser restaurado em sua completude porque já não existe.

Além disso, como vimos nos capítulos anteriores, pudemos perceber que tanto Caio Fernando Abreu quanto Hervé Guibert se utilizam de estratégias de representação de si mesmos como personagens que têm uma forte relação com a morte, já que ambos escrevem a partir da perspectiva dos que estão marcados para morrer e, por essa razão, detêm a autoridade para narrar suas próprias vidas. Nesse sentido, a questão da autoria e de

como pensar a autoria é reposta, pois ela se revela um dado intrínseco ao trabalho de linguagem constitutivo das obras.

Michel Foucault propõe uma reflexão sobre a autoria a partir do conceito de função-autor. Para Foucault (1994, p. 789 – 790), mais do que o apagamento da figura do escritor, é preciso refletir sobre o modo como esse ente, considerado “~~morto~~”, continua a exercer uma função no âmbito da produção escrita. Para isso, o filósofo destaca quatro pontos essenciais para se pensar a função-escritor: a) a despeito da hipótese de apagamento de sua figura, o nome do escritor permanece um elemento importante, uma vez que é ele que responde pela obra, que dá entrevistas, autógrafos, etc. Nesse sentido, o nome do escritor não pode, ainda conforme Foucault, ser tratado como um nome ordinário, ainda que seja indefinível; b) ainda que seja o produtor da obra, já que é seu nome que figura nela, o escritor não é proprietário nem responsável pela obra, que está à deriva de seu produtor, estabelecendo relação com outros textos e sendo decodificada mediante inúmeras leituras; c) a atribuição de determinada obra a determinado escritor é o resultado de relações críticas complexas, ou seja, a pertença a um escritor não pode ser afirmada somente pelo nome que figura na capa de um texto; d) a posição do escritor em relação ao que escreve, em relação aos vários discursos.

Esses quatro pontos servem de baliza para Foucault discorrer sobre o surgimento da figura do escritor e sua permanência. A noção de escritura, segundo Foucault, seria responsável pela impressão do não apagamento do autor, já que ela se liga ao produtor do texto, assim como atesta seu apagamento. A escrita seria uma espécie de elemento transgressor que aponta para o autor, mas também tem um aspecto desviante, uma vez que é a partir dela que se estabelece uma espécie de jogo performático. Ao analisar a relação da escrita com a morte, Foucault afirma que:

[...] essa relação da escritura com a morte se manifesta também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito escritor. Por todas as sutilezas que ele estabelece entre si o que escreve, o escritor desvia todos os signos de sua individualidade particular. A marca do escritor não é nada mais do que o signo de sua ausência. É necessário a ele desempenhar o papel de morto no jogo da escritura (FOUCAULT, 1994, p. 793).¹³⁵

O fato, no entanto, é que, apesar desse aparente apagamento de sua figura, o autor permanece e retorna, na literatura contemporânea, como personagem de si. No artigo “A escrita de si como performance”, Diana Klinger defende, partindo de uma reflexão sobre o texto de Foucault, a hipótese de que a autoficção – e poderíamos englobar as várias manifestações das escritas de si – traz a tona a figura do autor como parte de um intrincando processo de *performance* pessoal, ou seja, a própria figura do autor, suas inúmeras falas a respeito de sua obra seriam parte de um jogo de encenação que, na verdade, não deixam ver a figura real do escritor, o indivíduo como categoria civil.¹³⁶ Para Klinger a autoficção seria o produto “do desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade pela escrita” (2008, p. 19). Nesse sentido, a função-autor, para a estudiosa, não estaria mais centrada na figura do autor, mas na relação entre o sujeito-escritor e a sua obra. O sujeito-escritor seria, no sentido atribuído por Klinger, a primeira construção ficcional do autor real, uma vez que é nessa instância extratextual que não existe de fato na realidade é que se centra toda a produção de um nome de autor.

Como a autoficção, para Klinger, “não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘modo’ que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia” (KLINGER,

¹³⁵ ce rapport de l’écriture à la mort se manifeste aussi dans l’effacement des caractères individuels du sujet écrivain ; par toutes les chicanes qu’il établit entre lui et ce qu’il écrit, le sujet écrivain dérouté tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l’écrivain n’est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l’écriture. Tout cela est connu ; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l’auteur (FOUCAULT, 1994, p. 793).

¹³⁶ Ellen Dias defende uma hipótese bastante parecida com a de Klinger, utilizando a concepção de *personae* para refletir sobre as inúmeras “imagens” de escritor construídas por Caio Fernando Abreu ao longo de sua carreira literária. Klinger, por sua vez, vai destacar a questão da construção de personagens da literatura latino americana que, em certa medida, portam características de seus criadores, sem, contudo, terem relação direta com eles.

2008, p. 20), não existiria, por conseguinte, um referente extra-textual, ou seja, a figura do escritor no texto e as vivências ali retratadas estariam na esfera da encenação, por isso, a crítica chama a atenção para o aspecto performático desse tipo de texto.

No entanto, é importante observar que Klinger faz um recorte do que, para ela, deveria ser chamado de autoficção, limitando o alcance do conceito ao contexto de produção literária contemporânea, especialmente, naquela produção decorrente de *blogs* e outros modos midiáticos de se fazer literatura.¹³⁷ Nesse sentido, para estudiosa, a autoficção seria uma espécie de reação crítica à espetacularização midiática do indivíduo via *blogs*, *realities shows*, etc. e, ainda, uma espécie de retorno do autor, declarado “morto” pelos principais estudiosos do estruturalismo francês. Nesse sentido a autoficção seria definida como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente” (KINGLER, 2008, p. 22).

Luciene Azevedo, embora tenha uma visão bastante próxima da visão de Klinger, defende hipóteses um pouco diferentes desta. Ao contrário de Klinger, que afirma em seu artigo a chegada de um esgotamento da cultura moderna das letras, Azevedo parece ter uma visão mais aberta em relação à autoficção, observando-a como elemento que desestabiliza ainda mais as fronteiras entre a realidade e o ficcional, instaurando, como ela mesma diz, uma maior desconfiança em relação à ficção (AZEVEDO, 2008, p. 46). É, nessa perspectiva, que, no artigo “Autoficção e literatura contemporânea”, Azevedo conceitua a autoficção como:

[...] apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche vazios do semioculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 35).

¹³⁷ Entre os escritores da geração *blogueira* podemos destacar Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Daniel Galera, etc.

Desse modo, a autoficção se inscreveria numa espécie de intersecção ou, conforme Azevedo, numa fenda que tem como resultado a ~~–a~~ constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo é ser sincero é um *trompe-l’oeil*” (AZEVEDO, 2008, p. 35).

É possível perceber nessa conceituação da autoficção uma visão próxima do conceito de escrita e da ideia apagamento do autor presente nas reflexões de Barthes e Foucault. Podemos afirmar, no entanto, é que mesmo na autobiografia existe um procedimento ficcionalizante porque, uma vez que se toma como modelo de narrativa e, malgrado o desejo de sinceridade que caracteriza o texto autobiográfico, o que temos é uma série complexa de recortes, condensações, expansões e escolhas de fatos que, no fundo, desvinculam o vivido para o campo da representação ficcional.

A questão primordial é que, a partir da análise da escrita proposta pelos dois críticos franceses, temos uma espécie de afirmação de uma crise da representação e, sobretudo, da autorrepresentação. A presença de um sem-número de escritas de si em suas mais múltiplas manifestações, reafirma, todavia, a presença de uma primeira pessoa produtora de representações de si sem a ilusão de apresentar textualmente uma verdade estrita, mas sim uma verdade textual, uma vivência tomada como exemplar ou representativa de algo. Desse modo, afirma Azevedo:

[...] entendemos que a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, *não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si* (AZEVEDO, 2008, p. 34 – grifos nossos).

É preciso, no entanto, atentar para um aspecto importante que diz respeito ao modo como Klinger e Azevedo entendem a autoficção: ambas as estudiosas fazem um recorte do conceito a partir de um determinado contexto, marcado pela espetacularização da vivência

pessoal e pela presença de uma geração literária marcada pela influência de outras referências culturais como a TV, o cinema e a própria *internet* com as suas inúmeras possibilidades de socialização e promoção de formas alternativas de arte.

Em contrapartida, não podemos nos esquecer de que a produção que ora analisamos, embora tenha sido construída na fase de instauração desse novo contexto, não partilha os mesmos aspectos culturais, uma vez que Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, a despeito das diferenças culturais de seus respectivos países, escreveram num contexto em que a influência das vanguardas artísticas modernistas e a crença em alguns dos aspectos da Modernidade ainda eram vigorosas. Outro aspecto fundamental a se pensar é que a escrita desses autores é constituída, também, a partir da forte presença de um “eu” que tenta representar a sua vivência, todavia, não há uma tentativa, por parte de ambos, de criar uma narrativa que não tenha pontos de contato com a realidade. Ao contrário, a presença do real é algo importante e, até mesmo, palpável, o que não pode ser confundido com uma visão de que esses escritores tenham escrito autobiografias no sentido tradicional do termo.

A ideia de Abreu e Guibert parece ser a de representar as suas vivências, tornando-as, em certa medida, exemplares porque representativas de sua posição em relação a emergência da epidemia do HIV/AIDS e seu tratamento pelos mais variados setores da sociedade. Nesse sentido, ambos os escritores, por meio do procedimento de projeção de suas imagens como a de personagens criam narrativas que, em certo sentido, questionam tal contexto porque dão voz ao portador. É no procedimento de deslizamento para dentro do texto que podemos perceber as diferenças estruturais entre as obras de Abreu e Guibert.

Como vimos em nossas análises dos textos literários de ambos os escritores, o deslizamento e autorrepresentação de Hervé Guibert em seu texto se dá por um intrincado trabalho que instaura uma ambígua relação entre o vivido e o imaginado, entre o factual e o ficcional. As referências a lugares, a datas, a inscrição dos quadros narrativos em espaços

conhecidos, sobretudo da capital francesa, parecem dar um caráter realista, de literatura verdade, ao texto de Guibert. Além disso, a própria vivência representada pelo escritor em seus três romances estabelece uma ampla ligação com os fatos vividos na realidade, levando o leitor se perguntar: é real? É ficcional? Ao contrário dos escritores contemporâneos que parecem fazer questão de cindir a personagem que é imagem de si, Guibert valoriza exatamente as coincidências entre si mesmo e a imagem de si que conta, nos textos, a vivência do homem marcado pela morte.

A narração dessa vivência se constrói como uma *performance* que tem por objetivo a re-apresentação do vivido, que é construído textualmente, sobretudo no romance *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, como uma vivência que se arrasta, sufocante, entrecortada e assujeitada pelas crises que a doença traz, bem como pela constante constatação de portar um corpo que, gradualmente, se desagrega e se esfacela. A intersecção entre a realidade e a ficção parece ainda mais estreita e embaralhada porque o jogo, no caso do escritor, não tem por objetivo a brincadeira com a linguagem, mas a resistência à realidade que é mostrada com uma face terrível, face jamais mostrada em sua inteireza porque seria insuportável. A escrita é, pois, exorcismo e salvação.

Como vimos no capítulo dedicado a Caio Fernando Abreu, o escritor esfuma a sua presença em seus escritos. É no apagamento das marcas pessoais, das referências a lugares e a datas, o que o diferencia de Guibert, que a presença do escritor parece ficar mais forte. Isso se dá porque, para Abreu, o importante não é a afirmação de si, no texto, como o “eu” do escritor que está contando autobiograficamente sua vivência, mas a ênfase na vivência que, ali, é narrada com toda a sua carga dramática de humanidade. Podemos perceber uma forte relação entre o que é narrado e alguns aspectos da vivência do escritor, especialmente nas crônicas, mas, ainda aí, o esforço de Abreu em se apagar, em cindir relações diretas entre a figura do escritor e o narrador da crônica/conto é nítida.

Um bom exemplo pode ser visto na crônica “Mais uma carta para além dos muros”, na qual o narrador, inominado, não faz nenhum esforço para ser identificado como Abreu e constrói um texto fantasioso em que a morte personificada¹³⁸ o visita, o encara e o faz enxergar nos seus olhos sem íris a sua condição de “bicho que vai para o abate”, desencadeando uma série de reflexões sobre a vida e a morte. A crônica se configura como uma grande meditação, algo, filosófica sobre a vida, sobre a morte e sobre a relação autofágica da vida consigo mesma, numa visão bem próxima àquela veiculada pela filosofia de Schopenhauer na sua obra *O mundo como vontade e representação* (2007).¹³⁹

Em ambos os escritores existe um procedimento bastante semelhante, mas que se diferencia no fundo: a construção de simulacros. No capítulo em que analisamos a obra de Guibert, afirmamos que o autor se utiliza da construção de simulacros por meio de uma poética que pode ser classificada como de ampliação. O que acontece nos romances de Guibert é a tentativa de construir uma relação exageradamente vinculada com a realidade, o que acaba por hiperdimensionar a presença do autor projetado e de, certo modo, criar caricaturas de si e das pessoas que o cercam a exemplo de Muzil, modelo literário de Foucault, que tem suas práticas sexuais publicadas, e Marine, modelo de Isabelle Adjani, que é caracterizada como uma atriz megalomaniaca e egocêntrica.

¹³⁸ Na música “Boas novas”, do disco *Ideologia* (1988), Cazuza afirma “Senhoras e senhores/Trago boas novas/Eu vi a cara da morte/E ela estava viva”. Ao que parece a crônica de Abreu parece ser uma espécie de retomada e desenvolvimento da ideia, contida na música de Cazuza, do encontro com a morte que porta uma cara horrenda, mas viva.

