



A autoficção como luto: a contranarrativa da AIDS em Hervé Guibert (1990).

Guilherme da Silva Cardoso¹

Recebido em: 31/03/2019

Aceito em: 15/04/2019

RESUMO

A partir das obras finais do escritor francês Hervé Guibert (1990), este trabalho objetiva estabelecer a *autoficção* enquanto uma contranarrativa de uma experiência-limite, no caso, a epidemia de aids que se inicia na década de 1980. A compreendendo para além de suas possibilidades enquanto gênero literário, mas também como uma *prática* autoficcional, a elaboração desse trauma socialmente marginalizado esbarra nas limitações das escritas (auto)biográficas, e assim, pela subversão dos valores referentes à esse modelo, a autoficção manifesta-se como uma escrita estratégica que visa atravessar tais barreiras. Frente a uma experiência com tamanho poder de (des)subjetivação, possuindo temporalidades que lhe são próprias, pontuo uma aproximação com a consolidada literatura de testemunho, cujas releituras do impacto da *Shoah* ajudam a pensar a dificuldade da narração do trauma da aids e do luto irrealizado. O livro *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990), assim, pode ser pensado como a produção de uma contranarrativa da morte decorrente por aids de Muzil, personagem associado ao filósofo Michel Foucault, colidindo com uma construção biográfica oficial baseada nos silêncios e não-ditos que encobriram a enfermidade em suas décadas iniciais, oferecendo, em resposta, a narração de uma subjetividade contemporânea e produzida historicamente.

Palavras-chave: AIDS. Autoficção. Contranarrativa.

Autofiction as a griev: the counternarrative of AIDS in Hervé Guibert (1990)

ABSTRACT

Based on the final works of the french writer Hervé Guibert (1990), this paper aims to establish the *autofiction* as a counter-narrative of a limit-experience, in this case, the AIDS epidemic that began in the 1980s. Understanding the possibilities as a literary genre, but also as a self-made *practice*, the elaboration of this socially marginalized trauma runs counter to the limitations of (auto) biographical writings, and thus, by subversion of the values referring to this model, autofiction manifests itself as a strategic writing that aims to cross such barriers. Faced with an experience with such a power of (dis) subjectivation, possessing temporalities that are peculiar to it, I point out an approximation with the consolidated literature of testimony, whose re-readings of the impact of the *Shoah* helps to think the difficulty of narration of the AIDS trauma and mourning unrealized. The book *To the friend who did not save my life* (1990), thus, can be a production of a counter-narrative of death due to the AIDS of Muzil, a character associated with the philosopher Michel Foucault, colliding with an official biographical construction based

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de Teoria e Historiografia, orientado pelo Prof. Dr. Fernando Nicolazzi. Licenciado em História pela mesma universidade. Bolsista CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1098170710384492> E-mail: guilherme.sscardoso@gmail.com



on the silences and unsaid stories that covered up the illness in its initial decades, offering, in response, the narration of a contemporary and historically produced subjectivity.

Keywords: AIDS. Autofiction. Conter-narrative.

1 ALÉM DE SÍSIFO E NARCISO: O “JOVEM ESCRITOR” E A AUTOFICÇÃO

Em uma entrevista à época do lançamento de *História da sexualidade I: A vontade de saber* (1977), Michel Foucault percebeu o que chamou de um “movimento”, caminhando contra os inúmeros discursos que reivindicavam “mais verdade no sexo”, existentes “há séculos”. Um movimento que ao fabricar outras formas de relações, amores e intensidades, estaria produzindo um sussurro “anti-sexo”, e sacudindo a rede secular que transforma o sexo em um segredo universal. Questionado se existiriam sinais para esse diagnóstico, responde: “Um jovem escritor, Hervé Guibert, tinha escrito contos para crianças: nenhum editor aceitou.

Ele escreve então outro texto, por sinal surpreendente e de aparência muito “*sexo*”. Esta era a condição para se fazer ouvir e ser editado.” Ele continua: “Hervé começa logo com o pior e o extremo - ‘*Vocês querem que se fale dele, muito bem, em frente: vocês ouvirão o que nunca ouviram*’ - e com o infame material ele constrói corpos, miragens, castelos, fusões, ternuras” (FOUCAULT, 2017, p. 349-352).

Apesar do evidente reconhecimento, essa declaração de Foucault foi uma das poucas manifestações públicas sobre o “jovem escritor”, com o qual compartilhou anos de intensa amizade, até 1984, com a morte do filósofo. Ao mesmo tempo, se ele poucas vezes mencionou Guibert publicamente, parte do êxito que o escritor teve em sua carreira deve-se justamente a escrever sobre seu influente amigo – porém, fazendo uso dos recursos de uma determinada modalidade de ficção, dissimulando personagens em sua narrativa, e intencionalmente confundindo espaços e temporalidades.

