

A escrita como resistência: Hervé Guibert entre o factual e o ficcional

André Luís Gomes de Jesus¹

RESUMO: No presente trabalho, analisa-se o romance de Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), enfatizando o modo como o escritor constitui-se como personagem de sua narração. Apesar da aparente transparência da relação autor-personagem, o que percebemos um apurado trabalho de linguagem que, se não anula, pelo menos relativiza o caráter referencial do texto, inscrevendo-o no campo literário-ficcional. Nesse sentido, a escrita de si parece convergir para uma intersecção ambígua entre ficção e autobiografia.

Palavras-chave: Autobiografia; Escritas de si; Estigma; Hervé Guibert; Morte.

ABSTRACT: In this paper I analyze Hervé Guibert's novel, *À l'ami ne m'a pas sauvé la vie* (1990), emphasizing the way like the writer made himself as a personage of his narratives. Despite the apparent transparency of the author-personage relationship, what we perceive a refined work of language that, if does not annul, at least relativizes the text's referential character, inscribing it in a literary-fictional field. In this regard, the self-writing seems to converge to an ambiguous intersection between fiction, referentiality and autobiography.

Keywords: Autobiography; Self-Writtings; Stigma; Hervé Guibert; Death.

Introdução

A investigação sobre as escritas de si é um aspecto importante dos estudos literários na atualidade. Isso porque, nos últimos anos, a quantidade de escritores que tomam ou fingem tomar suas vivências pessoais e transformá-las em matéria literária aumentou consideravelmente. Não que isso seja um fenômeno novo, visto que escrever sobre si é uma ação antiga que exprime, segundo Michel Foucault (2001), a busca de um eu por se apreender, se compreender e ter um cuidado consigo mesmo (o que filósofo francês chama de cuidado de si). Além disso, ao se autobiografar, ou mesmo ficcionalizar suas vivências, a personalidade que se conta estabelece uma relação, muitas vezes ambígua, entre si e o contexto histórico em que se insere o seu leque de experiências, possibilitando, desse modo,

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus São José do Rio Preto-SP, atualmente doutorando pelo mesma instituição com estágio sanduíche pela Université Nouvelle Sorbonne – Paris 3. Orientação: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

questionamentos e esclarecimentos de pontos obscuros, relativizando, desse modo a versão oficial (GUSDORF, 1991).

Não deixa de ser interessante, contudo, notar que grande parte da produção literária contemporânea pode ser classificada como literatura do eu, escritas de si ou quantos outros nomes que expressem o procedimento de se colocar um “eu” no centro das ações e das reflexões de uma narração, a exemplo de alguns textos como *Fils* (1977), de Serge Doubrovski, *L'amant* (1984), de Marguerite Duras, *La place étoile* (1968) ou *Remise de peine* (1988), de Patrick Modiano. Mesmo em textos ficcionais de autores brasileiros como *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e o conjunto de narrativas memorialísticas de Pedro Nava são alguns exemplos de narrativas em que o narrador, a personagem e o autor real guardam algum grau de relação que pode ser exposta de modo aberto e direto (o caso de Pedro Nava, por exemplo) ou pode ser problematizada impedindo uma identificação plena, mas sugerindo-a (o caso de Marguerite Duras).

Nestes textos, o eu “projetado” ficcionaliza a sua experiência, tornando-a exemplar. É nesse contexto de produção que temos um debate que questiona a legitimidade e mesmo a inserção, no campo literário, dessa produção narrativa focalizada nas escritas de si. Tal debate, às vezes acirrado, outras vezes menos especulativo, sobre as características dessas escritas tem ocupado o cenário dos estudos literários atuais.

No presente trabalho, vamos analisar *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert.² O romance, publicado em 1990, pode ser visto como uma espécie de testemunho de um homem infectado pela AIDS, uma doença incurável e, naquele momento, ainda sem tratamento eficaz, que narra o processo de estigmatização, de morte simbólica e de morte real instaurada no corpo a partir dessa infecção. Nele, a relação entre narração, temporalidade e morte é um ponto fundamental, sobrepondo-se, inclusive, à temática da doença e da sexualidade que aparecem como motivos associados na relação primordial de uma personalidade que, consciente da possibilidade e da proximidade da morte, narra o processo de dissociação que a doença traz. No texto que se segue demonstramos como as ações do

² As citações de Hervé Guibert, bem como dos teóricos de língua francesa presentes em nosso texto, foram objeto de nossa livre tradução. As citações em francês não figurarão no texto, sob a forma de notas de rodapé, devido à extensão do artigo.

romance são construídas a partir de elementos do real (a começar pela identidade entre autor e narrador-personagem) e como tal construção se torna ficcional uma vez que é o resultado de um recorte de vivências desse autor em busca de tornar-se personagem central de sua produção literária. Além disso, a partir desses recortes, entendemos como a relação entre tempo e morte, expressa pelo tempo narrado, emerge do texto, transformando o romance num testemunho que representa criticamente um determinado momento histórico.