¹³⁹ Em *O mundo como vontade e como representação*, Artur Schopenhauer apresenta uma visão filosófica que, de certo modo, iria influenciar o pensamento filosófico posterior. No livro, o filósofo questiona as filosofias idealistas que viam o mundo como produto da organização de uma Razão absoluta, propondo a ideia de que, na verdade, o mundo era uma forma de objetivação da Vontade, uma espécie de impulso irracional e criador que se objetiva nas inúmeras formas inorgânicas e orgânicas presentes no mundo, utilizando-se de suas próprias objetivações para manter-se viva e atuante. Schopenhauer destaca que o homem, objetivação pensante da Vontade, poderia negar-se a servi-la a partir de uma posição estoica em relação à vida, negando a sua vontade tributária da Vontade universal. Entre as concepções do filósofo, podemos destacar o desprezo da Vontade pelo individual, a conceituação da vida como um pêndulo entre o sofrimento/desejo e a satisfação/tédio que é arrefecido apenas com a morte. Para Schopenhauer, a vida come a vida e o homem é a única das objetivações da Vontade que sabe que sofre e que é fadado a morrer. É interessante notar que as concepções de Schopenhauer influenciaram o pensamento de Nietzsche, a conceituação de inconsciente de Freud e a conceituação do homem como ser-para-a-morte em Heidegger.

Abreu, por sua vez, não hiperdimensiona a sua vivência, mas cria uma espécie de simulacro¹⁴⁰ de sua presença em seus textos literários. Desse modo, Abreu nunca está verdadeiramente projetado em sua obra, mas simula isso por meio da projeção de suas vivências que são filtradas e vinculadas às personagens. Isso significa afirmar que, malgrado os aspectos autobiográficos, a obra de Abreu não tem ligação com o conceito de autoficção porque o intrincado trabalho de desvio da realidade torna seu trabalho ligado ao esforço por constituir uma linguagem ficcional e seguir modelos como Clarice Lispector, Graciliano Ramos, etc.

Em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, o aspecto estético das narrativas que apresentam a projeção da figura do autor como personagem de si parece conviver com outro aspecto também fundamental que é o gesto ético. Com isso, queremos dizer que as respectivas obras são construídas na confluência de uma estética das escritas de si como um gesto ético e, por conseguinte, político, uma vez que em ambas a reflexão sobre si e sobre a própria condição, a simulação da confissão, o desejo pela busca de si e a tentativa de organizar narrativamente o vivido são traços fundamentais e, necessariamente, vinculados ao temário da doença incurável (AIDS), da homossexualidade e da morte.

É evidente que podemos somar a este rol de aspectos importantes certa fome de espetacularização, no sentido que Diana Klinger e Luciene Azevedo apontam em seus

¹⁴⁰ No primeiro capítulo de *Simulacres et simulations* (1981), Jean Baudrillard inicia sua discussão sobre a construção dos simulacros a partir do texto de Borges —“Sobre o rigor da ciência” que narra a história de cartógrafos de um império que fazem um mapa tão detalhe que acaba por cobrir todo império, uma espécie de alegoria da criação de simulacros. Para o estudioso francês, o real só existe em sua dimensão de elemento desvinculado da realidade, o que ele chama de hiper-realismo. O simulacro do real é tão bem elaborado que consegue, segundo Baudrillard, parecer a realidade suprimindo, de certo modo, a fome de realidade que temos. Se transportamos esse conceito para as obras de Abreu e Guibert podemos afirmar que ambos criam simulacros da realidade. Guibert criando um simulacro textual percebido de si, como se sua obra pudesse ser classificada como autobiográfica no sentido estrito do termo. Abreu criando a simulação de que se ficcionaliza quando ficcionaliza alguns aspectos de seus experienciais, o que pode ser facilmente questionado pela forte construção ficcional de seus textos e da impossibilidade de reconhecê-lo plenamente em seus personagens, embora, como o mapa do império em Borges, ele pareça estar lá.

respectivos ensaios sobre a autoficção¹⁴¹, uma vez que constantemente os narradores parecem assumir uma perspectiva de vítimas das circunstâncias factuais e/ou de sua condição existencial. Subtraídos, contudo, os exageros narratológicos percebidos, sobretudo, na constante reafirmação do corpo em processo de morte e no esvaziamento da sexualidade, presentes nos romances-diários de Hervé Guibert, ou na abertura para a vida com forte dose de afirmação da morte, encontrada nas crônicas de Abreu, sabemos que os escritores foram, sim, vítimas das circunstâncias, tendo sido postos numa relação ambígua e bastante dolorosa com o corpo e, para sobreviverem a essa dor, o gesto ético possível foi, para eles, contar a sua vivência, transformando-as, por meio da representação literária, numa dor que é simbolizada e passível de ser compreendida pelos outros. Daí, a afirmação da escrita como salvação e o investimento na representação de si como personagens em seus textos.

Desse modo a textualização da vivência se configura como tentativa, desses escritores, de entendimento e de reflexão sobre o vivido, resultando numa perspectiva que é distanciada porque a escrita, fatalmente, impõe esse distanciamento. A confissão aparece não em sua dimensão tradicional de traçar um exame de consciência que, no fim das contas, acaba por descortinar as culpas, mas também as mudanças substanciais de um indivíduo em face de certos valores morais, mas como modo de marcar posição demonstrando uma visão de mundo caracterizada pela valorização da individualidade em sua resistência ao *status quo* e aos padrões de valor, comportamento e controle impostos pela sociedade. Talvez essa tomada de posição seja sintoma de outro aspecto fundamental para se compreender os textos: a consciência da morte é o que permite um posicionamento

¹⁴¹ O aspecto das escritas de si presentes em Abreu tem haver com um procedimento de pensar o vivido como a experiência do outro. Desse modo, o escritor desvincula os aspectos de tal vivência de modo a construir uma narrativa em que a experiência narrada se torna a mais universalizada possível. Abreu tinha uma forte consciência das questões textuais e sabia que o melhor meio de comunicar ao maior número possível de pessoas era por meio da ficção, da metaforização ou da transformação do vivido em símbolo, o que parece não ser o objetivo de Guibert.

ético que tem como resultado a afirmação de si, a humanização do doente de AIDS e, por conseguinte, do moribundo, daquele que está marcado para morrer.

Se tomarmos como exemplo de textos confessionais, *Confissões*, de Santo Agostinho, e *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau perceberemos a diferença entre estes textos e os que ora analisamos. Em suas *Confissões*, Santo Agostinho, embora tenha como desejo fundamental o entendimento de si, baliza tal entendimento com relação ao seu movimento em direção aos princípios cristãos e, por conseguinte, a Deus.

Ora, ainda que tenha uma visão individual, Agostinho, ao longo de suas memórias, está mais preocupado em afirmar a grandeza dessa divindade que o retira da sua condição de pecador e pagão para transformá-lo num cristão cuja fé ardente o faz examinar a própria consciência. Nesse exame, o que se observa é a afirmação da condição frágil e pecadora do homem, condição, esta, combatida somente com a aceitação de Deus. Nesse sentido, Agostinho reafirma um princípio soteriológico já proposto por Paulo de Tarso: é preciso morrer em Deus/Cristo para viver realmente, o que pressupõe a negação do corpo, do desejo e de qualquer modo de vida que não tenha por aspecto o ideal de pureza cristã. Nesse sentido, confessar, para Agostinho, é proclamar a glória da divindade, reafirmando a fraqueza do homem que não compreende os modos de atuação dessa divindade. Essa visão binária e negativa do homem pode ser vista na afirmação:

Eu, porém, jovem tão miserável desde o despertar da juventude, tinha implorado a ti a castidade, dizendo: —Dá-me a castidade e a continência, mas que não seja para já”. Pois temia que me atendesses logo e me curasses imediatamente do mal da concupiscência, que eu achava melhor satisfazer do que extinguir (AGOSTINHO, 2008, p.217).

Além dessa visão do homem que, ao examinar seu passado, percebe, conforme a perspectiva dos valores que abraça, a sua pusilanimidade, Agostinho parece estar, também, atento a outros aspectos importantes, tais como o caráter fugidio do vivido e da memória:

–De onde e para onde guiaste a minha memória, a fim de que te louvasse por esses acontecimentos que, embora importantes, eu havia esquecido e descuidado? No entanto, eu ainda não corria atrás de ti, não obstante a suave fragrância de teus perfumes” (AGOSTINHO, 2008, p. 245). Ao que parece, o filósofo tinha plena consciência dos aspectos problemáticos da memória, mas o que lhe importa é demonstrar que a providência divina é sua salvação e que seu gesto de escrever suas confissões tem o objetivo de dar testemunho disso.

Enquanto Agostinho testemunha a fragilidade da memória e a problemática da irrupção do passado no presente, configurado numa imagem que retoma o vivido, mas que não é o vivido em si, Rousseau, vai numa direção diametralmente oposta, uma vez que afirma o total domínio de suas lembranças, datadas em seu livro com grande exatidão. Aliás, o início de seu texto confessional é –Dou começo a uma empresa de que não há exemplo, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 1959, p. 11). A ideia presente na afirmação inicial das confissões do filósofo vem alicerçada sobre a concepção iluminista de que o homem é um ente integral sem cisões identitárias e passível de ser apreendido integralmente na escrita. Rousseau, de fato, acreditava que pudesse contar uma verdade estrita por meio da linguagem e, sobretudo, achava que realmente era um modelo de homem, ou como ele mesmo afirma, em seu texto –não sou feito como nenhum dos que existem” (ROUSSEAU, 1959, p. 11).

Parece que Rousseau, ao afirmar o caráter inédito do seu procedimento de escrever-se, ignora uma série de outros textos, incluindo Agostinho e Michel de Montaigne, que também refletiram e escreveram sobre si mesmos. A diferença básica entre Agostinho e Rousseau está na concepção de si, o que ocorre devido à diferença temporal entre os textos. Rousseau tem uma visão antropocêntrica e individualista de si mesmo, ou seja, para

ele, o homem é importante pelos valores que conquista para si. Não há nenhuma motivação religiosa nem tampouco vontade de assumir a pequenez humana diante da divindade.

O filósofo se representa como homem valoroso e se utiliza didaticamente como o modelo mais bem acabado de sua própria concepção filosófica. Agostinho, por sua vez, parece estar mais preocupado com uma concepção que, no fundo, assume as inúmeras fragilidades do homem em face do mundo. Seu exame de consciência não tem por objetivo afirmar a si, pelo menos não diretamente, mas parece, propriamente, um exercício que se aproxima do que Michel Foucault chama de *cuidado de si* (*Souci de soi-même*). Aliás, a concepção de *cuidado de si* é, talvez, o elemento mais importante para a discussão de nossos autores.

O cuidado de si se configura, no caso de Abreu e Guibert, como resistência ao silenciamento imposto pelos discursos institucionais em relação ao doente de AIDS. Como vimos ao longo do período de reconhecimento da AIDS, a doença foi usada discursivamente por diversas instituições e segmentos sociais: por grupos religiosos que a viam como castigo divino; pela imprensa que a divulgou como “câncer gay” ou “peste gay” (o que contribuiu decisivamente para uma visão negativa dos homossexuais e para a criação da ideia de que a doença atingia um grupo específico da população); pelo discurso médico que desumanizou a discussão sobre os doentes, enfatizando mais as questões concernentes ao vírus e aos chamados grupos de risco.

Nesse sentido, quando os escritores escrevem contos, romances ou crônicas, nos quais admitem a sua condição de soropositivos e, a partir desse dado, extrapolam o campo usual de sua atuação para o campo de reflexão sobre morte e o morrer decorrentes da AIDS, estão criando um espaço de resistência que é político porque coloca o doente no centro da discussão, relativizando ou questionando, inclusive os discursos médicos. Um bom exemplo ocorre em *Le protocole compassionnel*, quando, na discussão sobre as taxas

T4 (células de defesa que combatem vírus e bactérias), ele desmistifica a apropriação dessas taxas pelo discurso médico: “Essas taxa T4 que vão e vem, que descem e que voltam a subir, são uma ilusão à qual o doente se liga como uma isca[...]. O médico entretém esta ficção de uma doença mais ou menos aleatória, que não vai forçosamente em direção a uma saída fatal (GUIBERT, 1991, p.167).¹⁴². Talvez seja por essa razão que ambos, cada um a seu modo, optam pela ficção, pois é por meio da ficcionalização das vivências que eles se tornam representantes dos doentes e de sua experiência, seus porta-vozes.

Em *L’herméneutique du sujet* (1983), Michel Foucault propõe, como hipótese fundamental, a questão do cuidado de si como tomada de consciência da individualidade em contraposição à sociedade. Para isso, Foucault afirma que a primeira proposição de um cuidado de si aparece em Sócrates, especialmente nos diálogos presentes em *Alcebiades*. Dialogando com Alcebiades, jovem que desejava governar Atenas, Sócrates o faz perceber que, antes de governar a cidade e, por conseguinte, os cidadãos nela presentes, era preciso que ele se governasse, assumindo a perspectiva daquele que deseja aprender, que deseja se conhecer e, por consequência, cuidar de si.

O cuidado de si seria, então, uma forma de educação engastada na proposição socrática “conhece-te a ti mesmo”, configurando-se como “uma espécie de agulhão que deve ser plantado na carne dos homens, que deve ser pregado em sua existência e que é um princípio de agitação, de movimento, de inquietude permanente no curso da existência¹⁴³” (FOUCAULT, 2001, p. 9). Nesse sentido, o cuidado de si seria, antes, um princípio de

¹⁴² Ce taux de T4 qui vont et qui viennent, qui descendent et qui remontent, est une illusion à laquelle le malade se raccroche comme à un hameçon dont le filin le tirerait sur une mer plus ou moins agitée. Le medecin entretien cette fiction d’une maladie très aléatoire, qui ne va pas forcément vers une issue fatale (GUIBERT, 1991, p. 166 – 167).

¹⁴³ [Le souci de soi-même] est une sorte d’aiguillon qui doit être planté là, dans la chair des hommes, qui doit être fiché dans leurs existence et qui est un principe d’agitation, un principe de mouvement, un principe d’inquietude permanent au cours de l’existence (FOUCAULT, 2001, p. 9).

reflexão sobre si, de permanente pesquisa sobre o eu, de permanente exame da consciência, tornando claro, para o indivíduo que se analisa, seus gostos, seus medos, seus desejos em relação à existência. Mais do que uma busca racional, o cuidado de si tem um aspecto também profundamente místico ou intuitivo.

O cuidado de si emerge, então, como uma característica de filosofias do século I d. C., sobretudo, do Estoicismo e do Epicurismo, destacando-se também como princípio de mudança presente nos primeiros séculos do Cristianismo. Apesar das diferenças fundamentais existentes entre si, cada uma dessas linhas de pensamento estabelece uma relação em suas proposições filosóficas, sendo tal relação configurada no ensinamento de que o homem deve se afastar do mundo ou conforme Foucault, ~~—~~a alma adquire, nesse momento, a indiferença, indiferença soberana que é aquela de sua tranquilidade e de sua adequação à razão divina”.¹⁴⁴ (FOUCAULT, 2001, p. 284).