O escritor, nascido em 1955, tornou-se assim, um dos principais nomes da intelectualidade francesa dedicada a falar e escrever sobre a epidemia de HIV/aids², tema recorrente na produção literária ocidental nas duas primeiras décadas da epidemia. Ciente de

² Utilizaremos a grafia da enfermidade em letras minúsculas, devido à sua absorção pela língua portuguesa como verbete inspirado na sigla inglesa (AIDS), reconhecido pelo Dicionário Houaiss e pela Academia Brasileira de Letras após a reforma ortográfica de 2009. A utilização da palavra nessa grafia é, também, demanda de setores ativistas, tendo assim um uso político visando diminuir o alarmismo da sigla em letras maiúsculas. Será preservada, porém, a grafia utilizada pelos autores citados.



sua soropositividade desde 1988, faleceu três anos depois, decorrente de uma tentativa de suicídio, já com a saúde fragilizada.

Também fotógrafo e jornalista, Guibert publicou seu primeiro livro no mesmo ano que *A vontade de saber* fora lançado, e sua produção faz parte dos desdobramentos da literatura contemporânea, evidenciando as transformações e provocações que emergem a partir de maio de 1968.

Assim, seu projeto literário é marcado por dois fatores: a intertextualidade delineada com outros campos, como a fotografia, o cinema e as ciências humanas; e através das inúmeras maneiras de inscrever a si mesmo no texto, em uma cáustica interpretação da realidade. Produzindo uma escrita que se apropria do íntimo de experiências pessoais suas e de terceiros, as reelaborando ficcionalmente, demonstrou os limites tanto do chamado “Novo romance” como dos “biografismos”³, naquele momento tão em voga na França.

Nas brechas dessa produção, incluiu os temas de sua preferência: a relação sexualidade/morte, as vivências e margens do círculo intelectual, e principalmente, a escrita do corpo - temas que levaram Hervé Guibert a ser lembrado pelo crítico literário Edmund White como “Marquês de Sade em jeans” (BESSA, 2002, p. 152).

Na intertextualidade que o estabelece como sujeito e objeto de sua ficção, mas também reagindo a um meio ansioso em estabelecer fronteiras, um de seus biógrafos concebe um “novo gênero literário” (BOULÉ, 1999, p. 3), a *tanatografia existencial*, efeito da dificuldade de situá-lo em alguma escola⁴.

Sendo mais um representante das diversas escritas de si, por outro lado, a sua ficcionalização do “fato bruto” aliada à corrosiva honestidade sobre um contexto tão cruel como a epidemia da HIV/aids, projeta outras maneiras de escrever sobre a enfermidade e também, de vivenciá-la:

Tive aids por três meses. Mais exatamente, acreditei por três meses estar condenado por essa doença mortal. (...) Mas, ao fim de três meses, uma chance extraordinária me fez acreditar, e me deu quase a certeza, de que poderia escapar dessa doença que todo o mundo ainda dava por incurável. (...) não confessei a ninguém, salvo aqueles poucos amigos, que eu iria escapar, e que seria, por essa chance extraordinária, um dos primeiros sobreviventes no mundo desta doença inexorável. (...) Isso se vê nos olhos? A preocupação não é tanto manter um olhar humano, mas em adquirir um olhar

³“narrativas que envolvem a seleção, descrição e análise de uma trajetória individual a partir de diversos enfoques (autobiografias, memórias, testemunhos), da literatura escolar e das biografias propriamente ditas”. Cf.: AURELL, 2014.

⁴ Traduções minhas.



humano demais, como dos prisioneiros de *Noite e neblina*, o documentário sobre o campo de concentração (GUIBERT, 1990, p. 9)⁵.

Em 1990, o escritor lançou seu livro mais conhecido, *Para o amigo que não me salvou a vida* (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*), obra concebida como “autobiográfica”, na qual narra não somente sua dramática experiência com a aids, mas também a de seus amigos, entre eles, o próprio Michel Foucault, falecido em decorrência da enfermidade, ficcionalizado como o personagem “Muzil”. Junto de suas obras seguintes, *Protocolo da compaixão*, e os póstumos *O homem do chapéu vermelho* e *Cytomegalovirus*, Guibert produz uma série de narrativas sobre o processo do adoecimento, que chamaram mais atenção pelas polêmicas envolvidas do que pela sua reconhecida habilidade de escrita, irrompendo em meio às narrativas melodramáticas e “folhetinescas” sobre a enfermidade, que tratavam toda aquela questão pelo viés da penalização.