1. O narcisismo como forma de expressão

Quando surgiu, em 1990, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert, embora tivesse publicado outros livros anteriormente, não passava de um escritor desconhecido com uma obra bem extensa, mas pouco lida e criticada. Após o romance, considerado um *best-seller*, Guibert consegue projeção nos meios literários franceses e internacionais, talvez porque tenha sido um dos primeiros intelectuais do momento a colocar a AIDS e a dissociação física que a síndrome causava no corpo. Para além do fato de se confessar soropositivo, uma das características especiais do romance de Guibert é o narcisismo presente no texto. Aliás, toda a obra de Hervé Guibert é caracterizada pelo procedimento de se projetar como personagem de sua própria obra.

A partir da publicação do romance, sua obra passa a ser lida, ganhando certa notoriedade, sobretudo, pela unidade temática presente no texto e demonstrada pelo caráter egocêntrico de seus textos, em sua grande maioria classificados como romances. Uma das razões para o sucesso de Guibert é exatamente essa relação de pessoalidade que se “projeta” no texto sem nenhum pudor de se confessar, fazendo com que o leitor se sinta, ao mesmo tempo, um invasor que adentra o universo privado de alguém, desvendando os segredos dessa personalidade que se desvela despudoradamente e testemunha convidada a partilhar da vivência, muitas vezes, angustiante dessa personalidade.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie é um romance em que narrar a vivência e estabelecer uma ligação entre essa narração e a morte são dois elementos essenciais. Isso porque o narrador-personagem, identificado com Hervé Guibert, conta a sua nova realidade, usando um realismo muitas vezes cru, o que pode, inclusive, nos fazer questionar o status de ficção que o texto apresenta. O romance, construído em forma de um diário pessoal, é dirigido

a Bill, amigo do narrador que promete sua inserção num programa de vacinas contra a AIDS e, no entanto, desaparece deixando o amigo no desamparo. Como nos outros textos do autor, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* apresenta um narrador com forte relação com o narrador empírico, todavia, nele temos a tentativa de uma organização narrativa, de modo a apresentar os fatos. O romance ainda conta com algumas mais personagens importantes, tais como Jules, o parceiro do narrador, Berthe, esposa de Jules e, dadas as sugestões, também amante do narrador, Marine, que tem como modelo a atriz Isabelle Adjani, Muzil, que tem como modelo Michel Foucault, Chandi, médico do narrador-personagem, Nacier, também médico e o primeiro a cuidar de alguns problemas de saúde que o narrador sugere serem ligados à AIDS, Stephane, parceiro de Muzil e diretor da primeira organização de combate à AIDS na França e Bill, o amigo a quem o romance é dirigido.

A fábula é bastante simples: o narrador escreve uma série de fatos que se ligam à história de sua contaminação pelo HIV. Tais fatos mostram viagens, a relação do narrador-personagem com seus amigos, amantes e, sobretudo, com Bill. O romance-diário apresenta 100 fragmentos/capítulos, em que o narrador conta a sua terrível relação com a doença, com o corpo que se modifica abruptamente e com a morte que vai deixando de ser uma ideia distante para se tornar cada vez mais presente na desagregação trazida pelo desenvolvimento da doença. Todos esses elementos são sintetizados logo na abertura do texto:

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

O trabalho de Guibert se dá na busca pela constituição de um texto literário no qual a vida pessoal é o centro das ações romanescas ficcionais, ancorando tais ações sobre traços identitários, datas e outras referências temporais e espaciais passíveis de ligar a narrativa a acontecimentos reais: “Consultando minha agenda de 1987, foi em 21 de dezembro que eu datei a descoberta, sob a minha língua, [...] de pequenos filamentos brancos, papilomas sem

espessura” (GUIBERT, 2006, p. 143). Essa tentativa de referencializar a partir de datas, dados e do uso da linguagem médica é um modo recorrente de Guibert relacionar seu texto à realidade. Esses procedimentos de referencialização e de temporalização serão fundamentais para a construção do efeito de realidade desejado pelo autor e demonstrado desde o primeiro parágrafo.