Por essa razão, Agostinho se afigura como um bom exemplo dessa atividade de reflexão sobre si por meio da escrita, proponente de um dos modos de se conseguir levar a efeito o exercício de cuidar de si mesmo, que, para Foucault assume uma grande importância no começo do contexto cristão, como podemos perceber pela sua afirmação: ~~—~~a escrita reflexiva] é um fenômeno cultural e social que é certamente importante na época da qual vos falo: o enorme lugar que aí toma na escrita; a escrita de algum modo pessoal e individual¹⁴⁵” (FOUCAULT, 2001, p. 341). Essa relação aparece mais fortemente embasada na busca de uma reflexão sobre a morte, uma vez que, para os gregos e latinos, esse era um modo de se salvaguardar dos sofrimentos, sem, contudo, assumir uma posição lúgubre, mas sim consciente da finitude humana.

¹⁴⁴ l'âme acquiert à ce moment-là l'indifférence, indifférence souveraine qui est celle de sa tranquillité et de son adéquation à la raison divine (FOUCAULT, 2001, p. 284)..

¹⁴⁵ c'est un phénomène de culture et de société qui est important à coup sûr à l'époque dont je vous parle : la place très grande qu'[y] prend l'écriture, l'écriture en quelque sorte personnelle et individuelle (FOUCAULT, 2001, p. 341).

Embora distanciados tanto do exercício de tomada de si como modelo bem acabado como se vê em Rousseau quanto do exercício de compreensão de si efetuado por Agostinho, Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert se vinculam a uma concepção contemporânea de *cuidado de si*, marcada, em primeiro lugar, pelo gesto político de afirmação de sua soropositividade e de sua homossexualidade, em segundo lugar, pela reflexão ética daquele que pensa sobre a própria morte e a partir dessa reflexão escreve sobre si.

No entanto, o que Abreu e Guibert buscam não é a veiculação de uma verdade linear, totalizante e dogmática, conscientes que estão da precariedade da linguagem em abarcar a vivência em sua totalidade, mas a veiculação de uma imagem de si que porte uma verdade textual, configurada nos recortes da vivência narrada e na transformação em fato literário por meio de um tratamento de linguagem.

Os escritores, nesse sentido, não fazem biografia, mas literatura porque inserem os seus textos no campo literário, obrigando o leitor a olhar com desconfiança para a sinceridade ou efeito de sinceridade que perpassa a narrativa. O que temos, então, é um gesto ético esboçado no procedimento de se tomar como exemplo e, desse modo, humanizar, dar um rosto de “earne” ao doente de AIDS, mas esse gesto ético está ligado a um gesto estético que transforma esse rosto em uma máscara que reflete o rosto do escritor, mas que é um rosto de papel. Em suma: o escritor se torna uma personagem de papel e linguagem como qualquer personagem de ficção. O gesto ético aparece não numa pretensa verdade extratextual, que, afinal, existe, uma vez que eles eram soropositivos, mas surge a partir da liberdade e da franqueza de falar sobre a doença, sobre a morte e sobre o corpo.

A discussão sobre autoria e *performance* nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert pode ser retomada a partir de uma perspectiva que leve em consideração os aspectos elencados como pertencentes à produção literária do início do século XXI por

Klinger e Azevedo, somando-se a tais aspectos àqueles pertencentes a uma visão mais próxima de um de pensar a literário mais próximo da Modernidade. Nesse sentido, as obras de ambos os escritores portam aspectos de dois momentos literários diversos, ou seja, estão num *entre* a sociedade do espetáculo e a tentativa de se construir uma literatura no sentido que a tradição moderna atribui a essa palavra.

Podemos, então, estabelecer uma espécie de espaço de concordância entre os dois escritores, uma vez que eles assumem como traço fundamental, nos textos em que aparecem como personagens, a reafirmação do autor como instância responsável pela constituição do texto. É evidente que esta reafirmação não vem construída nos mesmos moldes como era pensada no contexto do Romantismo, por exemplo. A ideia de originalidade, no que diz respeito à obra literária e ao escritor como modelo bem acabado e, de certo modo, destacado do mundo social por apresentar uma condição diferente dos demais indivíduos, é algo que tem suas raízes numa visão iluminista do homem e que, ao longo dos séculos XIX e XX foi objeto de inúmeras críticas, levando a uma série de teorias que apostavam no esvaziamento da noção de sujeito.

A narração de si pode ser vista, então, como tentativa de reafirmação do cuidado de si, uma vez que estes escritores estabelecem em seus textos aspectos vinculados à sua vida. Mas seria esta uma afirmação que reforça esquemas já criticados de produção literária? Podemos afirmar que todas essas tentativas de representação de si como personagem devem ser observadas a partir de uma perspectiva que tenha como foco a ideia de desvio autobiográfico. Ou seja, por mais que os acontecimentos correspondam aos acontecimentos vividos, eles são filtrados a partir de um aspecto temporal: o narrador não pode ser plenamente identificado com o personagem, uma vez que ele é a instância narrativa que sabe o que se passou, enquanto o personagem é a instância submetida aos acontecimentos, ela os vivencia, o narrador reflete sobre ela. Essa perspectiva é desenvolvida por Jean

Starobinski em seu ensaio “Le style de l’autobiographie” que afirma que o que ele chama de duplo desvio da narrativa autobiográfica. Para ele, existe o desvio de identidade, uma vez que quem narra é o indivíduo transformado pela experiência que a personagem vivenciou e é retratada. Além do desvio identitário, Starobinski chama a atenção para o desvio temporal, marcado pela não coincidência entre o narrador que retoma o vivido e o narra e a personagem que é objeto da experiência. Como se pode notar, ambos os desvios são coexistentes e codependentes.

Desse modo, tanto Hervé Guibert-narrador quanto os narradores de Caio Fernando Abreu não são as personagens que vivenciaram os acontecimentos. Eles só conseguem narrá-los porque se colocam da perspectiva de quem observa a experiência de outrem. Quanto ao leitor, ele permanece limitado pela perspectiva desses autores que se autorrepresentam e se constituem personagens. Em suma: ele conhece somente a parte das histórias mais estreitamente ligadas à ficcionalização do vivido e ignora muitos outros aspectos da vida real desses autores.

Ao colocarem o corpo em evidência por meio da escrita, descrevendo-os à medida que se arruinam devido à presença da morte, Guibert e Abreu fazem desses corpos descritos textualmente elementos de performatização do morrer, uma vez que é a morte que vai emergindo e transformando o corpo numa espécie de signo que faz remissão a ela. Nesse sentido, podemos afirmar que a vontade autoral aparece no caráter desviante da realidade, ou seja, ela não importa como dado em si, mas aparece apagada, se pensamos em Abreu, ou destacada como simulacro, se pensamos em Guibert. No fundo, a realidade que importa – para ambos – é a realidade da escrita, que apreende a vida e a transforma em algo que pode ser lido e imaginado, mas nunca visto e testemunhado em sua dolorosa plenitude.

A relação que ambos os escritores estabelecem entre a narração de suas vivências e a morte pode ser entendida a partir da intersecção entre o cuidado de si e a tentativa de buscar uma espécie de salvação de si por meio da imortalização da vivência por meio da escrita.

Georges Gusdorf chama a atenção para este o traço de negação da morte que a escrita de si parece portar, uma vez que a ela no seu movimento de cristalização e, por conseguinte, de imortalização do momento, para o movimento da vida, oferecendo ao escritor a possibilidade de enfeixar a sua vivência, criando um significado a ela. Este movimento de salvação do vivido, segundo Gusdorf, pode ser visto como um procedimento ficcionalizante, uma vez que o escritor vai contar a sua verdade, sem, contudo, buscar a verdade.

Nesse sentido, a morte se torna esse aspecto essencial porque, embora corte da possibilidade, configura-se como baliza protetora da vivência. O que importa é o que está registrado, não o que foi vivido, daí a importância da escrita como forma de preservação dessa experiência que parece se aproximar do outro, comunicando-lhe a experiência partilhada e tornando-a exemplo. Para isso é preciso viver a escrita ou morrer na escrita, a exemplo de Proust utilizado como exemplo por Gusdorf. A escrita é transcendência que se inscreve numa vida imanente:

Proust redigia *Le temps retrouvé* lutando contra a doença mortal à qual devia em breve sucumbir. Escatologia da escrita, escrita escatológica. O romance de Proust pode ser considerado como uma autobiografia que não diz seu nome. Morte onde está sua vitória? A palavra de ordem das escritas do eu não se aplicam ao profissional da literatura que consagra algumas horas do dia aos exercícios de estilo (GUSDORF, 1991, p. 289)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Proust rédigeait le *Temps retrouvé* en luttant contre la maladie mortelle à laquelle il devait bientôt succomber. Eschatologie de l'écriture, écriture eschatologique ; le roman de Proust peut être considéré comme une autobiographie qui ne dit pas son nom. Mort où est ta victoire ? le mot d'ordre des écritures du moi ne s'applique pas au professionnel de la littérature, consacrant quelques heures par jour à des exercices de style (GUSDORF, 1991, p. 289).

Embora a visão de Gusdorf contenha alguns aspectos importantes quanto ao modo de relação entre narração de si e morte, é preciso não perder de vista o caráter performático e escritural dessa vitória sobre a morte, uma vez que o que permanece imortalizado é uma imagem do escritor e não ele próprio. Desse modo, cada nova crônica, conto ou romance escrito significa, para Abreu e Guibert, esta forma de vitória sobre a morte, tal como Sherazade que, adiava a condenação à morte decretada pelo sultão, seu marido, a cada nova narração de uma história. Sobre isso afirma Foucault, em seu artigo “Qu’est-ce qu’un auteur?”:

O segundo tema ainda mais familiar é o parentesco entre a escrita e a morte. Esse laço coloca de maneira inversa um tema milenário: a narrativa ou epopeia dos gregos estava destinada perpetuar a imortalidade do herói e se o herói aceitava morrer jovem era para que sua vida, assim consagrada e engrandecida pela morte, passasse à imortalidade. A narrativa retomava essa morte aceita. De outra maneira, a narrativa árabe – penso em *As mil e uma noites* – tinha por motivação, por tema e pretexto de não morrer: fala-se, conta-se até a madrugada para afastar a morte, para distanciar esse vencimento do prazo deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Sherazade é o inverso encarniçado do assassinato; é o esforço de todas as noites para chegar a manter a morte fora do círculo da existência (FOUCAULT, 1994, p. 793).¹⁴⁷

As narrativas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, construídas a partir da literalização de suas vivências, representam esse duplo movimento de aceitação e de negação da morte, de esforço por entendê-la como possibilidade (ou fim das possibilidades) e de repulsa a ela com uma consequente reafirmação da vida. É nesse movimento complexo que se afirma ambigualmente o cuidado de si que significa uma reafirmação do sujeito que resiste ao movimento de esvaziamento de si imposto pela

¹⁴⁷ Le second thème est encore plus familier ; c’est la parenté de l’écriture à la mort. Ce lien renverse un thème millénaire ; le récit ou l’épopée des Grecs, était destiné à perpétuer l’immortalité du héros, et si le héros acceptait de mourir jeune, c’était pour que sa vie, consacrée ainsi, et magnifiée par la mort, passe à l’immortalité ; le récit rachetait cette mort acceptée. D’une autre façon, le récit arabe – je pense aux *Mille et Une Nuits* – avait aussi pour motivation, pour thème et prétexte, de ne pas mourir : on parlait, on racontait jusqu’au petit matin pour écarter la mort, pour repousser cette échéance qui devait fermer la bouche du narrateur. Le récit de Shéhérazade, c’est l’envers acharné du meurtre, c’est l’effort de toutes nuits pour arriver à maintenir la mort hors du cercle de l’existence (FOUCAULT, 1994, p. 793).

sociedade e também uma negação de si pela transformação da vivência em espetáculo, em *performance*.

No ensaio “Narrativa e resistência”, presente no livro *Literatura e resistência* (2002), Alfredo Bosi destaca a resistência como sendo um conceito ligado à Ética e não à Estética. Nesse sentido, a obra de arte não seria, para Bosi, o resultado de um trabalho do autor no sentido de construir uma obra de resistência, mas a resistência nasce do arranjo que estético que o autor faz. Para Bosi, a resistência se configuraria de dois modos: a) como tema da narrativa; b) como forma imanente a escrita. A primeira forma de resistência se manifestaria mais no modo como alguns aspectos da vida são tratados, enquanto na segunda forma a própria constituição da escrita é *per si* uma forma de resistência. Se tomamos as obras de Abreu e Guibert perceberemos que ambos tematizam a doença e sofrimento decorrente dela, o que liga as suas obras ao primeiro tipo de resistência, uma vez que falar sobre a doença e sobre as marcas que ela vai imprimindo no corpo é um modo de resistir ao discurso oficial que, de certo modo, calava a voz daquele que mais sofria com a doença: o soropositivo.

Para além da resistência como temática, podemos perceber em Guibert, sobretudo, uma forte presença da resistência no próprio corpo da escrita. Quando lemos *À l’ami*, percebemos que o modo de construção da escrita literária é pensado de modo a mimetizar a angústia, o sofrimento e o processo de sufocamento e morte que surgem a partir do reconhecimento do narrador-protagonista de que está doente. Enfim, Guibert força a palavra literária a dizer o que pareceria indizível e o faz como não utilizasse as ferramentas de metaforização pertencentes à literatura. É nesse aspecto fundamental que reside a força da narrativa guibertiana. Assim como Proust que, segundo Bosi, “fez o passado resistir em filigrana mediante a escritura infinitesimal da memória” (BOSI, 2002, p.131), o que →

salva do tédio do presente” (BOSI, 2002, p. 131) por meio da rememoração, Guibert consegue, por meio da narrativa sufocante e angustiante, salvar o presente.