Não existem “segredos” ou pudores nas exposições do narrador Hervé, bem como nas de seus próximos, em geral, pessoas conhecidas, em trânsito nos círculos da academia, jornalismo, cinema, e claro, literatura⁶. Publicado logo após a biografia de Foucault por Didier Eribon (1990), o relato do narrador sobre Muzil roubou a cena e, inclusive, o próprio “pacto de veracidade” da biografia oficial, sendo assim recebido sob aparência de um “segredo revelado”.

Na trama, o narrador confessa seus sentimentos com a morte do amigo, um importante intelectual, antes de também descobrir-se portador de HIV. O *amigo* do título, o personagem “Bill”, trata-se de um financiador como tantos do contexto, que se lança nas empreitadas farmacológicas de pesquisas nebulosas em busca de uma vacina ou medicamento contra a aids, fazendo o narrador acreditar que participaria dos testes de um remédio em fase de produção. Após a esperança de cura ser destruída, escreve, como veremos, uma *contranarrativa* dos eventos. A linguagem e o detalhamento causaram polêmicas, especialmente no que tange à sexualidade dos personagens envolvidos, especialmente Muzil – porém, foram também seu êxito e um dos impulsos das críticas positivas.

A já mencionada corrosiva honestidade de *Para o amigo...* despertou reações de inúmeros espectros justamente pelo caráter biográfico, algo de “desvelado”, mesmo que produzido nas ferramentas do romance e da ficção.

⁵ Traduções minhas.

⁶ Dentre outros personagens ficcionalizados, estão o companheiro de Foucault, Daniel Defert (Stéphane), a atriz francesa Isabelle Adjani (Marine), na época, grande amiga de Guibert, e também o ator Thierry Jouno (Jules), companheiro do escritor.



Contudo, não existe a busca de um sentido propriamente dito, tampouco o ímpeto de uma trama linear e exemplar, moldes de narrativas autobiográficas que, em maior ou menor nível, ao longo das décadas buscaram refletir e reconstituir uma imagem completa e autocentrada, conferindo unidade e propósito ao indivíduo, lhe traduzindo em uma narrativa - do Emile de Rousseau a Michel Onfray e Rita Lee.

A intenção dessa pesquisa é refletir sobre o contexto da experiência-limite da aids, um acontecimento contemporâneo, bem como o modo como essas vivências integram-se na elaboração do trauma em suas narrativas, mapeando subjetividades que não encontram identificação em convencionais narrativas de si. A imagem “completa” e linear da biografia clássica e seu indivíduo moderno, corresponde a outras subjetividades, diferentes das contemporâneas de Hervé Guibert.

O choque da epidemia iniciada em 1981, com sua fantasmagórica e silenciosa aura de paranoia e punição a diversos grupos, deu-se não somente pelo aspecto fulminante e violento do processo de adoecimento, no testemunho diário das mortes, mas também, pensando no caráter *abjeto*⁷ daquelas vidas, na ausência do reconhecimento social das perdas, e na impossibilidade do luto - etapas fundamentais em uma possível elaboração e superação do trauma.

Da mesma forma que Adorno refletiu sobre a impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz (ADORNO, 1973, p. 362), poderia a autobiografia, com seus moldes de interpretação, narrar e mensurar a realidade da experiência-limite da epidemia naquele contexto, contemplando seu potencial (des)subjetivante? Por isso, é determinante o que Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 85) aponta: “a representação extremamente realista é possível: a questão é saber se ela é desejável e com que voz ela deve se dar”.

Por isso, entendemos a escrita de Guibert no espectro da *autoficção*, concebida aqui como gênero literário e também como prática, no sentido de dar conta da escrita desse sujeito depois da revisão de sua base racional iluminista. Elaborado inicialmente pelo crítico e escritor francês Serge Doubrovsky com o romance *Fils* (1977), o termo inicialmente visava ocupar, literalmente, a lacuna nos pactos autobiográficos do teórico Phillipe Lejeune, propostos anteriormente. Trata-se de um gênero/prática que para além de um “borramento” entre as fronteiras do fictício e do biográfico, tem sua base e projeção justamente nesses espaços.

⁷ Cf. BUTLER, Judith. *Corpos que pesam*: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.



Indissociável das concepções da psicanálise sobre as subjetividades, Doubrovsky (1980, p. 87) estabeleceu a autoficção como “a ficção que eu decidi, como escritor, dar a mim mesmo e de mim mesmo, incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência de análise, *não somente na temática, mas também na produção do texto*” – porém, como bem lembra o teórico ao pontuar que pode ter inventado o conceito, mas não a *prática*. Enquanto um modo de ascese, as *ficções de si* tiveram grande papel na história da escrita⁸, correspondendo a seus respectivos regimes de historicidade e de verdade ao longo do tempo. Mas a autocrítica, autocriação e o questionamento que busca a autoficção em seu gesto de rejeição ao essencialismo, refere-se a um tempo mais contemporâneo, assim como a outros sujeitos.