Logo no início do texto, temos a apresentação da realidade do corpo, somada ao desejo de sobrevivência expresso na possibilidade de salvação, aliás, elementos centrais no texto, como se o narrador-personagem iniciasse uma espécie de dança macabra em que morte, vida, doença e corpo ganham expressão máxima. Nesse sentido, a identidade de Guibert nada mais é do que elemento de suporte dessa dança cujo resultado será a demonstração da ruína física iniciada pelo processo de dissolução trazida pela doença e expressa na afirmação final em forma de admoestação não só ao amigo que não lhe salvara a vida, mas também ao leitor que se apieda de sua desgraça: “O abismo de meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Até onde você deseja ver-me naufragar? Enforque-se, Bill! Meus músculos destruíram-se. Eu reencontrei, enfim, minha pernas e braços de criança” (GUIBERT, 2006, p. 284).

Entre a realidade da doença e a possibilidade de uma cura milagrosa, prenunciada por uma ciência pouco interessada nas pessoas infectadas pela Aids, o que resta ao narrador-personagem é a salvação pela escrita, vista como possibilidade de expressão da surpresa dolorosa de ter a morte inscrita no corpo e, também, como fuga da realidade cruel imposta pelo corpo em processo de ruína. Fugir das pessoas é uma solução, fugir de si mesmo, escrevendo o próprio corpo doente é uma forma paradoxal de sobrevivência. Desse modo, a escrita, tábua de salvação, é, ao mesmo tempo afirmação de si e fuga de si, fuga da verdade do corpo, em estado de morte gradual e em estado de morte simbólica, já que se afirmar soropositivo é confessar-se, de acordo com Susan Sontag (1989, p.30), como parte de uma comunidade de párias sociais, que vivem uma forma alternativa de sexualidade. Ser visto pelas outras pessoas é, de algum modo, chamar atenção para si e suscitar a piedade, sentimento que não se deseja. É nesse ponto que o caráter narcisista do texto, embora permanente, é questionado, desnudando então a procedimento de ficcionalização. Nesse sentido, a escrita se torna o outro ideal, uma forma de companhia silenciosa que permite uma

distância em relação às pessoas, que terão contato com o escritor sob a forma de personagem, com a entidade de papel e imagem do autor, e não com o escritor real:

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 rigorosa, já começou a me levar pela ponta do nariz, embora aparentemente eu seja o mestre absoluto dessa navegação à vista** (GUIBERT, 2006, p.12 -grifos nossos).

O livro, que assume o lugar de um outro com quem o narrador se relaciona, torna-se tolerável não somente porque o narrador se isola da relação com os demais homens mas, sim, 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, na realidade empírica, a condição de doente. É importante notar que no trecho grifado emerge um efeito procedimental importante na escrita de Guibert: a ironia, que, neste caso, demonstra o quanto a escrita assume um caráter de resistência para o narrador, espécie de ligação entre ele e o mundo; um mediador entre o eu que se conta e os outros.

Na intersecção entre a vivência real e o processo de escolha, recorte e escrita do texto, podemos perceber o processo de ficcionalização que se manifesta no romance de Hervé Guibert de duas formas diferentes: a) o processo de desvio autobiográfico (STAROBINSKI, 1970), configurado pela diferença temporal entre o tempo da narração e o tempo do narrado, bem como na impossibilidade de identificação plena entre o narrador que conhece os fatos e os narra *a posteriori* e a personagem que, na vivência dos fatos, estava impossibilitado de sabê-los anteriormente. Em outras palavras, Guibert-narrador difere de Guibert-personagem porque que conhece todos os fatos narrados, identificando-se com a personagem, contudo, na medida em que reconhece como seus, os fatos representados no romance; b) a relação metafórica entre fotografia e texto jornalístico.

O desvio autobiográfico, no entanto, é escamoteado pelo procedimento de presentificação, ou seja, pela aproximação entre a enunciação e a história narrada, projetando-se, no texto, o efeito de uma narrativa que trata do presente e se constitui, ela mesma, nesse presente. O uso de expressões como “hoje”, “agora”, “esse momento”, além de datas atestam esse procedimento: “Hoje, 4 de janeiro de 89, eu me disse que restam exatamente 7 dias para

eu reconstituir a história de minha doença” (GUIBERT, 2006, p. 51). Para Jean-Pierre Boulé (2001, p. 532), Guibert procura escrever seus romances de um modo que parece imediato, como fosse possível aproximar o vivido e o escrito, sem qualquer reflexão, sem qualquer traço de distância temporal entre ambos, daí a relação de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* com o diário pessoal.