No entanto, como afirma Bosi no ensaio “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”, a verdade do sujeito está sempre condicionada a ele e à verificação por ele da veracidade do que narra. Nesse sentido, os limites do sujeito que narra parecem ser percebidos por Guibert que prefere inserir seu texto no campo do romanesco, inviabilizando leituras que o façam mero documento e, sob certo ângulo, revolucionando a maneira de conceber a palavra literária, assim como exige um modo diferente de refletir sobre ela.

Temos, então, nesse movimento a inscrição da obra de ambos os autores na esfera de uma escrita de resistência. Em suma: eles falam de si sem se reduzirem apenas a si mesmos e, desse modo, tornam-se, em outras palavras, eles se inscrevem em seus textos literários e aí se tornam sinédoques do doente de AIDS. O vínculo com a morte estabelece, ainda, um aspecto fundamental, configurada na relação entre morte, temporalidade e representação. Além de levantar questões sobre a importância da memória e do imaginário para a construção das escritas de si de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert.

3.2 – O realismo, a memória e o imaginário

Outro aspecto importante para o estabelecimento de nexos comparativos entre Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert diz respeito ao modo como os escritores lidam com a realidade, a memória e o imaginário, essenciais para se pensar a produção literária de ambos. A recriação da o vivido por meio da rememoração, bem como a presença de elementos ligados ao imaginário – a presença da personificação da morte em “Mais uma carta para além dos muros” atesta tal caráter na obra de Caio Fernando Abreu – são essenciais para a constituição das narrativas.

A reflexão sobre a representação por meio da linguagem deve, no caso das escritas de si, levar em conta o pano de fundo histórico no qual a obra está inserida. No caso específico das obras de Abreu e Guibert temos um registro da vivência de doentes soropositivos que são construídas a contrapelo dos discursos sobre a AIDS dominantes nos anos 80 e 90 do século XX. Ao se tornarem personagens de si mesmos, os escritores realizam uma espécie de parada no movimento de uma vida ainda não acabada e, nessa parada, eles expõem o vivido e inserem a reflexão sobre o vivido, o que permite a esses narradores uma relativização dos discursos institucionais sobre a doença, especialmente o discurso médico, mais interessado em construir uma espécie de fala neutra e objetiva em relação ao HIV/AIDS, retirando do centro das discussões – e muitas vezes desumanizando – o soropositivo. É nesse sentido que os escritores utilizam aspectos importantes da realidade para representarem a sua própria vivência.

Nas obras de Caio Fernando Abreu, o que percebemos, como já demonstrado, é a constante tentativa de apagamento das marcas que o liguem diretamente à personagem que vivencia os fatos narrados. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* a não identificação exclusiva com nenhuma das personagens e a disseminação de dados biográficos, de crenças e outros aspectos da própria personalidade em vários personagens não permitem uma identificação do autor com o narrador-personagem, o que esvazia a possibilidade de o romance ser lido como autoficção num sentido estrito. Essa posição de Abreu, de escolha do texto literário sem referências detalhadas e precisas à da realidade parece se manter nos textos posteriores ao referido romance.

Um bom exemplo desse procedimento de *desreferencialização* de si pode ser visto no conto “Depois de agosto”. Abreu parece evidenciar, pelo tema e o modo como ele vai sendo desenvolvido ao longo do seu texto, uma escolha pelo personalismo. Nesse sentido, é possível fazer uma leitura de que os dados autobiográficos cumprem uma função

fundamental no texto. Todavia, essa presença do autobiográfico deve ser vista, sempre, como ponto de partida para se atingir outra coisa: a transformação do vivido em escrito, a salvação do ocorrido da queda no esquecimento total. Por essa razão, Abreu opta pelo narrador heterodiegético que, ao longo do texto, vai aderir à perspectiva da personagem principal poucas vezes, tornando, com isso, a experiência narrada em experiência exemplar. Claro que o leitor sempre pode recuperar o dado biográfico, e isso o próprio Abreu já indicia ao afirmar, na sinopse do conto, que tinha pouco a dizer sobre o texto por ele estar ainda muito próximo de si, mas que, embora carregado de cifras, o texto, para ~~um~~ um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão” (ABREU, 2002, p. 224).

A consciência de que a apreensão do vivido em sua totalidade é uma impossibilidade leva o escritor a escolher o texto cifrado para se confessar. Ao compararmos, por exemplo, o conto *“Depois de agosto”* com as crônicas intituladas *“Cartas para além dos muros”* perceberemos que a técnica de desviar e cifrar o texto é utilizada por Abreu exatamente para preservar uma imagem de si. É evidente que o escritor se confessou soropositivo, mas se tomamos os quatro textos mais o conto, o impacto da confissão é sempre amortecido pelos procedimentos de figurativização do texto, de sua construção como texto literário.

Um bom exemplo disso aparece na *“Primeira carta para além dos muros”*, sobretudo no início, quando o narrador afirma *“Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela”* (ABREU, 2006, p. 106). A afirmação inicial já demonstra uma tentativa do autor de se afastar da realidade, o que temos é *“alguma coisa”* que não se sabe o que é, mas que tocou o narrador fisicamente a ponto de fazê-lo sofrer. No entanto, o narrador se afasta do problema no final ao afirmar que o mais importante de tudo é que ele sobrevive a despeito de todo sofrimento e, como ele mesmo diz, só pode fazer isso por meio da escrita que é sempre colocada como

esse elemento de salvação porque enquanto escreve ele existe e ao escrever ele salva o vivido e lhe dá um significado fora da substância amorfa da realidade.

Essa mesma técnica vai ser usada em outras crônicas, mas alcança o seu ponto alto na alegoria da visita da morte em “Mais uma carta para além dos muros”, que mostra todo o esplendor e desgraça de tudo o que vive no mundo. É claro que autor havia passado por vários problemas de saúde decorrentes da sua infecção, ou seja, há um dado de realidade em sua crônica. Mas o encontro com a morte – que, no fim da crônica, pode ser também a vida – parece apontar menos para a mera representação do corpo decadente do que para uma celebração da vida, captada como tão esplendorosa e horrível quanto a morte. A representação, no caso de Abreu, é sempre desviante, talvez porque o autor tenha maior consciência dos limites da linguagem. No entanto, ele não se furta a dizer a sua verdade, uma verdade textual e estilizada, porém consciente dos seus limites.

O caminho literário de Hervé Guibert segue outro rumo. Como vimos, a obra do escritor é toda calcada em dados biográficos que são colocados de forma explícita e o escritor parece fazer uso de uma forma de realismo que põe a sua vivência em primeiro plano, utilizando, para isso, de seu próprio nome. Se seus livros não fossem classificados como romances, provavelmente poderiam ser lidos como autobiografias no sentido lejeuniano do termo. Aliás, um dado interessante a respeito da obra do escritor é a presença de fotografias suas na capa de seus livros, principalmente, naqueles publicados pela editora Gallimard. Todavia, não nos parece plausível uma leitura da obra de Guibert a partir de um viés realista e autobiográfico tradicional. Seus romances apresentam sempre uma imagem simulada, de representação, e não a apresentação pura e simples de sua vida. Ao contrário de Abreu, Guibert faz uso da linguagem científica para ironizá-la. Seu objetivo de fazer uma leitura a contrapelo da doença e da sua condição de doente parece mais iconoclasta do que o escritor brasileiro e isso porque Guibert se inflige uma série de autorreferências

sarcásticas, sobretudo, em relação ao próprio corpo em processo de decadência física, chamando-o de esqueleto. Se tomamos o conjunto de textos que Guibert publicou sobre a AIDS, vemos uma tentativa de apreensão do vivido em sua totalidade, tentativa que vai arrefecendo à medida que o escritor parece ter consciência dos limites da linguagem. Desse modo, percebemos em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* uma tentativa maior de representar a dor do homem tocado pela morte, em *Le protocole compassionnel* o desejo de reafirmação da vida e em *L'homme au chapeau rouge* uma fuga da verdade do corpo adoentado por meio da escrita de um texto que pouco tem a ver com o projeto dos textos anteriores.

Além disso, os textos passam por uma gradação decrescente no que diz respeito à qualidade do que se apresenta como narração. Enquanto *À l'ami* é construída para representar o sentimento de sufoco e angústia do soropositivo no contexto de eclosão da doença como epidemia e, por essa razão, o texto porta pouquíssimos eventos, mas traz inúmeras reflexões sobre a morte. Em *Le protocole compassionnel*, Guibert parece ter apostado numa forma mais linear de representação, marcada pela constante afirmação do corpo doente que sobrevive apesar de seu sofrimento. Já em *L'homme au chapeau rouge* esta característica linear somada à história do *marchand* desaparecido esvaziam o interesse pela personagem Hervé Guibert. São as marcas da realidade que conferem ao texto de Guibert um interesse, mesmo que essa realidade seja inventada para atender os interesses do autor. Ao abandonar descrição obsessiva do corpo doente, o autor parece perder o interesse pela própria história, escrevendo-a em pequenos excertos que visam mostrar o estado do corpo em decadência. Ainda que diferente dos demais textos, *L'homme au chapeau rouge* porta um aspecto metafórico bastante importante para o conjunto da obra de Guibert: o chapéu vermelho indicia a marca que diferencia a

personagem dos demais. Ele é metáfora da doença e, também, da morte e metonímia do homem doente que pode ser reconhecido por este signo de diferenciação.

O realismo detalhista de Guibert é relativizado pelo caráter reflexivo de seu texto. Dessa maneira, descrições, datas e mesmo descrições detalhadas de si e de outros doentes servem, principalmente, para a constituição de uma escrita que, no fundo, objetiva negar a morte, colocando-a em primeiro plano:

Decidi ser calmo, ir ao fim dessa lógica romanesca que me hipnotiza em detrimento de toda ideia de sobrevivência. Sim, eu posso escrevê-la e sem dúvida esta é a minha loucura. Eu desejo meu livro mais do que minha vida, eis o que será o mais difícil de fazer crer ou fazer compreender (GUIBERT, 2006, p. 274)¹⁴⁸

O narrador, ao descrever a sua condição e refletir sobre ela, a insere numa lógica romanesca, afirmando sua escolha pela narrativa e sua renúncia à vida, talvez porque o texto salvguarde a vivência e dê a ela a perspectiva da invenção. Nesse sentido, a representação da realidade em Hervé Guibert é, também, ponto de partida para uma criação literária calcada nos micro relatos, por isso, a hipótese da proximidade entre a narrativa do escritor e a fotografia como defendeu Jean-Pierre Boulé. Além disso, o escritor utiliza o procedimento do *trahir-vrai*, ou seja, trair a verdade construindo um texto que parece referencial, mas que não passa de invenção.

O modo como Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu lidam com a problemática da representação é bastante diferente em suas respectivas obras. Enquanto Guibert busca uma espécie de ancoragem total com a realidade empírica tramando uma obra em que realidade e invenção parecem conviver sem sobreposição, Abreu não faz questão de enfatizar qualquer relação entre si e suas personagens deixando para o seu leitor a responsabilidade

¹⁴⁸ J'ai décidé d'être calme, d'aller au bout de cette logique romanesque, qui m'hypnotise, au détriment de toute idée de survie. Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie ; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre (GUIBERT, 2006, p. 274).

de ligar a história narrada a aspectos de sua vida pessoal. Apesar das diferenças entre os dois escritores, ambos partilham dois pontos em comum, no que diz respeito ao caráter representacional da linguagem: a) ambos veem a escrita como um ente passível de constituir uma salvação da vivência e de constituí-los como personagens que, simultaneamente, são eles mesmos e também são outras pessoas; b) cada um, a seu modo, parece perceber que a linguagem, embora seja essa “realidade” que salva a vivência, não tem a capacidade de salvá-la em toda a sua totalidade, recortando, desse modo, essa vivência e operando condensações e deslocamentos que a preservam sob a forma de registro linguístico. A linguagem tem como característica a opacificação do vivido, e isso é um dado presente em ambos os escritores. Gusdorf a respeito desse caráter da escrita afirma:

A transferência do vivido para o escrito não é o simples decalque de um dado imediato da consciência, percebida em transparência, na inocente nudez de seu ser. Um desdobramento do qual o sentido primeiro permaneça intacto. *Saída de sua reserva, ordenada em forma de discurso, a intimidade passa de um modo de ser para outro. A publicidade rompe o silêncio, ela põe como domínio público o que não pertencia senão a um somente. A presença de outrem é invocada desde o momento que a voz ou a escrita introduzem uma informação no circuito da comunicação. E o sujeito se encontra em relação consigo mesmo em uma nova situação desde o momento em que o que era para ele realidade informe tomou a forma e consistência de linguagem explícita* (GUSDORF, 1991, p. 41 – grifos nossos).¹⁴⁹

Depreendemos da obra de Guibert e Abreu, com base na visão de Georges Gusdorf que toda escrita de si, por mais que esteja ancorada na realidade empírica, é representação que, no fundo, é uma construção ficcional porque a sua existência depende de uma série de operações que recortam e, muitas vezes, deformam o vivido para dar-lhe uma outra

¹⁴⁹ Le transfert du vécu à l'écrit n'est pas le simple décalque d'une donnée immédiate de la conscience, perçue en transparence, dans l'innocente nudité de son être, un redoublement où le sens premier demeurerait intact. Sortie de sa réserve, ordonnée en forme de discours, l'intimité passe d'un mode d'être à un autre ; la publicité rompt le silence, elle met dans le domaine public ce qui n'appartenait qu'à un seul. La présence d'autrui est invoquée dès lors que la voix ou l'écrit introduisent une information dans le circuit de la communication. Et le sujet lui-même se trouve par rapport à soi dans une situation nouvelle, dès le moment où ce qui était pour lui réalité informe a pris forme et consistance de langage explicite (GUSDORF, 1991, p. 41).

consistência. Talvez por esse motivo, tais escritores tenham preferido constituir textos ficcionais que, embora tragam ao leitor uma imagem deles mesmos, no fundo veiculam uma imagem precária, construída a partir dos mesmos mecanismos de construção de qualquer outra personagem ficcional. Tal perspectiva parece relativizar o pacto do *moi, je sousigné* (eu abaixo assinado), proposto por Lejeune, uma vez que, embora presentes em seus textos, tanto Abreu como Guibert estão ali presentes como representações de si mesmos.