A professora Diana Klinger (2012) percebe a autoficção como um dos fenômenos contemporâneos da literatura ocidental, em formas narrativas que devem considerar não somente como lemos o conteúdo das páginas, mas também, a vida daquele/a que escreve: quem é esse/a autor/a cuja obra se consome em paralelo de suas experiências numa sociedade com tamanho potencial de circulação de informação?

É produzida uma nova perspectiva de identificação com o *outro*, a partir da autoexposição do/a autor/a: essa figura, no entanto, não se trata da imagem “sacralizada” do autor, tal como sustentada pelos projetos tradicionais, pois nessas novas narrativas ocorre um “deslocamento”, especialmente no que tange ao *questionamento* da identidade (grifo nosso) (KLINGER, 2012, p. 48).

Em meio à profusão de produções a partir da década de 1990 que se identificam como autoficção, bem como nas tantas definições sobre como se dividem, pouco fica do “auto” nas extensões do termo - mas seria equivocado lhe estabelecer como um “fenômeno da moda”, ou reduzi-lo ao “discurso ficcional” como pontuam alguns teóricos⁹. Cada *narrativa de si* posiciona-se de diferentes maneiras na exaltação de si mesmo, na autoindagação, na restauração da memória coletiva: assim, pensamos a autoficção correspondendo a subjetividades que se performam e operam tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (KLINGER, 2012). Em diálogo com a filósofa Judith Butler, Klinger estabelece a autoficção a partir da noção de *performance*, na “encenação das situações autobiográficas”, que exhibe um

⁸ Cf. FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **Ditos e escritos: Ética, sexualidade, política**. v. 5, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

⁹ Cf. LACARME, J. *Autoficção: um mau gênero?*; GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, J (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 189-240.



sujeito performado, um *processo em construção* na exposição radical de si mesmo, mais baseado na experiência da vivência (*Erlebnis*) do que na *Erfahrung* do autor/personagem. Portanto, é correto afirmar que na autoficção, aquilo que refere-se ao autobiográfico não deve ser observado pela “adequação aos fatos”, mas sob a “ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz”, como estabelece Klinger referenciando a professora argentina Leonor Arfuch (2010) (KLINGER, 2012, p. 50).

Trata-se de uma narrativa entre os signos de Sísifo e Narciso (MARTINS, 2014): permanece o impulso da autocontemplação e o *contar-se* individual, inclusive, incrementado com as formas de (auto) comunicação do tempo presente. Porém, não se trata de uma “autocontemplação passiva”, mas de uma depuração e elaboração da própria sina, permeada pela infeliz condição de uma busca permanente pelo sentido, pelos fins, tal e qual Sísifo e sua pedra.

Essa adequada metáfora não seria possível sem o individualismo burguês, esse espaço da subjetividade moderna, que permanece na autoficção, “invenção” contemporânea em diálogo com o narcisismo da sociedade midiática (KLINGER, 2012, p. 40), ao mesmo tempo que lhe produz uma reflexão crítica sobre esse fenômeno.

O mito de Sísifo, como demonstra Martins em sua tese (2014) marca a autoficção pela conflitante relação com o ato criativo, bem como o produto de sua escrita que verte de sua experiência pessoal, o que no caso de Guibert, adquire traços ainda mais sensíveis pelo adoecimento em si, mas também pelo seu contingente controverso.

Para além de “uma literatura do tempo presente”, envolvida pelas questões éticas e tecnológicas do nosso tempo, ou mesmo uma “variante pós-moderna” da autobiografia, a autoficção tem com esse gênero em comum as ambiguidades de seus pactos de leitura, porém despertando diferentes anseios em relação ao autor e a latência de sua verdade. Concebo tais gêneros a partir dos “horizontes de expectativa” que geram – expressão cara à historiografia, mas também na reflexão de Arfuch (2010).

Portanto, a intenção do/a autor/a da autoficção é determinante para sua compreensão enquanto gênero/prática, visando não necessariamente uma “confusão” no que aconteceu, mas uma escrita sobre o que *poderia* ter acontecido. Essa atribuição, própria da ficção e por muito tempo, mal encarada na historiografia afastando o subjetivo da reflexão, não nega a existência da subjetividade na modernidade ou idade média, como demonstra o trabalho essencial de Costa Lima (2007).



Para o professor, é a introdução do “eu referencial” que impulsiona a ficção do mundo experimentado (enquanto um mundo possível), a tornando múltipla, e portanto, incoerente ao pensamento moderno racionalizado, especialmente após Descartes e os *Discursos sobre o método* (1637): “a verdade é relativizada; e se o *eu* é enganador, aquela se torna incerta” (LIMA, 2007, p. 38).