O processo de descoberta da doença se dá gradualmente pela descoberta de sinais no corpo: “Consultando minha agenda 1987, é em 21 de dezembro que datarei a descoberta, sob minha língua, no espelho do banheiro [...] de pequenos filamentos brancos e papilomas sem espessura” (GUIBERT, 2006, p. 143). Uma preocupação que parece emergir, num primeiro momento, ao se saber soropositivo, é a tentativa de preservação do anonimato, uma vez que Guibert, jornalista e fotógrafo em veículos da imprensa francesa, temia a publicidade e a repercussão que poderia haver, caso ele fosse soropositivo. Entretanto, essa tentativa de preservação de si é desmentida pela própria publicação, três anos mais tarde, do romance, em que o escritor, fazendo-se de personagem de si, conta os fatos referentes à sua contaminação. Segundo o autor, para permanecer no anonimato, ele e Jules (dadas as sugestões do texto, o principal parceiro sexual do escritor) fazem o teste numa região remota de Paris. O escritor vai descrevendo realisticamente o processo de conscientização da soropositividade, quando ele e o amante, Jules, fazem o teste:

No táxi em que eu passara para pegá-lo em sua casa e que nos conduziu à rua de Jura no escritório dos Médicos do Mundo, ele me disse que nossas análises estavam ruins, que já se revelava o sinal fatal sem se conhecer o resultado do teste. Nesse momento eu compreendi que a desgraça tombara sobre nós, que inauguramos uma era de infelicidade ativa da qual não estávamos prontos para sair (GUIBERT, 2006, p.155)

O reconhecimento tanto do narrador quanto de Jules de que estão marcados pela doença – inauguração, segundo o narrador, de uma era de desgraça em suas vidas – também marca uma tomada de consciência do processo de morte gradual que se instala em cada um. O corpo, antes lugar esplendoroso da liberdade e da possibilidade da vivência do prazer, torna-se a partir dessa tomada de consciência uma espécie de prisão em que a única possibilidade de saída, de fuga mesmo, é escrever-se, ou dizendo de outro modo, escrever o corpo doente, inserindo-o na linguagem na narrativa.

A relação metafórica com a fotografia tem por finalidade dar um caráter referencial e objetivo ao texto. Todavia, tal objetividade é questionada no próprio processo de metaforização, pois não seria a fotografia o recorte do momento, cristalização de uma ação que não se repete? A imagem é, desse modo, metáfora do recorte do vivido para a sua representação discursiva e elemento de apresentação da verdade do corpo. A imagem no espelho, recorte do real transposto no texto apresenta um corpo em processo de morte gradual e lenta mesmo antes da confissão, mesmo antes do reconhecimento. Não confessar significava, de certo modo, abster-se do julgamento e da mudança de comportamento dos outros:

Eu senti a morte vir no espelho, no meu olhar no espelho, muito antes que ela aí tenha tomado posição? Eu já tinha lançado este olhar de morte nos olhos dos outros? Eu não a confessei a todos. Não, até aqui. Não, até o livro. Eu não a tinha confessado a todos. Como Muzil, eu desejaria ter tido a força, o orgulho insensato e, também, a generosidade de não a confessar a ninguém, para deixar as amizades viverem livres como ar, despreocupadas e eternas. Mas como o fazer quando se está esgotado e a doença ameaça a amizade? (GUIBERT, 2006, p. 15).

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 univocidade 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 este narrador-personagem, Hervé Guibert-persona representa uma máscara do autor real, uma máscara que porta aspectos essenciais da biografia do sujeito empírico, no entanto, não pode ser plenamente identificado por este porque é o resultado das escolhas discursivas/figurativas, dos recortes realizados por Guibert para a construção de sua personagem.