Outro aspecto a ser levado em consideração na constituição das obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert diz respeito à relação que a escrita de si estabelece com a questão da narração e a constituição de uma temporalidade, configurada em cada uma das obras de um modo bastante diverso, sendo marcada, sempre, pela relação entre a narração e a morte. Tal aspecto pode ser pensado a partir das reflexões desenvolvidas por Paul Ricoeur nos três volumes de *Tempo e narrativa*.

Ricoeur inicia sua obra a partir da reflexão de Santo Agostinho sobre o tempo, especialmente da sua organização em presente, passado e futuro. Tal reflexão, resultado da própria retomada de Agostinho do que vivera antes de sua conversão ao Cristianismo, tendo o filósofo chegado à conclusão de que o tempo é impossível de ser compreendido como ente que independe da vivência humana.

Ricoeur de certo modo sofisticava a reflexão de Santo Agostinho ao afirmar que, na verdade, o homem é capaz de compreender o tempo quando o organiza sob a forma de narrativa. Narrar, para Ricoeur, portanto, significa dar um sentido ao que foi vivido, uma vez que contar um acontecimento é também refletir sobre ele, tirar conclusões a respeito de eventos que são posteriores ao evento original.

A relação da narrativa com a morte tona-se, desse modo, um aspecto essencial para se compreender as obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, aqui estudadas, uma

vez que, como dissemos anteriormente, a finitude humana se torna uma fronteira, que atingida, impõe um limite à existência, encerrando as possibilidades dessa individualidade que se vê na iminência de deixar de ser. A morte também serve, aí, como o elemento capaz de permitir o enfeixamento dos acontecimentos, o cuidado/meditação acerca do vivido e a construção de um significado para ele.

Podemos perceber esse procedimento no romance *Onde andar Dulce Veiga*? Nele, Abreu constrói uma temporalidade submetida ao olhar do narrador-personagem, que, por sua vez, encontra-se marcado pela certeza de que vai morrer. Nesse sentido, é a consciência de estar doente e a reflexão *a posteriori* sobre a vida e experiência que permite ao narrador a construo gradativa de um significado para sua vida, para a sua relao com Pedro, para a sua relao com Dulce Veiga e as outras personagens.

Aliás, é devido à certeza de que está marcado pela morte que o narrador constrói uma temporalidade própria que, em certa medida, se assemelha com contagem de tempo convencional, caracterizado na sucessão dos sete dias da semana que geram a experiência. Essa criao de um tempo rotineiro, integrado à contagem de tempo convencional  relativizada de um tempo subjetivo, marcado pelas inúmeras irrupoes do passado no presente. Embora sejam amargas, tais lembrncias são fundamentais para devolver ao narrador-personagem uma imagem de si. Nesse sentido, o tempo do romance é simultaneamente linear, rotineiro e mítico, uma vez que o narrador se “~~f~~ecria” como pessoa em uma semana, o mesmo tempo despendido por Deus, segundo a mitologia judaico-cristã, para a criao do mundo. Entre a primeira frase do romance, “Eu deveria cantar”, e o final configurado na afirmao “E eu comecei a cantar” o que se esboça é a constituio de um espaço da experiência, da imortalidade e da negao da morte.

O que Abreu faz em sua obra posterior não nos parece diferente do que ele já propusera em *Onde andar Dulce Veiga*?, pois a cada nova crônica e conto que o escritor

escreve, está assumindo a perspectiva daquele que vence a morte, que afirma a vida e que se imortaliza. É bastante interessante notar que no conjunto de cartas para além dos muros e em “Depois de agosto” a AIDS é, o tempo todo, metaforizada, e não afirmada, sugerida apenas, mas a possibilidade da morte é sempre anunciada por aquele que, sentindo-se como Caim, é beijado pela morte, flertado por ela. O que se estabelece é uma relação respeitosa na qual a morte, primeiro, é índice que está dentro do narrador, no corpo doente e sofrido, mas que, no final, será reconhecida nos outros, a exemplo de Reinaldo Arenas, Frida Khalo, para, finalmente, ela se tornar *o outro* fundamental, metaforizada na figura da moira da crônica “Mais uma carta para além dos muros”.

Na obra de Hervé Guibert, a relação com a morte é evidenciada nas descrições do corpo em estado de desagregação: “seria necessário que eu me habituassem a este rosto descarnado que o espelho, cada vez me devolve, como não mais me pertencendo, mas já ao meu cadáver e seria preciso, cúmulo ou interrupção do narcisismo que eu consiga amá-lo” (GUIBERT, 2006, p. 259)¹⁵⁰.

Todavia, há um aspecto na narrativa de Guibert que parece ser fundamental, que é a criação de mecanismos para negar a morte, ou seja, ainda que o narrador compreenda a sua condição de moribundo, ele constrói modos de afirmar a vida. Um desses aspectos é exatamente a escrita que se torna terapêutica e que afirma neste corpo, descarnado e em estado de desagregação, a vida que se mantém. Esse procedimento é, em *À l’ami*, caracterizado pela constituição de um tempo que se arrasta angustiosamente, que expõe a fragilidade do corpo e põe em primeiro plano a sensação de claustrofobia vivida pelo narrador em sua luta pela cura.

¹⁵⁰ Il aurait fallu que je m’habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m’appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l’aimer.

Tal característica se distende somente em alguns momentos nos quais o narrador fala de outras coisas. Nesse sentido, ao afirmar no início do romance: “Eu tive Aids durante três meses. Mais exatamente durante três meses eu acreditei que estivesse condenado por esta doença mortal chamada Aids” (GUIBERT, 2006, p. 9), o narrador-protagonista estabelece uma espécie de convivência forçada com a condição de doente e, por conseguinte, com a morte instaurada em si, relação que se encerra na aceitação do corpo desagregado: “Eu enfim encontrei minhas pernas e braços de criança” (GUIBERT, 2006, p. 284).

Por essa razão, talvez, Guibert abandona, em *Le protocole compassionnel*, a narrativa sufocante, marcada por uma duração que quase suspende a passagem do tempo porque está mais preocupado com a reflexão sobre a doença e sobre a escrita do que com a sucessão de acontecimentos. Ao afirmarmos um “abandono” dessa duração angustiante característica do primeiro romance, não queremos dizer que *Le protocole compassionnel* seja um livro com cronologia linear, mas, sim, que o modo como escritor constrói a reflexão sobre si é outra e está baseada numa aceitação sarcástica do corpo que morre: “Jules, que me chama agora de Bebê-Auschwitz” (GUIBERT, 1991, p. 110).¹⁵¹ Além disso, o narrador parece criar mecanismos ficcionais de fuga, sobretudo, quando constrói idealmente uma relação de proximidade com Claudette Dumouchel, a médica que trata do protagonista. Em *L’homme au chapeau rouge* essa relação com o corpo se estabelece, não mais por meio da descrição exaustiva da condição degradada do corpo, mas por meio da pintura que eterniza o corpo em sua:

Existem acontecimentos que resistem a sua tentativa de restituição pela escrita. Por três vezes, tentei contar as sessões de pose com Yannis e por três vezes, em vários meses, senti a necessidade de rasgar o papel imediatamente. Era uma traição, uma banalização, da solenidade do instante. Eu tinha um verdadeiro mistério a contar, logo algo de

¹⁵¹ Jules, qui m’appelle maintenant Bébé-Auschwitz (GUIBERT, 1991, p. 110)

inapreensível: a fuga da carne na pintura, o sangramento progressivo da alma sobre a tela. Seria necessário contar no presente ou no pretérito? Revisar o instante para reconstitui-lo com o máximo de detalhes, de sensações? (GUIBERT, 1994, p.117).¹⁵²

O modo como os acontecimentos são escolhidos para serem representados são colocados à mostra pelo narrador, uma vez que existem aqueles eventos que parecem se manter numa cinzenta ou parecem serem mantidos obscuros pelo narrador-protagonista que não pretende ser visto em sua totalidade. A afirmação do narrador-protagonista de que havia eventos inapreensíveis parecem demonstrar o cuidadoso procedimento de escolha do autor-empírico interessado em mostrar em sua autorrepresentação somente o que lhe parece contribuir para a imagem de si que quer veicular. Além disso, banalizar o instante mágico da transformação de si em representação pictórica é, também, em certo sentido, mostrar o corpo em sua condição de elemento marcado pela iminência da morte, o que, nesse terceiro romance de Guibert, não é o desejo do narrador-protagonista.

Apesar das inúmeras diferenças procedimentais entre Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, podemos afirmar que a prática da projeção de si mesmos em seus textos literários tem como ponto fundamental a utilização da escrita como exercício de convivência com a verdade do corpo, como cuidado de si, no sentido de retirar dessa verdade do corpo um significado por meio de procedimentos realistas.

Como não é possível refletir sobre o vivido senão o reconstituindo por meio da linguagem, tanto Abreu quanto Guibert escolhem a narrativa ficcional, a literatura como elemento privilegiado de escrita de si. A ideia é se contar como *outro* para se preservar dos olhares curiosos e das abordagens discursivas que eles poderiam receber na realidade.

¹⁵² Il y a des événements qui résistent à leur tentative de restitution par l'écriture. Cela fait trois fois que j'essaie de raconter les séances de pose avec Yannis, et trois fois sur plusieurs mois que j'ai senti la nécessité de déchirer immédiatement le papier. C'était une trahison, une banalisation, de la solennité de l'instant. J'avais un vrai mystère à raconter, donc quelque chose d'insaisissable : la fuite de la chair dans la peinture, la saignée progressive de l'âme sur la toile. Fallait-il raconter au présent ou au passé ? Reviser l'instant pour le reconstituer dans un maximum de détails, de sensations ? (GUIBERT, 1994, p. 117).

A reflexão sobre temporalidade na obra de Abreu e Guibert pressupõe compreender essa temporalidade a partir de um dado importante da construção narrativa de ambos, configurada na concepção de tempo como ruína. Essa concepção fica ainda mais evidente quando o corpo é colocado em primeiro plano. É na caracterização do corpo doente, em estado de desagregação e marcado pela morte que os escritores refletem sobre a sua condição. Temos, desse modo, a temporalidade, do tempo que se esvai, uma vez que, a cada novo, escrito o corpo já está, na realidade, mais próximo do fim. Em Hervé Guibert isso fica muito evidente com a publicação de *Cytomegalovirus* (1992), uma espécie de diário fragmentário no qual o escritor narra seus últimos meses. No caso de Caio Fernando Abreu, as crônicas, cada vez mais impregnadas da reflexão sobre a morte, são importantes para se pensar sobre o processo de morrer.

No primeiro volume de *Tempo e narrativa* (1991), Paul Ricoeur discorre a respeito da questão da temporalidade nas confissões de Santo Agostinho. Para Ricoeur (1991, p. 62), a temporalidade era vista por Agostinho a partir de uma perspectiva negativa, pois está sempre ligada aos aspectos transitórios e precários do mundo em contraposição à eternidade divina. Nesse sentido, Ricoeur elenca quatro modos possíveis de compreensão da passagem do tempo para Agostinho: a) a temporalidade ligada à ruína, ao esgotamento, à dispersão e à alteração de um determinado estado; b) a temporalidade como agonia, marcada, sobretudo, pelas imagens da morte, da doença, da fragilidade humana, da guerra, do envelhecimento, etc.; c) a temporalidade como banimento, configurada nas imagens do exílio, da vulnerabilidade, etc; d) a temporalidade como noite, como imagens da cegueira, da obscuridade e da opacidade.

Pensando em nosso *corpus* e relacionando-o com as proposições depreendidas do texto agostiniano por Ricoeur, podemos afirmar que lidamos com textos em que emergem as ideias de ruína, esgotamento, agonia e fragilidade do corpo. No entanto, ao contrário do

filósofo católico que acreditava na possibilidade de transcendência escatológica em Deus, para Abreu e Guibert a possibilidade de uma transcendência só é possível na construção, via literatura, de uma imagem de si na escrita que exercita, sob certo ângulo, a aceitação da condição do corpo, da doença e da morte. Por essa razão, os escritores narram as suas vivências porque somente essa narração pode eternizá-las. Todavia, a tentativa de imortalidade é sempre marcada pelo fracasso que a própria linguagem impõe, uma vez que o que se tem é um exercício de memória e de imaginação e não a transposição da realidade. Sobre isso, Ricoeur afirma que ~~“~~peregrinação e narração são fundadas numa aproximação da eternidade pelo tempo que longe de abolir a diferença, não cessa de aprofundá-la” (RICOEUR, 1991, p. 63).¹⁵³

Se a experiência de aproximação com a imortalidade por meio da escrita está fadada ao fracasso, nem por isso os escritores não tentam contorná-la, o que podemos perceber pela a escolha da narrativa fragmentária e reflexiva, além da escolha pela representação não linear do tempo, sobretudo, no primeiro romance de Guibert. O tempo é espacializado, fazendo o leitor compreender, por meio do ~~“~~arrastamento” cronológico, o sofrimento do narrador.

Além da ancoragem sobre a realidade, ou seja, a tentativa de representar o sofrimento o mais próximo possível do vivido, é preciso não esquecer que a construção das narrativas de Abreu e Guibert são também um exercício em que imaginário e memória exercem papéis fundamentais. O simples fato e retomarem o vivido, ainda que a vivência seja recente, demonstra esse exercício, uma vez que ~~“~~narração pressupõe memória”¹⁵⁴ (RICOEUR, 1991, p. 31). E, ao narrarem suas vivências, tanto Abreu e Guibert também

¹⁵³ Pérégrination et narration sont fondées dans une approximation de l'éternité par le temps, laquelle, loin d'abolir la différence, ne cesse de la creuser (RICOEUR, 1991, p. 63).

¹⁵⁴ Narration implique mémoire (RICOEUR, 1991, p. 32)

fazem um exercício de imaginar uma espécie de parada da vida, para retomar a reflexão de Guibert.

No caso de nossos escritores, temos a narrativa como estabelecimento de um eixo de reflexão sobre si e sobre a experiência que aproxima da ideia de ser-para-a-morte explorada por Ricoeur no terceiro volume de *Tempo e narrativa* que trata exatamente do tempo contado e de como o homem, incapaz de construir significados para a vida e para o tempo, utiliza o tempo contado, ou seja, a narração para narrar a própria vivência. Aliás, Ricoeur, nos três volumes, defende a hipótese de que tanto a narrativa histórica quanto a narrativa de ficção possuem várias características em comum, sendo uma delas a construção de uma intriga. As escritas de si são, a nosso ver, exercícios em que o aspecto histórico e o aspecto ficcional se interseccionam sem sobreposição, constituindo um espaço de reflexão da vivência, de crítica dessa vivência e também crítica do momento histórico.