É esse *eu* referencial que separa autobiografia e ficção, pois se na primeira, a escrita é o suporte, na segunda é a fonte de experiências que tenta narrar, sendo o núcleo da expectativa da obra. Assim, quando Costa Lima pontua que o limite do ficcionista não é a verdade, mas suas possibilidades, partindo daquilo que preenche o imaginário que constitui seu trabalho (LIMA, 2007), podemos relacionar à relevância do processo da escrita conforme Doubrovsky, ao “incorporar a experiência da análise” em sua produção – uma verdade em processo e condicionante, não necessariamente em favor da razão, mas sim, a desacreditando enquanto valor totalizante e intemporal.

Nesse sentido, apresenta-se o sujeito do conhecimento (especialmente histórico) que na modernidade mantém o privilégio do empírico e verificável, levando esses atributos às escritas de si. Por outro lado, sob o signo do ficcional e da psicanálise lacaniana, apresenta-se um “sujeito fraturado”, nas palavras de Costa Lima (2007), sem posição a priori definida, sendo “variável e raramente harmônico”, ao invés do exemplar, “central e solar” (LIMA, 199, p. 23), cujo ato de criação é sempre uma confirmação.

O acesso à imaginação proposto pela ficção (enquanto oposto ao discurso (auto)biográfico) é o gesto a ser *controlado* nos movimentos da subjetividade, pois é a imaginação que permite ao “eu” irrealizar-se como sujeito passível de ser narrado, realizando uma proposta de sentido (LIMA, 2007, 452).

Tais transformações foram essenciais na concepção e sucesso do modelo da razão ocidental, e como vimos, na autoficção existe um processo que não existe em único sentido, mas de diversos – assim como as “fraturas” do sujeito de Costa Lima (2007) tratam de *uma* posição do sujeito.

Tal concepção não exclui, evidentemente, a realidade material e histórica, mas sim, a exigência da documentalidade (LIMA, 2007) que dita as empreitadas biográficas, e também a historiografia, como se o imaginário ainda não fornecesse informação o suficiente sobre o passado.



Portanto, sendo o imaginário e a *vivência* privilegiados no questionamento da razão e do empírico enquanto principais condicionantes para essas subjetividades, existe em paralelo esse momento de incerteza do projeto biográfico “canônico”, de crise de representação – aquela vida exemplar torna-se mais uma de muitas vidas, “divergentes e sobrepostas” (ARFUCH, 2010, p. 41). *Uma* entre muitas histórias e que instigam não o ímpeto à veracidade, mas ao “efeito de real”, efeito esse tanto de “resultado” como “sensação”.

Recusando a essencialidade e afirmando sua incompletude (suas “fraturas”), abre-se um espaço para identificações múltiplas, bem como de novas tensões com a alteridade, segundo a análise de Leonor Arfuch. Percebendo a subjetividade como (auto)criação, a dimensão narrativa torna-se parte constituinte mais do que um simples “devir dos relatos”, mas uma “*necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca consequente daquilo outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de auto-reconhecimento” (*Idem*, p. 41) (grifo meu).

Por isso, a escolha do gênero/prática autoficcional para pensar a escrita como uma elaboração de si no trauma, na catástrofe: frente a uma experiência-limite com tamanho potencial de (des)subjetivação, como escrever quem se pensa ser? As práticas autobiográficas, que correspondem a outras experiências e subjetividades, podem descrever o luto irrealizado?

Em Hervé Guibert, a orientação pela escrita autoficcional a fim de narrar essa experiência segue a vasta quantidade de enunciados da “epidemia discursiva”¹⁰ que envolve a aids e pessoas soropositivas naquele momento. Além disso, sua emergência é um estímulo à reflexão sobre os gêneros literários, seus códigos, e, especialmente, sobre os *limites* da literatura.

Se a *ficção de si* é prática recorrente no processo mimético desde a antiguidade, conforme algumas análises¹¹, a experiência-limite da aids deve ser narrada considerando a espiral metafórica que a uma experiência tão traumática, em indivíduos que habitam tempos bem diferentes do que os de Luciano de Samósata.

À medida que integram o movimento de questionamento dos princípios da unicidade e linearidade racional, a potência dessa espiral metafórica, sua carga de violência, também faz com que se abandonem as noções de uma enfermidade individual, marcando gerações de homens gays como um todo, entre outros “grupos de risco”, uma fria conceituação à luz da

¹⁰ Cf. BESSA, M. S. **Histórias positivas**: a literatura (des)construindo a aids. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹¹ Jacques Lecarme (2014) e Vincent Colonna (2004), por exemplo. Percebe-se, nessa afirmação, a *mimesis* enquanto uma *experiência histórica*, conforme a pesquisa de Luiz Costa Lima (Cf. 2007, p.80-81).



discriminação que cindiu a sociedade entre “saudáveis” e “doentes”, esses, por sua vez, caracterizados entre “inocentes” e “culpados”, na infame “fábula dos 4H”¹².