Desse modo, o texto de Guibert, embora apresente uma espécie de transparência/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 uma outra questão que é fulcral para o entendimento da diferença entre Guibert-autor, Guibert-narrador, Guibert-personagem e 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 e vivem 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 instâncias convivam harmoniosamente. Em outras palavras: parece que o livro é escrito na medida em que o leitor toma conhecimento do que lê, ou que é um texto muito atual, uma espécie de escrita que se faz sem grandes procedimentos. Eis aí o grande talento de Guibert: trazer o texto para atualidade/realidade. No entanto, pelas próprias pistas deixadas pelo autor, o livro é produto de, no mínimo, 3 anos de registros e de mudanças. A baliza dessas mudanças é exatamente o corpo que se modifica, o corpo que porta uma realidade vertiginosamente transitória (ou mais transitória do que o normal). Decorre dessa consciência da realidade cambiante a tentativa de parar o tempo, o que percebemos pelas digressões, inserção de outras narrativas que são paralelas à história da contaminação.

Desse modo, é preciso escrever o corpo, mas é preciso parar o movimento de mudança desse corpo que morre tão vertiginosamente quanto tempo passa. O fato é que 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. Ele, ao contrário da personagem, é o que vivenciou os acontecimentos e que 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. Já Guibert-personagem é a instância que vivencia todos os eventos, sendo, nesse sentido, a razão da existência da narrativa. Talvez por todas portarem elementos que se ligam ao autor-empírico exista essa ilusão factual, que liga o narrado à realidade.

2. Narração, morte e autoria: um modo de resistência?

Nos três volumes de *Temps et récit*, Paul Ricoeur propõe a tese fundamental de que tanto a história quanto a narrativa de ficção portam um mesmo procedimento de constituição representado pela formação de uma intriga. Em outras palavras: toda e qualquer relação do homem seja com sua história pessoal, seja com a história em termos coletivos, passa por uma relação de contar o tempo e, por conseguinte, de estabelecer uma relação entre a narração ou a constituição de uma intriga e a temporalidade. Para o filósofo francês (RICOEUR, 1983, p. 61 – 62), essa relação primordial entre a narrativa e a morte advém da consciência que o homem tem do tempo como um processo interminável de ruína. Ao analisar a reflexão sobre o tempo proposta por Santo Agostinho no XI Livro das *Confissões*, Ricoeur propõe a relação morte, tempo e narrativa de quatro modos diferentes, a saber: 1) a temporalidade como dissolução, expressa, sobretudo, nas imagens da ruína, do esgotamento, do sepultamento progressivo de tudo o que é vivo, no final constante de ciclos; 2) na temporalidade como agonia, de onde emergem as imagens da morte, da fragilidade, da guerra e da doença; 3) na temporalidade como banimento, representada nas imagens de exílio, errância, nostalgia, etc.; 4) na temporalidade como noite, expressa, sobretudo, na imagem da cegueira, da obscuridade, da opacidade.

No caso de Guibert, da relação do tempo com a morte emerge a vontade expressa por meio da interpretação da temporalidade como dissolução, configurada na descrição e narração do processo de degeneração física do próprio corpo, o que pode ser interpretado como afirmação da morte simbólica trazida pela realidade da morte inscrita em si e em franco processo de arruinamento. Tal realidade pode ser demonstrada em dois momentos do romance: no encontro com um paciente soropositivo na rua e, também, na descrição de um doente num hospital italiano. Nos dois casos, os corpos em dissolução das outras duas personagens, nada mais é do que revelação da verdade do próprio corpo, numa espécie de relação especular:

Um cadáver vivo, que não tem parentes para o acompanhar e que vive de idas e vindas entre a hospitalização e um improvável domicílio [...] O cadáver vivo de cabeça raspada, com cabelos como tufo de algodão cinza colados em uma calota craniana como se fosse de plástico, volta das cozinhas, onde a mulher ou a irmã de

um outro cadáver vivo acaba de mendigar em uma vasilha, um resto de purê, com meia laranja (GUIBERT, 2006, p. 249 – 250).

E ainda:

Eu revi Ranieri, o drogado do Spallanzani, que paquerava turistas alemães nas escadas da Praça de Espanha. Ranieri estava com dois amigos. **Desde que percebemos a presença um do outro, alguma coisa, nesse momento, abateu-se sobre nós. Fomos virtualmente desmascarados e denunciados.** Somos o veneno que se esconde na multidão. Um pequeno sinal de positivo está tatuado em nossas frentes. Qual dos dois fará cantar ao outro primeiro para obter seja seu corpo, seja o dinheiro para comprar pó? (GUIBERT, 2006, p. 253 – grifos nossos).