Em *Histórias positivas*, Marcelo Secron Bessa chama a atenção para um aspecto que já levantamos, mas que é preciso reiterar: a questão do silenciamento como uma espécie de morte social. Para o crítico “calar-se significa a morte, não só física, mas discursiva” (BESSA, 1997, p. 29). E continua afirmando a necessidade de assumir uma posição diante desse silenciamento devido à equação simplista que ligou homossexuais ao vírus HIV. O estudioso, a partir dessa perspectiva, analisa uma série de textos que tematizam de forma direta ou indireta a AIDS e sua importância para a desconstrução da doença.¹⁵⁵

Nesse sentido, Abreu e Guibert ao construírem suas narrativas problematizam e embaralham os dados de realidade, transformando-se em personagens de si mesmos para melhor questionarem o que, até então, estava posto como discurso sobre a AIDS. Pensando na reflexão proposta por Susan Sontag em *Aids e suas metáforas* (1989), podemos afirmar

¹⁵⁵ Bessa analisa alguns contos de Caio Fernando Abreu, além de discorrer sobre textos de Guibert, Sontag, Reinaldo Arenas, etc.

que Abreu e Guibert se apropriam do discurso e das metáforas sobre a síndrome para melhor questioná-las e relativizá-las.

E, como a intenção desses escritores não é assumir uma posição de historiadores, eles reúnem suas próprias experiências e utilizam a ferramenta que consideram mais apropriada: a narrativa de ficção, o que não permite ligar as vivências impressas em seus textos de modo direto e radical com o que viveram na realidade. É, partir desse distanciamento entre o vivido e o escrito, que podemos abordar a autobiografia e autoficção como aspectos das escritas de si.

3.3 – A problemática da autobiografia e da autoficção

O gesto de escrever-se nas obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert, como pudemos observar ao longo de nossa análise, se diferencia bastante. E essa diferença pode nos ajudar a refletir sobre a questão da autobiografia e da autoficção na obra dos escritores.

No que diz respeito à produção literária de Abreu, pudemos verificar que o autor não constituiu obras que apresentam uma relação direta com a sua vivência, inviabilizando qualquer possibilidade de leitura da obra pela vida ou vice-versa. Podemos afirmar, aliás, que o caráter dos textos do autor estão marcados pela presença de uma tentativa de paródia dos textos autobiográficos de modo que a vivência, embora mais ou menos descortinada pela escrita, se mantém essencialmente preservada. O que Abreu deseja e realiza é a constituição de uma obra que exponha a sua verdade, mas uma verdade que é textual como dissemos ao longo de nosso trabalho. Pouco importa, ao leitor, tentar reconstituir e documentar cada uma das ocorrências que são transformadas em textos literários. Nesse sentido, quando nos deparamos com um conto como “Depois de agosto” ou uma crônica-

conto como —Mais uma carta para além dos muros”, estamos lidando com uma vivência que é estilizada, construída.

As vivências que são contadas nesses textos, embora tenham como ponto de partida uma ocorrência na realidade, importam mais como tentativa do escritor de registrar a vida a partir de uma ótica ficcional. A ficção, desse modo, é a ferramenta capaz de amenizar a dor que a verdade do corpo traz. Em —Depois de agosto”, é possível perceber desde o miniprefácio que narrativa porta ligações com o momento da consciência da soropositividade. No entanto, a escolha de Abreu é por uma saída de afirmação da vida, configurada na reinvenção da personagem que se sabe contaminada, mas que também sabe que sobreviveu.

Podemos afirmar que Abreu retoma no conto o que já havia realizado de um modo bastante semelhante no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*: o narrador-personagem do romance, ao se sentir o corpo em estado de desagregação, procura modos de viver e de afirmar a vida. Nesse sentido, as personagens em questão assumem a perspectiva dos que possuem a autoridade para narrar. Não é diferente em —Mais uma carta para além dos muros”, já que o narrador encontra metaforicamente. O que temos, então, na obra de Abreu é um trabalho de luto por si mesmo e a escrita é utilizada como forma de lidar com a dor.

Num artigo publicado no —Caderno de Cultura” do jornal *O Estado de S. Paulo*, mais especificamente no sítio do jornal, Luciana Hidalgo, ao defender a existência do conceito de autoficção, afirma que, na sua grande maioria, os textos autoficcionais são produzidos como uma forma de lidar com a dor e com o luto, por isso, segundo a escritora a maioria dos textos portam como característica a reinvenção da vivência. Na verdade, essa reinvenção da vivência não é uma característica da autoficção, mas de qualquer escrita de si, uma vez que, como afirma Georges Gusdorf, o escritor que conta sua vivência para dizer a sua verdade, uma verdade textual uma vez o escritor:

[...] se contenta de notar as impressões fugitivas como elas lhe vêm ao espírito e ao coração. A verdade não lhe pertence, mas ele pertence à verdade, o que o autoriza a pensar que as parcelas de conhecimento de que ele é detentor devem se compor, se reunir em algum lugar, além de tomar seu conhecimento e fora do seu campo de responsabilidade (GUSDORF, 1991, p. 328).¹⁵⁶

O que podemos perceber é que, assim como os textos chamados autoficcionais, todos outros tipos de textos que pode ser classificados como escritas de si portam essa vontade de afirmação e de significação da realidade, mas possuem também como característica a consciência da impossibilidade de apreensão total do vivido por meio da escrita, por isso, os vários procedimentos utilizados pelos escritores para se camuflar ou se mostrar em seus textos.

No caso de Caio Fernando Abreu, o distanciamento entre o personagem que representa a vivência do escritor e o escritor é marcado, sobretudo, pelo uso do foco narrativo a exemplo de “Depois de agosto” cujo narrador heterodiegético não se identifica com o protagonista. Como vimos, o texto de Abreu se insere mais num campo de produção textual em que a acontecimentos são transpostos para a produção literária sem qualquer relação com o escritor, inscrevendo-se no campo da ficção. Nesse sentido, estabelecer relações com o autor é mais um exercício de resgate efetuado pelo leitor. O que temos, então, é um espaço de ficcionalização heterodoxo que utiliza a vivência do escritor de modo a construir personagens que se pareçam com ele, mas que se perscrutados não portam relações com o seu criador.

Já os textos de Guibert possuem como traço fundamental esse deslizamento que caracteriza a escrita de si para Gusdorf. Nesse sentido, temos um processo de ficcionalização do eu, que porta as mesmas características do autor, mas que pode não ser

¹⁵⁶ [...] se contente de noter les impressions fugitives comme elles lui viennent à l'esprit et au coeur. La vérité ne lui appartient pas ; il appartient à la vérité, ce qui l'autorise à penser que les parcelles de connaissance dont il est détenteur doivent se composer, se réunir quelque part, au delà des prises de son savoir, et en dehors du champ de sa responsabilité

plenamente identificado com este, pois está afastado temporalmente do sujeito real. Ainda podemos ver em Guibert, se aproximamos a teoria da autobiografia de Gusdorf da concepção de autoficção de Doubrovski, uma relação em que o ficcional assume um lugar essencial, lúdico mesmo, além de inovador, uma vez que o autor mantém o seu nome próprio nos romances, o que problematiza as fronteiras entre o que é da ordem da autobiografia e do que é da ordem do ficcional.

Essa relação identitária entre autor, narrador e personagem, segundo Bruno Blanckeman, a trai a verdade, uma vez que, ao se mostrar ao leitor, o que temos, na verdade, é uma imagem do autor que não sabemos se corresponde à realidade, o que deixa o jogo ficcional no texto de Guibert mais interessante: ele de fato se vê como escreve? Os acontecimentos são verdadeiros ou falsos? Quanto de verdade e quanto de falsidade há neles? Talvez o importante não seja saber as verdades e mentiras contidas na obra de Guibert, mas entender o processo de ficcionalização que ele propõe como jogo de mostrar-se e esconder-se, revelando o que é essencial em sua obra: a tentativa de vencer a morte por meio da cristalização do momento, algo que se torna quase obsessivo nos livros que tratam da infecção pela Aids.

A consciência de que não é possível transpor plenamente realidades para a escrita nos leva a entender o conceito de escrita de si, defendido por Georges Gusdorf, como uma concepção teórica que tem por característica principal englobar o já debatido conceito de autobiografia, mas, também, o conceito de *autoficção*, criado na década de 1970 com a publicação do romance *Fils* (1977), escrito por Serge Doubrovski. Não haveria assim dois aspectos estanques, configurados pela escrita da vivência real, representada pela autobiografia, e uma escrita estritamente ficcional. Mas haveria uma gradação de ambas as esferas nas escritas, o que garantiria o embricamento entre as já porosas fronteiras entre ficção e realidade. Para Luciene Azevedo,

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. *Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve* (AZEVEDO, 2008, p. 35 – grifos nossos).

A autoficção seria, desse modo, um exercício de ficcionalização desse *eu* que se conta, pois o sujeito escritor, ao contar-se, estaria consciente da impossibilidade de narrar o real, que é inapreensível, em sua totalidade, pela linguagem. Além disso, o escritor reconhece a impossibilidade de se representar integralmente no texto, sem crises, cisões ou fragmentações identitárias, como queria a ciência positivista do século XIX. No conto de Abreu, é possível observar o reconhecimento da precariedade do *eu*, a partir do modo como eles se constroem como personagens: a identificação entre autor e personagem nunca é plena.

Outro aspecto importante é a aceitação do jogo lúdico com a linguagem, esboçado na projeção dessa dupla identidade (narrador e personagem que são imagens do escritor do ponto de vista da identidade, mas diferem dele temporalmente) e na própria condição da palavra como elemento de representação, e não de apresentação do real. Abreu conta o vivido a partir da perspectiva de um outro, ocultando-se, atribuindo à personagem aspectos de sua vivência, sem identificar-se plenamente com ela, rasurando os vínculos entre si, seus personagens e narradores, o que se liga ao processo de criação ficcional. Guibert, por sua vez, narra suas vivências da perspectiva daquele que se mostra despudoradamente, mas de quem o leitor deve sempre suspeitar, uma vez que o próprio escritor afirma em um dos seus livros: “Eu não acho que meus livros são maus. Eu sei muito bem que eles são atravessados, entre outras coisas, pela *verdade* e pela *mentira*, a *traição*” (GUIBERT, 1991, p.113 – grifos nossos).

A autoficção seria, para Luciene Azevedo, um gênero que transita entre a autobiografia e a ficção. Esta conceituação de autoficção que Azevedo apresenta é bem próxima da discussão que Georges Gusdosf propõe sobre a autobiografia: narrar-se demanda um processo de constituição ficcional, que, de certo modo, apaga as características identitárias —“aí” do escritor. Além disso, a discussão sobre autoficção está longe de ser algo resolvido em se tratando de estudos literários. Para Bruno Blanckeman, a autoficção, ao contrário da autobiografia (sempre tomada a partir do modelo de Lejeune), é capaz de “jogar [no sentido de jogo lúdico com a identidade autoral] com diferentes graus de consciência, eles mesmos repercutidos em modos desnivelados de narração” (BLANCKEMAN, 2002, p.123).

Em outras palavras, o crítico francês chama a atenção para a explosão identitária presente nos romances autobiográficos contemporâneos. Vincent Colonna, por sua vez, defende uma ideia de autoficção que se insere mais em projeções ficcionais, sem obrigação de qualquer indício mais forte da presença do autor-empírico de modo a que ocorra a ancoragem da narrado sobre uma vivência real projetada e de um narrador-protagonista identificado com o escritor. O problema desse conceito é que afeta o modo de ler a literatura, uma vez que podemos nos indagar: qual texto não parte da fabulação de vivências do escritor? Até que ponto podemos estabelecer a fronteira do vivido e do fabulado? Talvez a conceituação mais próxima da que Luciene Azevedo defende esteja na obra crítica de Philippe Gasparini. Nos livros *Est-il je?* (2004) e *Autoficction* (2008), Gasparini defende a existência da autoficção sob o nome de romance autobiográfico, afirmando, ainda, a impossibilidade de se chegar a um consenso em relação ao termo, que ganhou inúmeros sentidos nos últimos anos.

De qualquer modo, o que importa desse debate, em relação aos textos aqui analisados, é a impossibilidade de existir uma obra que seja absolutamente referencial e

que consiga apreender e representar o vivido em sua totalidade. O que temos é sempre representação, reflexão do vivido, o que é defendido por Gusdorf em seu texto.

A presença projetada de Caio Fernando Abreu em seus textos fica mais evidente quando o escritor escreve as crônicas em que se confessa soropositivo. Entretanto, como veremos a seguir, parece que mesmo no caso da crônica, um gênero em que o escritor é, quase sempre, identificado com o narrador do texto, Abreu constrói um modo de *desreferencializar* a sua presença, bem como as vivências narradas. É o que percebemos no *corpus* de crônicas que selecionamos para o presente trabalho.

O trabalho de apreensão e de reflexão sobre o momento proposto pelo projeto de escrita do autor leva, muitas vezes, o leitor a pensar que Guibert parece estar mais preocupado com o elemento factual de seus textos do que com o trabalho com os aspectos literários. Essa primeira impressão negativa da obra de Guibert – pensando, aqui, na questão da não aceitação do testemunho que não passa pela simbolização, ou seja, quer ser testemunho puro e cru dos fatos – é vencida com uma leitura mais atenta e que nos leva a perceber que essa preocupação com factual é proposital, o que não significa um desleixo com o trabalho literário.

Basta que tomemos *À l'ami* para perceber o procedimento de constituição do literário: a metaforização do corpo do doente, a metaforização da morte, a reflexão sobre o processo de vida e morte que o corpo doente porta são elementos que aparecem no texto de Guibert. Além desse processo de figurativização proposto pelo escritor, não podemos nos esquecer do modo como o romance é pensado: em vez de uma narrativa linear que se inicia com o reconhecimento de que é soropositivo, o narrador propõe um jogo de narrações sobre sua vida e a vida de seus amigos, o que leva o romance, como dissemos, a ter uma duração que gera um efeito sobre o leitor: a angústia de se saber doente e a consciência das ações que levaram o narrador a essa doença são compartilhadas pelo narrador e pelo leitor,

que é colocado na categoria de testemunha. Bruno Blanckeman reflete sobre esse apagamento do literário na obra de Guibert afirmando que ~~a~~ narrativa se quer uma crônica literal da doença, ainda que, no texto, ele retarde o fim, a iminência da morte, por efeitos de *flash-back* regulares [...]. Ela [a narrativa] adquire por direito uma potência expressionista próxima da alucinação” (BLANCKEMAN, 2005).