Assim, nesse contexto condenatório que se estende, concebemos a escrita de si como uma possibilidade (junto com a fotografia e artes plásticas, por exemplo) de *outras* imagens para além da aids regida pelos discursos hegemônicos e essencializantes, outros reconhecimentos, projetando-se para além das cercas da “condenação em comum” naquele fenômeno sem julgamento. Falar da própria doença, segundo a historiadora Eliza Vianna (2014, p. 34), não é somente “produzir uma confissão pública, saciando uma curiosidade midiática”: sendo um escritor, *escrever* essa vivência parece ser a única saída possível, incorporando tal informação na vida.

Certamente, pela condição narcísica dessas novas formas de narrar o vivido, elevam-se vaidades no incontornável caráter confessional dessa literatura, porém, para o narrador Hervé, escrever é não somente questionar as barreiras que controlam a ficção, mas ter algum *domínio* sobre sua própria doença:

Eu senti então, era inédito, uma espécie de visão, vertigem, que me dava plenos poderes, que me delegava essas transcrições ignóbeis e as legitimava ao me anunciar, então era isso que chamam de premonição, um pressentimento poderoso, que eu estava plenamente autorizado pois não era tanto a agonia do meu amigo que eu estava descrevendo, mas a agonia que me esperava e seria idêntica, de agora em diante uma certeza que, além da amizade, estávamos ligados por um destino tanatológico comum (GUIBERT, 1990, p. 106-107).

A importância de reivindicar esse domínio na narrativa advém de uma forte noção da literatura enquanto uma *prática* que tem, portanto, alguma eficácia culturalmente (LINK, 2002, p. 103), afetando nossa maneira de se imaginar, e se experienciar. Vianna percebe no texto de Guibert um “processo de empoderamento na elaboração do próprio morrer” (VIANA, 2014, p. 96), apropriando-se das estruturas que mantêm a morte sob tutela, nessa tentativa de domínio pelo texto.

Nesse sentido, no que se refere às escritas de si enquanto “artes da existência”, Foucault (2014, p. 16) percebe que retomam certa autonomia individual perdida no tempo, fazendo a

¹² Como aponta Cardoso (2018, p. 232), um mito tecido pelos “equivocos” (sic) da epidemiologia, reunindo nessa adjetivação aqueles “exclusivamente” propensos à infecção: homossexuais, usuários de heroína, hemofílicos e haitianos. Sobre cada grupo incide-se universos metafóricos inteiros, que se isolam, se entrelaçam, se colidem. Cf. CARDOSO, Guilherme da Silva. *Pela noite dos dragões*: Caio Fernando Abreu e a escrita do tempo na experiência da aids. **Temporalidades**, Belo Horizonte: Edição 27, v. 10, n. 1, mai/ago, 2018.



vida portadora de determinados valores estéticos – um dos pressupostos de Guibert em seu projeto, especialmente enquanto testemunha a epidemia.

Esse domínio pela escrita deve ser entendido não somente como um gesto do autoficcional, mas como uma estratégia para falar da aids, implicando o indivíduo a encarar um contexto envolto pela solidão e a morte (NASCIMENTO, 2007). Trata-se de uma escrita que, relembrando Certeau (2011, p. 42), ao falar da morte, também a nega e a desafia, e mesmo evidentemente não “ressuscitando” ninguém, a história, assim como a literatura, abre um espaço de troca entre os vivos.

Dessa maneira, diante do “excesso de realidade” da experiência traumática, a escrita transforma-se numa estratégia visando superação, realizando um gesto de aproximação com as literaturas de testemunho, onde se pretende uma libertação da cena traumática, a partir de um mergulho na linguagem – essa *vigia da angústia* (CERTEAU, 2011, p. 42).

Defendo a obra de Guibert como a escrita de um generalizado e dramático processo de adoecimento de um grupo, escapando da figura essencializada do doente, o sujeito “aidético” (*sic passim*). Assim como contar um passado é um movimento de subjetivação que também afirma a identidade de um grupo, *lembrar* é uma maneira de transformar a vivência em experiência, e se possível, também em uma forma de despedida, permitindo um trabalho de luto (RAGO, 2018, p. 2014).

Visto enquanto uma necessidade psicológica nas pesquisas que seguiram o caminho de Freud (CANDIDO, 2011, p. 6), o enlutamento constitui-se por etapas que, no contexto da soropositividade nas décadas de 1980-90, foram impedidas pela imposição dos diversos não-ditos sociais, somado à falta de reconhecimento daquelas vidas, num movimento centrípeto de silenciamento, devolvido ao narrador quando reflete sobre o segredo de sua doença: “(...) a confissão tem algo de atroz: dizer que alguém estava doente apenas creditava a doença, tornando-se real com todas as forças destrutivas do crédito que lhe é dado. Além disso, foi o primeiro passo na separação que deveria conduzir ao luto” (GUIBERT, 1990, p. 175).