Reconhecer no outro a dissolução do corpo e a agonia da morte que vai vencendo gradualmente a batalha com o corpo é também reconhecer-se inscrito nesse mesmo processo que tem como resultado não somente a morte física, mas também a morte simbólica representada no exílio social e no autobanimento escolhido como modo de se defender da curiosidade alheia. Entretanto esse reconhecimento se torna ainda mais doloroso, quando a dissolução e a morte atingem os amigos próximos. Essa relação dolorosa fica bastante evidente no momento em que o narrador reconhece que Muzil (Michel Foucault) está também condenado à morte. A relação que estabelece por meio do olhar com amigo, somada à percepção do processo de morte instaurada geram, no narrador, um desespero representado na imagem de *O grito*, de Eduard Munch. Vejamos:

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 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, e eu não quisera acreditar, que Muzil morria, incessantemente, pouco a pouco. **Esta certeza me desfigurou aos olhos dos passantes que cruzavam. Meu rosto fervente 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).

Entretanto, a consciência do lento processo de morte e dissolução presente em si traz ao narrador-personagem a possibilidade de um morrer, senão tranquilo, ao menos consciente e é, a partir dessa consciência que ele procura testemunhar a sua condição. É nessa reflexão sobre si, sobre o corpo doente e sobre a morte que o texto de Guibert se torna testemunho de alguém marcado pela experiência extrema, emergindo, desse modo, o caráter político do

texto: a humanização do doente de Aids, então marginalizado por uma série de políticas que o colocavam como aberração entre pessoas supostamente normais:

Jules, num momento no qual 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, porém ela não era fulminante, e sim uma doença em patamares, uma escada muito longa que conduzia, seguramente, à morte, mas que cada marcha 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 transmitiram os macacos verdes da África (GUIBERT, 2006, p. 192-193 – grifos nosso).

Escrever o romance, mais do que um gesto de espetacularizar a condição de soropositivo, parece ter como função primordial a de estabelecer uma relação menos tensa com o processo de morte iniciado pela doença. Narrar é uma forma de resistência e de sobrevivência, daí a afirmação de que o livro é o outro ideal, o companheiro que registra as confissões sem qualquer julgamento, uma vez que a primeira morte está configurada na marginalização, na perda dos amigos próximos, na demonização da sexualidade, expressa, esta última, na ironia da transmissão da síndrome pelos macacos verdes africanos.

Temos nesse processo de tomar-se como personagem de si, um trabalho de reflexão que parece se aproximar do cuidado de si (*souci de soi-même*) proposto por Michel Foucault em sua obra *L'hermeneutique du sujet* (2001). Nessa obra, Foucault, a partir de algumas afirmações de Sócrates para os seus discípulos, analisa o modo como os antigos estabeleciam um cuidado consigo mesmo. Na verdade, a concepção de cuidado de si aparece como uma espécie de primeiro exercício para o conhecimento de si e tal conhecimento só poderia se dar se o indivíduo fizesse um trabalho de análise de suas ações. É interessante notar que a radicalização do cuidado de si se dá exatamente com a emergência do Estoicismo e do Epicurismo. Enquanto a primeira escola filosófica propunha um desapego de tudo, configurando-se, desse modo, um exercício de morte em vida que, muitas vezes, era coroado com o suicídio (se ele fosse necessário obviamente), a segunda escola também propunha um conhecimento de si e um desapego do mundo, mas propondo-se a viver prazerosamente o mundo. O que importa, no entanto, para se compreender *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* como um procedimento de cuidado de si, era a atividade de escrever-se, de contar-se, de analisar-e e analisar os acontecimentos que ocorriam no dia-dia do narrador-personagem.

Temos, então, algo para o qual Foucault chama a atenção: a escrita de si como análise de si, como compreensão dos próprios desejos e pendores.

A escrita de si emerge, na literatura contemporânea, como uma espécie de cuidado de si, mas agora tomada pela consciência de que se contar, de que colocar o eu no centro das ações, é o tempo todo problematizada pela própria condição do homem contemporâneo consciente da impossibilidade de exprimir uma verdade pela escrita, uma vez que ela é representação. Nesse sentido, o escritor que se projeta em seu texto, sabe que lida com elementos movediços e instáveis, tais como a memória, o vivido e o caráter representacional da escrita. Ao analisar a produção de escritas de si contemporâneas, Diane Klinger, chamando a atenção para o aspecto performático desta produção, afirma:

Escrita de si como “sintoma” da época atual. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. (KLINGER, 2008, p.13-14).