Embora o narrador, de fato, adie a narração sobre a doença e a narrativa, de fato, assuma um caráter expressionista, já que há uma tentativa de transformar tudo em factual e, portanto, parecido com a realidade empírica, esse caráter ~~alucinatório~~” para o qual Blanckeman chama a atenção nos parece mais um resultado do procedimento de escolha dos fatos narrados – tentativa de cristalização do momento – que muitas vezes beira o *nonsense* devido à escolha do próprio narrador, o que descarta, a nosso ver, esse caráter alucinatório proposto pelo crítico francês. Não podemos esquecer, aliás, que a própria doença era algo *nonsense* na década de 1980.

Para Blanckeman, e nisso concordamos com o crítico, uma das chaves fundamentais para a leitura da obra de Hervé Guibert está na compreensão do aparente apagamento dos aspectos literários, que parecem se esconder por trás do processo de referencialização proposto pelo escritor. Aliás, essa ligação de Guibert com o factual parece ser um ponto comum (obviamente com diferenças) entre os críticos. Jean-Pierre Boulé afirma que, em sua obra, Guibert propõe ~~uma~~ relação estreita entre realidade e ficção, bem como certa urgência na transcrição” (BOULÉ, 2001, p. 527 – tradução nossa).

Para Boulé, a obra de Guibert se marca pela tentativa de apreender o real o mais diretamente possível, o que significa, na obra, uma constante escolha por imagens que remetam à realidade empírica. Essa tentativa de apreensão do real é marcada, segundo o crítico, pela relação de Guibert com a fotografia e o jornal. É preciso, entretanto, não perder de vista que essa escolha do momento, essa apreensão ~~direta~~” do real é passível de

ser lida como uma concepção ideal de Guibert em relação à sua obra, dado que a fotografia como tentativa de apreensão de um momento tem como característica básica o fato de ser uma escolha de seu produtor. Nesse sentido, tudo o que confere um aspecto de realidade na fotografia (cor, enquadramento, ângulo, posicionamento) são escolhas realizadas pelo fotógrafo, denotando, portanto, um procedimento de escolha e de recorte na construção da imagem. Se pensarmos a obra de Guibert como uma espécie de tentativa de metaforizar no texto o procedimento fotográfico, precisamos ter em mente que a história não é contada como de fato se deu, mas o produto do recorte e da escolha daqueles acontecimentos que se tornaram mais paradigmáticos.

Outro aspecto ainda a ser explorado na obra de Guibert diz respeito ao modo como o escritor constitui seu texto. Por que projetar-se e ficcionalizar-se como narrador-personagem de seus textos? Jean-Pierre Boulé afirma que Guibert constitui seus textos como histórias referenciais de sua vida porque “~~n~~ão desejava ser associado e nem pertencer a nenhuma escola”. Temos nesta afirmação uma possível resposta para a pergunta sobre a projeção, mas isso significaria ignorar o fato de haver, na França, toda uma tradição literária em que escritores se projetam mais ou menos diretamente em sua obra.

Philippe Gasparini, em uma obra crítica chamada *Autofiction: une aventure de langage* (2008), destoa um pouco das afirmações de críticos como Klinger, Doubrovski ou Colonna, ao definir a autoficção como uma forma mais recente do romance autobiográfico, uma vez que porta características próprias. Na verdade, para o crítico autoficção é um texto autobiográfico e ficcional, marcado pela oralidade, inovação formal e pelo autocomentário. Outra característica fundamental é a problematização entre escrita e experiência (GASPARINI, 2008, p. 311).

Uma definição bastante parecida é criada por Manuel Alberca que afirma que, para haver autoficção, é preciso um pacto ambíguo que combina verdade e ficção. Podemos

afirmar que o procedimento de performance escritural de Guibert parece bem próxima da definição do crítico francês, uma vez que o autocomentário e metalinguagem são traços essenciais que inserem o texto de Guibert no campo do estudos literários. Nesse sentido podemos afirmar que Guibert, a partir da criação de simulacros de confissão constrói uma obra em que o procedimento autoficcional é importante.

A obra de Caio Fernando Abreu é mais difícil de precisar, uma vez que o apagamento das referências à realidade não nos permitem afirmar que o conjunto de sua obra seja autoficcional, mas que o autor mobiliza elementos de sua biografia e de suas vivências constituindo, desse modo, um texto literário que recupera tal vivência como metáfora, mas nunca como acontecimento, daí a dificuldade de classificar a sua obra a partir do que se define como autoficção. No entanto, a obra do autor porta relações importantes com a escrita de si, emergindo também o procedimento performático que tem por objetivo impedir qualquer ligação direta entre autor e suas criações literárias.

Como vimos no decorrer do presente texto, a produção literária de Caio Fernando Abreu e a de Hervé Guibert podem ser vistas como obras em que há uma maior ou menor projeção do autor em suas ficções. Ambos os escritores, cada um do seu modo, utilizam da estratégia de se contar e, desse modo, valorizam aspectos da temática que escolheram.

Enquanto na obra de Hervé Guibert há uma projeção direta do escritor sob a forma de um Guibert-personagem que, certamente, não se identifica plenamente com o escritor real, Caio Fernando Abreu, em sua produção escrita, opta sempre por um processo de narração cifrada de si, ou seja, o acontecimento pode ser identificado como vivência particular do autor, entretanto a sua transformação em matéria literária passa por um processo de “desparticularização” que esvazia a identidade do escritor. Como dissemos, a vivência não mais pertence a Abreu, ela passa a pertencer à personagem que, em muitos casos, não pode ser plenamente identificado pelo leitor. O processo projeção de Abreu em

seu texto é marcado pela tentativa de ficcionalização total da vivência particular e a tentativa de fazê-la torna-se universal e capaz de transmitir uma experiência. Além disso, há um processo de desreferencialização, que deixa em segundo plano, aspectos como espaço, tempo, datas, objetos, características pessoais.

Guibert vai na direção contrária em relação ao seu texto, já que, para o escritor, autorrepresentar-se como a partir de procedimentos realistas é um dos aspectos importantes para a constituição de seu texto. Desse modo, espaços urbanos, datas, tempo, dados sobre exames médicos, remédios, etc, são importantes porque criam um espaço, no texto, para as digressões de Guibert-narrador. Essa, talvez, seja a força do texto de Guibert: a fábula reduzida, fragmentada e episódica é o tempo todo atravessada pela reflexão irônica do narrador em relação à doença, à morte, a si e a seus amigos, bem como as magistras reflexões acerca da vida, da morte, da relação consigo e com a morte do outro.

As obras de ambos os escritores estabelecem diálogo com uma produção literária focada na constituição das escritas de si. Todavia, a diferença básica do texto desses escritores está na temática que eles apresentam e na tentativa de politizar, à sua maneira, a discussão sobre uma doença que, segundo o senso comum na época, afetava apenas pessoas marginalizadas.

Os textos desses escritores portam um aspecto mais importante e fundamental: ao refletirem sobre a possibilidade de morte e a temporalidade, afetada pela infecção, eles humanizam o doente de Aids e desconstroem toda uma discussão e relação marcada por lugares comuns. Para tanto, esses escritores assumem o poder da palavra escrita e se ficcionalizam, porque são conscientes da impossibilidade de projetarem de modo direto. Por isso, ao construírem essas ficções de si mesmos, eles abrem a possibilidade para compreendermos tanto as formas de ficcionalização do eu anteriores a eles, quanto as que lhes são posteriores.

Se podemos classificar, ainda que parcamente nesse momento, a obra de Guibert performa uma autobiografia, o que o liga às concepções de escrita do eu de Gusdorf e ao processo de autoficcionalização: eu crio, sem me esconder sob as roupagens da ficção, uma personagem que sou eu, porém tal personagem é tão ficcional como se o escritor tivesse criado um protagonista totalmente ficcional. Essa personagem de si testemunha apenas o que o escritor quer que ela testemunhe.

Nesse sentido, o que se nos apresenta é um texto literário, próximo do diário, que porta elementos da realidade empírica, sem ter qualquer compromisso com um pacto de verdade. Abreu, embora deixe cifras autobiográficas, apaga as marcas de sua presença, o que não impossibilita uma leitura sob o viés autobiográfico. Em suma, ambos os escritores apresentam um traço fundamental da literatura contemporânea: a necessidade de se narrar para constituir-se como sujeito. A narração desse modo é um modo de vencer a temporalidade e a morte e, portanto, de se manter na vida, mesmo que seja em forma de personagem de si.

Como vimos no decorrer de nossa análise, tanto autobiografia quanto a autoficção¹⁵⁷ estão inseridas num campo de produção das escritas de si que podem vistas como formas de representação da vivência. Todavia, enquanto na autobiografia a

¹⁵⁷ Há uma enorme quantidade de teorias da autoficção que se destacam pelas múltiplas interpretações do que poderíamos chamar conceito autoficcional. A dois teóricos mais conhecidos foram Vincent Colonna e Serge Doubrovski. No entanto, outros teóricos como Philippe Gasparini, Jacques Lecarme e Marie Darrieussecq se debruçaram sobre o conceito de modo a compreendê-lo. O que caracteriza a discussão sobre autoficção é a quantidade de conceituações e a tendência atual de valorizar o aspecto ficcional do texto em detrimento da escrita de si ficcional. Aliás, a problemática do conceito parece residir na própria obra inaugural, *Fils* (1977) que, exceto pela apresentação do autor de que era baseada em suas vivências, pode ser vista como uma narrativa com fundo experimental, uma vez que trabalha com uma linguagem próxima a associação livre e tem como característica o caráter fragmentário da escrita, além do fato de a personagem principal ser chamada SD, iniciais do nome do autor. É possível entender a obra como meramente ficcional e sem quaisquer vinculações com a experiência do autor. Aliás, a grande problemática da autoficção é aproximar produções como de Marguerite Duras, Natalie Sarraute, Patrick Modiano ou Alain Robbe-Grillet que tem obras que mantêm relações bastante peculiares com a escrita de si. Em Duras, por exemplo, a retomada do vivido no ciclo de romances que tratam da Indochina e que tem no procedimento de embaralhar memória e imaginação na reconstituição de uma imagem perdida de si e da família. Em textos de Modiano, o procedimento de recriação fantasiosa do passado parece ser bem mais importante, a exemplo de *Boulevards de ceinture* (1972) que tem como mote inicial a busca do filho pelo pai que vai sendo construído a partir de uma velha fotografia.

representação da vivência é construída de modo a dar uma imagem mais ou menos inteira de si, como se o autor tentasse dar a impressão de uma identidade unívoca, na autoficção, de acordo com seus inúmeros teóricos, tal relação é marcada pela consciência da fragmentação da identidade, por uma identificação, ainda que bissexta, entre narrador, personagem e autor, o que vem marcada na própria identificação entre as três instâncias.

Podemos afirmar, desse modo, a existência de um procedimento escritural autobiográfico que permite a existência de uma série de gradações de projeções de si na narrativa. Essa gradação seria num extremo caracterizado pela tentativa de contar a vida por meio da autobiografia, constituindo um texto que dá conta dos inúmeros aspectos da vida e consegue fazer emergir uma representação totalizante ou que se pretende totalizante e no outro a tentativa de reconstruir o vivido por meio da experimentação poética que se configuraria nas narrativas ficcionais que portam experiências transpostas e recriadas em personagem que pouca relação têm com o seu produtor. Entre esses dois extremos, um sem número de gradações da ficcionalização aparecem como possibilidade de projeção do autor em suas personagens, o que se constituiria não mais como um estrutura dicotomizante, mas num espectro de representações de si por meio da escrita, chegando até a simulação, enfim, um espaço autobiográfico onde convivem textos mais ou menos ficcionais.

A problemática das escritas de si nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert estão configuradas de modos diferentes, mas parecem questionar as inúmeras teorias de cada um dos campos de trabalho. No caso da obra do escritor de gaúcho, as teorias da autoficção parecem não dar conta dos procedimentos utilizados pelo escritor para construir seus textos que ficam mais no campo da simulação de projeção no texto literário do que a utilização dos acontecimentos da vida e de uma possível projeção para a constituição literária. A obra de Hervé Guibert, por sua vez, parece se inserir num campo

que se configura como embricamento entre o autobiográfico e o ficcional, construindo o texto que o escritor pretende se constituir como personagem de um texto que conta sua vida, mas que se insere e se denuncia, devido ao aspecto fragmentário e à presença da reflexão sobre o escrever, participante da ordem literária.

CONCLUSÃO

Ao longo do presente trabalho, analisamos a produção de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert a partir das seguintes perspectivas: a) a emergência da temática da morte nas obras de ambos os escritores, bem como a relação que essa temática, presente em suas respectivas obras, estabelece com as chamadas escritas de si; b) a partir da experiência de se saberem marcados pela iminência da morte, como esses escritores construíram as suas relações particulares de autorrepresentação e c) de que modo a narração da morte por meio da representação do vivido se insere no campo literário. É preciso deixar claro que nossa hipótese de trabalho estava (e está) centrada na leitura dos textos de Abreu e de Guibert a partir de um viés que os considera como literários.

No que diz respeito a Hervé Guibert, nossa análise foi traçada no sentido de entender a sua autorrepresentação como calcada na concepção de tomada do vivido, sem retirar dele as possíveis vinculações com a realidade. Esse procedimento cria o efeito de estarmos diante de um texto que é, essencialmente, referencial, como se vida e escrita fossem feitas da mesma matéria e como se o autor pudesse por meio da escrita materializar *ipses literis* o vivido no escrito.