Da mesma forma, manter sempre a morte de Muzil na lembrança é um ato de lembrar e falar de alguém, de sua morte silenciada e coberta de significados que escapam à materialidade biológica da enfermidade, perpetuando o não-dito e o “velamento”, produzindo uma imagem do falecido que, por fim, lança-se como oficial.

Apesar da leitura voraz e sensacionalista que quase esvaziou de significado as obras de Guibert, não é lembrado que o tom dedicado aos personagens associados a Michel Foucault ao



longo de sua carreira literária é sempre pautado não apenas pela profunda admiração e no lamento de sua ausência.

Essa confissão que o narrador cita é a materialização daquela condição: falar (confessar) que está enfermo quebra o doloroso silêncio, ao passo que é também a “entrega” do corpo, literalmente, às instâncias que regulavam, hegemonicamente, os discursos sobre a aids.

Apesar de provocar essa impressão do falar enquanto ato que torna a enfermidade *real*, entre o conflito interior e a incoerência do raciocínio, é a confissão que movimenta aquilo que nos é desconhecido na simbolização de seus níveis e ruídos, conforme a reflexão de Certeau (2011, p. 339) sobre Freud. Essa “separação” que conduz ao luto, imaginada pelo narrador Hervé, é de fato narrável?

Por isso, reitero a interrogação de Seligmann-Silva mencionada anteriormente: a representação realista evidentemente é possível, mas questão é: será ela *desejável*? Para refletirmos adequadamente, devemos antes tentar compreender a espiral metafórica da enfermidade, que se inscreve em um tempo marcado por diversas assincronias entre o *cronos* e o *kairós*, reconfigurando a espessura e a sensibilidade do tempo.

2 UMA EXPERIÊNCIA “PROBLEMÁTICA”

Para a França, no mesmo contexto de Guibert, o estudo de Michael Pollak, (1989) *Os Homossexuais e a aids: sociologia de uma epidemia* (Les Homosexuels et la sida) significou um urgente mapeamento da aids, dedicando-se não somente aos homens soropositivos, mas também em uma tentativa de cartografia da homossexualidade masculina no final dos anos 1980. Compreende-se um grupo social, como bem lembra em outro texto, evitado nas “memórias enquadradas” do pós-guerra, silenciados na historiografia justamente pela naturalização de sua opressão (POLLAK, 1989, p. 11).

Uma extensa pesquisa que, entre 1985 e 1987, debruçou-se sobre mais de 3.500 respostas colhidas através da revista gay *Gai Pied Hebdo*, somando-se a trezentos relatos de outros homossexuais, levando em conta os recortes que condicionam a aquisição da revista.

A investigação conduz, na segunda parte, a uma análise dos discursos públicos, destacando a trajetória das tensões entre os campos da imprensa, medicina e política “para chegar à configuração presente das relações entre esses campos distintos e as tomadas de posição e medidas de saúde pública delas decorrentes” (POLLAK, 1990, p. 117).



No que foi reunido por Pollak, os relatos transformam-se em pequenas autobiografias onde se cruzam o medo, o estigma, a desinformação, mas sobretudo a névoa do não-dito que esconde a questão, e a solidão - sentimento movido tanto pela falta de reconhecimento social como pela dimensão do trauma.

Mais do que letal, a atmosfera de paranoia e terror configurou a aids como uma doença *desumanizadora*, como demonstra Ricardo Alves (2015) em sua dissertação sobre as múltiplas nuances das tanatografias (narrativas sobre o morrer) da enfermidade no universo da fotografia. Através do tempo e da luta dos setores ativistas, felizmente a relação com a enfermidade mudou, não apenas com o desenvolvimento dos antirretrovirais, mas também por voltar-se à prevenção, educação, saúde coletiva, em suma, uma maior atenção (por pouco que ainda seja) aos direitos humanos, visando prevenção, bem estar e acessibilidade de tratamento.

Não há modo de compreender a “desmistificação” da aids/HIV sem considerar a mudança de paradigmas por uma saúde coletiva de qualidade, que no Brasil, encontra-se em sério risco com o governo de ultradireita de Jair Bolsonaro, acompanhado de um legislativo também conservador.

Assim, na expressão de Nascimento (2005, p. 163), a experiência que é o adoecer torna-se “problemática” não pelo componente subjetivo de uma trajetória só individual, mas por ser também social, em processos de definição construídos intersubjetivamente, produzindo enunciados e imagens que se apresentam como uma síntese de diferentes percepções e abordagens, em tensões e disputas entre público/privado serão correntes em toda a história da enfermidade.