No caso da obra de Hervé Guibert, especialmente do romance em questão, o procedimento de contar a própria história, passa pela concepção performática de encenar o vivido, de tomar-se como outro e estabelecer uma relação ao mesmo tempo próxima e distante do vivido, relação esta em que o corpo, com suas marcas, passa a ser o protagonista. A cada novo capítulo escrito, a verdade do corpo vai sendo demonstrada, publicada. Mas sob a forma de simulacro. Não obstante o caráter paradoxal parece que a escrita do corpo doente é um modo de salvação, pois, é no espaço do texto que o escritor se afirma.

O gesto de colocar o corpo em processo de ruína no centro das discussões da narrativa tem como resultado a constituição de um texto angustiante, que se arrasta e no qual os acontecimentos passam a ter uma duração, calcada num tempo subjetivo que deforma o tempo cronológico. Guibert, por meio da presentificação constante de seu texto, partilha a sua dor e sua angústia com o leitor que, ao aceitar o pacto de leitura, entra num universo claustrofóbico e realista de desindividualização, de decadência física, de sofrimento.

Nesse caso, o vivido paradoxalmente pertence e não pertence ao escritor-narrador-

personagem. O pertencimento se estabelece na relação do vivido e transposto para o discurso. Em outras palavras: a vivência registrada pode ser identificada de algum modo com a vivência vivida pela escritor. Todavia, a partir do momento em que houve um processo de transformação do vivido empírico para um vivido discursivo, temos uma espécie de cisão entre a identidade autoral e a identidade representada no texto, uma vez que, em termos representacionais não temos os acontecimentos como eles foram, mas como eles são apreendidos pela memória de seu produtor. Daí, então o caráter ficcional do texto.

É a partir da consciência do caráter representacional da escrita que Gusdorf afirma que “as escritas de si se encontram desligadas do voto de fidelidade à realidade vivida, na sua incoerência, na sua insignificância” (GUSDORF, 1991, p. 14). Ao contar sua história, Guibert toma uma série de acontecimentos dispersos e sem uma ligação de sentido entre si e os organiza como intriga, na qual ele pretende constituir um sentido para sua vida e a sua experiência, daí a afirmação do autor de que quanto mais próximos da referencialidade do diário os seus livros estavam, mais próximos da ficção eles se inseriam (GUIBERT, 1991, p.87). Isso porque Guibert tinha plena consciência da distância entre o cidadão Hervé Guibert, pessoa real, com uma existência real, e Hervé Guibert, *persona*³, imagem textual construída de um escritor que toma aspectos do seu cotidiano e os transforma em matéria discursiva.

Na emergência dessa máscara de personagem identificada com o autor que parece se autobiografar (e de, algum modo, faz isso) é que temos uma espécie de retorno da instância autoral, já que a identificação do autor, bem como de sua vivência são elementos importantes, mas não imprescindíveis (pensando no caso de Guibert especificamente) para a compreensão do texto. Entretanto, embora esta instância autoral se projete e se inscreva em sua própria produção ficcional, é preciso atentar para algo que já dissemos acima: estamos diante de uma construção discursiva que pode ser identificada com o autor, mas não é o autor, e, sim, uma imagem deste. Nesse sentido, em termos gerais, podemos afirmar que, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, embora pareça haver uma espécie de pacto referencial e de sinceridade que nos lembra o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), o que podemos perceber é que o

3 Para Dias (2010), o conceito de *persona* representa a construção de uma imagem ficcional idealizada e assumida por um escritor (no caso do trabalho da crítica, o trabalho se centrava na obra de Caio Fernando Abreu). Nesse sentido, ao criar essa máscara-função de escritor, o sujeito a utilizaria em todos os momentos como sua identidade.

romance porta, na verdade, um gesto performático de Guibert. Obviamente, a história porta inúmeros dados que são retirados da realidade empírica, mas tais dados são trabalhados linguisticamente, como a fotografia, imagem cristalizada do real, também passa por um tratamento técnico (tamanho da foto, cor, textura, etc.) que nos permite afirmá-la como produto de um corte da realidade, mas não a própria realidade.

Pensando na constituição das escritas de si, a exata relação entre os acontecimentos vividos e sua representação é pouco importante para a sua compreensão pelo leitor. Isso porque é sabido que a memória humana é incapaz de reconstituir os eventos vividos pelo indivíduo em sua totalidade, produzindo, ela mesma, no ato da rememoração, recortes, condensações e apagamentos. De acordo com Georges Gusdorf:

A superstição da exatidão é posta em xeque pela intervenção da imaginação retrospectiva criativa, capaz de reformular a perspectiva do vivido segundo as exigências de uma *mitohistória* pessoal [...]. Daí a dificuldade de se demarcar limites entre a autobiografia, o romance autobiográfico e o romance propriamente dito. Os esforços dos críticos literários por marcar com precisão tais fronteiras estão votados ao fracasso. O escritor tem por matéria primordial a sua vivência. Toda escrita literária, em seu primeiro movimento, é uma escrita de si (GUSDORF, 1991, p. 15 – grifos nossos).