Todavia, na obra do escritor, o que ocorre é um procedimento cuidadoso de escolher os fatos vividos e transformá-los não a partir de um trabalho que os vincule ao campo do simbólico ou metafórico própria da literatura. Desse modo, Guibert parece apresentar um vivido tão cru, mas na verdade essa crueza é construída na escolha, recorte, ênfase e reflexão do texto, o que o faz sair da esfera do vivido/referencial e entrar no contexto literário. Podemos afirmar, desse modo, que na tomada do vivido como elemento de constituição romanesca e na manutenção, na representação literária, de alguns aspectos da realidade empírica é que Guibert retira a força de sua literatura. Tal força parece estar presente, sobretudo, na escolha de uma linguagem que tem por finalidade representar

realisticamente a experiência, mas que também serve para descortinar, por meio da reflexão metalinguística, o texto como construto de linguagem. Nesse sentido, o escritor afirma nas entrelinhas de sua obra que sua capacidade de representar os acontecimentos e de se autorrepresentar está limitada pela precariedade da linguagem e, por essa razão, ele prefere escrever textos classificados de literários.

No que diz respeito à linguagem, podemos afirmar que Guibert faz a palavra literária ganhar contornos menos retóricos na medida em que força esta palavra a representar a voz do doente de doente e mais do que isso faz a palavra literária apreender as mudanças que a doença opera no corpo do soropositivo. É nesse sentido que temos o corpo sendo escrito sob a forma de signo linguístico, de signo poético. Ao tomar tal posição, Guibert nos retira da zona de conforto, exigindo de nossa parte uma reflexão acerca do que é literatura e, também, acerca do que a literatura representa. Ao representar o corpo escatológico, marcado pela morte e pela dor, mas possuidor de uma beleza trágica e doentia. O autor rompe com o estatuto do bom gosto para representar em seus textos a humanidade em seus múltiplos movimentos.

A obra de Guibert é literária, então, a partir da constatação de que todos os acontecimentos narrados em seus romances são produto de sua escolha e que a aparente crueza e caráter de confissão são construídos de modo a nunca deixar que o escritor verdadeiro seja visto, ou seja, não é Guibert que conta sua relação com a AIDS, mas, sim, uma máscara escritural mais ou menos parecida com ele que se utiliza da linguagem verbal para, dessa maneira, construir um simulacro de confissão e, portanto, esconder a sua verdadeira face, aquela que deve ser preservada da curiosidade alheia. Nesse sentido, Guibert também ganha um simulacro de eternidade porque é a representação que ele constrói de si mesmo que vive em seus livros. Ainda assim, como vimos no decorrer de nossa análise, a narrativa do corpo em desagregação é um importante gesto político que

rompe com o silenciamento do doente de AIDS, representado no narrador-protagonista que é por sua vez, autorrepresentação do autor-empírico. A questão é que mesmo marcada pela ancoragem sobre o real, as narrativas de Guibert são representações ficcionais e o autor, nelas projetado, não se deixa ver realmente, mas constrói uma imagem de si que permanece como elemento mediador entre o *eu* que se autorrepresenta e o *outro*, identificado com o leitor.

A obra de Caio Fernando Abreu, por sua vez, guarda, conforme a perspectiva com a qual a abordamos, tem menos problemas de ambiguidade em relação à presença ou do autor-empírico projetado. Isso porque Abreu, ao escrever seus textos, mesmo se utilizando de aspectos biográficos seus para construir as suas narrativas, tinha o cuidado de não estabelecer relações diretas entre si mesmo e as suas personagens. Em muitas das suas obras, podemos perceber a mobilização do vivido para a construção do literário. No entanto, isso é feito de um modo indireto para que o caráter literário de seus textos se sobreponha a qualquer possibilidade de leitura da obra pela vida.

É, desse modo, que percebemos em *Onde andaré Dulce Veiga?* o procedimento de um *deus ex-machina* que é, em nossa perspectiva, o autor projetado em sua obra e que se utiliza de seu poder de escolha para mobilizar aspectos biográficos e, com eles, construir personagens que se aproximam mais ou menos de si. Como vimos no capítulo referente a Abreu, tanto o romance analisado quanto um parte de sua produção permanece num campo que poderíamos chamar de *pré-AIDS*. Tal contexto de produção se caracteriza pela representação da doença em um momento em que o autor não sabia ser portador do HIV.

O procedimento de ficcionalização permanece quase que invariável nas obras posteriores, marcadas pela consciência da doença e da possibilidade de morte, diferenciando-se no que diz respeito aos gêneros, uma vez que o autor escreveu somente contos e crônicas na fase em que estava doente.

No conto “Depois de agosto”, Abreu toma a vivência hospitalar para, a partir dela, escrever uma narrativa que conta a experiência de um protagonista a partir da consciência da doença e da possibilidade da morte. No final do conto, o que é afirmado é o fato de o narrador estar vivo e não permanecer na condição daquele que morre em vida. É importante frisar, aqui, a não coincidência, no conto, entre nenhuma das instâncias textuais: o narrador não se identifica nem com Abreu nem com o protagonista. A identificação da vivência é possível a partir do conhecimento, pelo leitor, do contexto de vida de Abreu e pelas ambiguidades da sinopse escrita pelo escritor para ilustrar o conto.

As crônicas de Caio Fernando Abreu, por sua vez, vão permanecer nesse *entre* referencial e ficcional, simulando a confissão, uma vez que, nelas, o autor conta a sua experiência, mas o que é sempre reafirmado é o caráter de salvação da escrita, a sua condição de elemento terapêutico capaz de instaurar, ainda que de modo ficcional, a eternidade do autor. A arte é, e isso fica muito claro nas escolhas lexicais, nas figuras de linguagem, nos inter-ditos, o elemento capaz de ressignificar o vivido e dar ele um outro tratamento. Nesse sentido, a nosso ver, Caio Fernando Abreu também faz simulações de autorrepresentação e, também, de confissões, não permitindo qualquer ligação direta entre obra e vida.

Tanto os romances de Hervé Guibert quanto os textos de Caio Fernando Abreu apresentam ainda outro aspecto importante: o caráter de resistência que ambos os escritores dão às suas obras. Enquanto em Abreu, a resistência em termos literários parece estar mais centrada na temática de seus textos, o que não exclui a resistência no próprio ato criativo, pois, no conjunto de “Cartas para além dos muros”, o movimento da escrita parece acompanhar o próprio movimento de conscientização do narrador, em Hervé Guibert a convivência da resistência no nível temático e no nível de constituição escrita é bem mais evidente, uma vez que a própria constituição do romance *À l’ami* evidencia a escrita como

processo de resistência à fadiga do corpo e a angústia que permeia a ação de escrever. Além disso, os três romances, se lidos em conjunto, parecem representar no próprio corpo da escrita o movimento de perplexidade, convivência e aceitação de uma morte cada vez mais próxima e evidente a partir da consciência do estado corporal.

A problemática das escritas de si nas obras de nossos autores está ligada ao ressurgimento da discussão sobre a autoria sobre, o gesto político e sobre a *performance* escritural que são fundamentais para pensar as obras de nossos escritores. A escrita performática ocupa exatamente esse campo de simulação do vivido que é marcado, como vimos acima, por diferenças estruturais. Ambas, porém, são projetadas para questionar o *status quo* e dar visibilidade, por meio da palavra escrita, ao doente de AIDS, então silenciado pelos diversos discursos institucionais e mortos simbolicamente devido ao abandono da família, a ruptura com os afetos e a ausência de oportunidades de manutenção.

A morte real era apenas uma faceta de um intrincado e cruel jogo social, marcado pelo anulamento identitário do soropositivo. É, exatamente, nesse aspecto que a escrita, tanto de Abreu quanto de Guibert, entrelaçam a performatização da escrita, em sua tentativa de apreensão do vivido, com o gesto político porque é por meio dela que os escritores dão voz ao doente e desmistificam alguns dos discursos institucionais sobre a AIDS, especialmente, a afirmação de que a doença atacava preferencialmente homossexuais e bissexuais.

Nesse sentido, as teorias da autobiografia e da autoficção parecem não dar conta das especificidades das obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert. No caso de Abreu, a autoficção não dá conta do caráter fugidio de sua autorrepresentação. Isso porque o autor não deixa pistas evidentes de que a narrativa tem vinculações com algo vivido por

ele, ao contrário de textos como *Fils*, cujo narrador-protagonista, SD, é identificado com o autor.

A obra de Guibert, que poderia ser identificada como autobiográfica, joga com a convivência entre real e ficcional, construindo uma complexa rede de simulacros que aproximam a sua obra de um procedimento ficcional que problematiza a ficção, mas não afirma a referencialidade.

Podemos afirmar, então, que as obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, ao estabelecerem relações entre o vivido e sua representação escrita, faz sempre uma opção pela construção ficcional, impedindo leituras que restrinjam a constituição de sua obra e construindo um procedimento autobiográfico que desvincula a relação entre vivência e escrita, estabelecendo, cada um a sua maneira, filtros escriturais que *desreferencializam* e dissimulam, no caso de Abreu, ou *referencializam* até certo ponto, no caso de Guibert, a criação de uma máscara escritural que tem por finalidade a representação do autor como personagem de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C.F. *Onde andar Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Record/Saravia, 2012.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: LP&M, 2002.

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

AGOSTINHO, S. Confissões. 20. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

ALVES, W. S. Romance e experimentação com a linguagem em *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando de Abreu. São José do Rio Preto: 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

AMORIM, O. N. O desvio autobiográfico, em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena. In: NIGRO, C. M. C.; BUSATO, S.; AMORIM, O. N. *Literaturas e representações do eu: Impressões autobiográficas*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ARIS, PH. História da morte no ocidente. Trad.: Priscila Viana Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

AZEVEDO, L. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 31 – 50, 2008.

BARBOSA, N. L. *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BARROS, S. G. *A política nacional de luta contra a aids e o espaço aids no Brasil*. Salvador, 2013. 274p. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Instituto de Saúde Coletiva. Universidade Federal da Bahia.

BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993.

BATTAILLE, G. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAURDRILLARD, J. *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée, 1981.

BECKER, E. *A negação da morte*. Trad.: Luiz Carlos do N. Silva. 3.ed. São Paulo: Record, 2007.

BENJAMIN, W. O narrador – Observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: ADORNO, T. W. et al. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63 – 81.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36 – 49.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 104 – 149.

BERNARDET, J-C. *A doença, uma experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BESSA, M. S. *Histórias positivas: a literatura desconstruindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BLANCKEMAN, B. L'écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes). In : www.herveguibert.net.

_____. *Les récits indecidables*. Paris : Septentrion, 2000.

_____. *Les fictions singulières*. Paris : Prétexte, 2002

_____. Mourir en direct (littérature et témoignage : le cas Hervé Guibert). In : www.herveguibert.net.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BOULÉ, J-P. Hervé Guibert : création littéraire et *roman faux*. *French review*, n. 3, v.74, p. 527 – 535, 2001.

BRAGA JUNIOR, L. F. L. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Belo Horizonte: 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais.

BROWN, N. O. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história*. Trad.: Nathanael Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972.

CANDIDO, A. et al. *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-SP/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: EINKHEMBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COLONNA, V. *L'autofiction: essais sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, 1989, 594 f. Tese (Doutorado). École des Hautes Études en Sciences Sociales.

_____. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex : Éditions Tristram, 2004.

DIAS, E.M.S. Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu. São José do Rio Preto: 2006. Dissertação (Mestrado em em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

_____. *Pentimento: o álbum de retratos das personae do escritor Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

DIP, P. *Para sempre teu Caio F.* 2.ed. São Paulo: Record, 2009.

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Trad.: Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

FRANCO JUNIOR. A. Adolescência, identidade e sexualidade em *Limite branco*, de Caio Fernando Abreu. In: PINTO, A. J. A.; MACHADO, M.; VILALVA, W. *Nas dobras do mundo a literatura acontece*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011, p. 241 – 267.

FREUD. S. Duelo y melancolía. In : _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid : Ed. Biblioteca Nueva, 1981.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur. In : ____ *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994. p. 789 – 820.

_____. *L'herméneutique du sujet*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GASPARINI, Ph. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris : Gallimard, 2008.

GOMES DE JESUS. A. L. *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

_____. O tempo, a memória e a morte em crônicas de Ignácio de Loyola Brandão. In: SANTOS SILVA, A. M. *Cronistas brasileiros contemporâneos*. São Paulo : Arte e Ciência, 2010, p. 131 – 149.

GUIBERT, H. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 2006.

_____. *Cytomégalo virus*. Paris : Seuil, 1992.

_____. *Fou de Vincent*. Paris : Minuit, 1988a.

_____. *Les chiens*. Paris : Minuit, 1982.

_____. *Les gangsters*. Paris : Minuit, 1988b.

_____. *L'homme au chapeau rouge*. Paris : Gallimard, 2006.

_____. *La mort propagande*. Paris : Gallimard, 2011.

_____. *Le mausolée des amants*. Paris : Gallimard, 2001.

_____. *Le protocole compassionel*. Paris : Gallimard, 1991.

_____. *Mes parents*. Paris : Gallimard, 1994.

_____. *Mon valet et moi*. Paris : Seuil, 2007.

GUSDORF, Georges. *Les écritures de moi – lignes de vie I*. Paris : Odile Jacob, 1990.

_____. *Auto-bio-graphie*. Paris : Odeile Jacob, 1991.

HIDALGO, L. Realidade e ficção para lidar com a dor. Disponível em: www.estadao.com.br/cultura.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 11 – 30, 2008.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

_____. *El pacto autobiografico*. Madrid: Megazul-Edymion, 1994.

_____. *Signes de vie*. Paris: Seuil, 2005.

NANCY, J-L. *Corpus*. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

PEREIRA, D. Q. O espelho tem duas faces: a escrita de si e o sonho do outro. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 51 – 68, 2008.

PROUST, M. *Du côté du chez Swann*. Paris : Gallimard, 2011.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit : L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Temps et récit: Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.

_____. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1996.

_____. *Tempo e narrativa*(tomo I). Campinas-SP: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*(tomo II). Campinas-SP: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa*(tomo III). Campinas-SP: Papirus, 1997.

_____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.

SONTAG, S. *A doença e suas metáforas*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

THOMAS, L-V. La mort et ses miroirs. *L'homme*. Paris. v.34, n.131, p. 151-153, 1994.

TINIANOV, J. A noção de construção. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 99 -103.