Em verdade, o objetivo de um romance, no qual o eu seja o centro das ações, não é a exatidão de suas referências, mas pensar os acontecimentos e as reflexões sobre os acontecimentos como exemplares de uma vivência humana. Nesse sentido, a afirmação de Gusdorf de que imaginação e memória têm um papel fundamental na constituição de uma escrita de si é pertinente, além de importante para a compreensão de uma obra que permanece na intersecção entre a autobiografia, a ficção e o diário pessoal como é a obra de Hervé Guibert.

Não podemos esquecer, ainda, a relação entre literatura e morte do autor propostas por Michel Foucault no ensaio “Qu'est-ce qu'un auteur?” (1994). Para Foucault (1994, p. 793), haveria duas formas de relação entre morte e literatura: a primeira se daria na busca por imortalizar os feitos dos heróis, salvaguardando, desse modo, seus feitos, salvando-os do esquecimento e configurada nas epopeias, tragédias e, também, nos romances; a segunda se daria no movimento oposto, presente em *As mil e uma noites*, de contar-se para evitar a morte, para afastá-la. Podemos afirmar que Guibert faz uma síntese desses modos de relação, uma vez que seu texto conta a história de processo de arruinamento de seu corpo e pode ser visto

como um testemunho desse processo, um gesto que pretende o imortalizar como escritor. Além disso, contar-se, pode ser interpretado como uma maneira de vencer a morte, pois, a cada novo romance publicado (e ele publica mais três), o escritor é o vencedor e o sobrevivente que adia o momento final. Nesse constante embate entre morte, corpo e literatura, Guibert consegue uma espécie de superação na imanência da vida e uma tentativa de aceitação da morte.

Considerações Finais

Como observamos ao longo do texto, o romance de Hervé Guibert pode ser classificado como uma obra na intersecção entre a ficção e o factual. O escritor, a despeito de, na França, existir uma tradição romanesca que instaura um “eu” diretamente ou indiretamente no centro das ações, opta por referencializar as ações de seu romance, dando à sua “projeção” literária o seu próprio nome. Tal procedimento parece ligar Guibert ao campo da autobiografia, no entanto, a ancoragem da obra sobre realidade é relativizada pela presença de um apurado senso de construção pela linguagem que privilegia as reflexões sobre as ações mais do que as ações propriamente ditas. É na escolha cuidadosa das palavras, na presentificação e no uso das reflexões para estender a duração, no recorte das ações e no tratamento deles como momento que deve ser cristalizado que temos a ficcionalização da vivência empírica, mesmo que o escritor dê o seu próprio nome ao narrador-personagem.

Temos então que a performance, a autoria e a relação com o estigma e a morte são elementos fundamentais para se pensar não somente o romance *Á l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, mas também outros textos de Guibert que, de certo modo, estabelecem uma relação problematizada entre a identidade do escritor e sua *persona* textual. Ao que parece, Guibert reassume a importância do autor como produtor de sua obra (e mais do que isso, de personagem principal de sua obra), no entanto, tal reposicionamento do autor deve ser visto sempre de uma maneira distanciada e crítica: Guibert, um homem plenamente identificado com o seu tempo, era consciente de que um escritor, mesmo se reafirmando com instância autoral, deveria se entender como identidade cindida e impossibilitada de se apreender em sua totalidade, daí sua preferência pela performance textual, daí o caráter simulado de suas confissões.

Referências bibliográficas

BOULÉ, J-P. Hervé Guibert: création littéraire et roman faux. *French Review*. v. 74, n.3. p. 527-536.

DIAS, E. M. S. *Pentimento: álbum de retratos das personae de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010, 225p. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? In: ____ *Dites et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. p. 789 – 820.

_____. *L'herméutique du sujet*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.

GUIBERT, H. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991

_____. *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1994

_____. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *L'incognito*. Paris: Gallimard, 1993.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi – Lignes de vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 11 – 30, 2008.

LEJEUNE, PH. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

RICOEUR, P. *Temps e récit: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983

_____. *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 194.

_____. *Temps et récit: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.