Tais enunciados constituíram o sujeito “aidético”, essa composição pejorativa que surge baseada pela “interpretação” não apenas de seu *modus vivendi*, mas de seu corpo e de seu rosto. Inspirado pela reflexão de Foucault sobre o sujeito homossexual, Marcelo Bessa (1997, p. 109) aponta que essa nova personagem, o “aidético”, também tem um passado, uma história, uma psicologia e, ainda, uma face e um corpo definidos.

Estabelecidas as relações de poder nessa interdição primária que é a morte, e por conseguinte, desenvolvendo-se meios de controle social tornando a sobrevivência um *valor*, a “moderna cultura da morte” readaptou o espaço urbano concedido a seus mortos: Thanatos deslocou-se das guerras, fome e antigas pestes, para o horror à putrefação e decomposição dos corpos (MARCELINO, 2016), voltou-se tanto para o oculto, como para as “novas” enfermidades, mais pelo seus contingentes metafóricos do que virais.



Esse “não-ser por excelência” e instigador de tantos mistérios que é o fenômeno da morte, encontra uma cena perfeita no imaginário sobre a aids e o corpo enfermo, que convertem-se em desafios ao valor que é *viver*, na suposta decomposição desse corpo que ocorre ainda em vida.

O indivíduo “aidético” representaria então um paradoxo: por um lado, é alguém que se encaminha para uma lenta e degradante morte, mas está vivo, mesmo que lhe contradigam em enunciados sobre seu corpo e sua sexualidade. Por outro, sua morte civil já foi decretada anteriormente, seja na exclusão a partir do horror ao corpo desse *outro* “não-saudável” ou pela retirada de sua complexidade e de sua agência (*Handeln*), isso é, a base da capacidade de decisão sobre seu próprio futuro (GUMBRECHT, 2015).

Em outra característica das metáforas da peste, as origens encontram-se no “não-nós”, que conecta o imaginário da doença e o do estrangeiro, implicando em um julgamento psicológico que a distingue de outras doenças, que carregam consigo outras linhas, um “outro *outro*”, como o câncer, a tuberculose, a lepra, a varíola, e mais recentemente, o ebola e o zika vírus com suas narrativas mais alarmistas do que informativas sobre a África subsaariana e a América Latina.

Seguindo sua fundamental reflexão, Susan Sontag (2007, p. 115) aponta, ainda, o medo que emerge e impõe a aids como uma experiência de “puro presente”, alterando as noções criadoras do futuro, em uma relação com o passado que não pode ser ignorada: “é toda uma cadeia, uma cadeia de transmissão, vinda do passado”, que, como ela escreve, soma-se às visões de futuro catastrófico que envolvem a progressão da sociedade ocidental.

A aids, com sua “retórica fim-do-mundo” e discursos de sobrevivência da nação e da sociedade civilizada, insere-se nos diversos “fins” do século XX (fim da história, morte do autor, crise da representação, *ad nauseam*), por isso é justamente seu encadeamento numa temporalidade linear um dos elementos que resgata o imaginário da peste, levando a uma contemplação estoica da catástrofe, entorpecendo a consciência.

Assim, o “aidético”, com a retirada de sua agência, mesmo que inserido em um fenômeno “lógico” (a enfermidade como mais uma epidemia *na* e *da* história) torna-se uma aporia da concepção linear do tempo *cronos*, na linearidade dos eventos, a partir de seu tempo interior (*kairós*) descontinuado e fragmentado.

Tentando dar conta dessa pluralidade, *Para o amigo que não me salvou a vida* tem a narrativa dividida em dois períodos: o primeiro, relatando e buscando certo alívio após o



falecimento de Muzil, e o segundo, no “luto de si mesmo” do narrador, através das vivências daquela enfermidade, até decidir instrumentalizá-la em seu projeto artístico.

Mas, em especial, o livro em si existe no sentido de preencher a profunda solidão que se abate, na ausência dos procedimentos do luto – pelo seu amigo, por aqueles ainda vivos, e de si: “(...) começo um novo livro para ter um companheiro, um interlocutor, alguém com quem comer e dormir, com quem ter sonhos e pesadelos, o único amigo atualmente suportável” (GUIBERT, 1990, p. 12). O livro que surge para preencher a solidão nasce de uma prática igualmente solitária: a escrita.

Conforme Alberti (1991), é a partir desse solitário e íntimo gesto, que se percebe na criação literária a dimensão do indivíduo, dicotômica à dimensão da sociedade; ao mesmo tempo, o indivíduo é o seu limite, seja aquele que cria, ou aquele que lê. Na escrita que analisamos aqui, o autor-narrador é aquele que, ao contrário dos profissionais da saúde e pesquisadores, constrói uma imagem da doença a partir da experiência própria.

Esta condição implica em ser tomado por um “sentimento de urgência” inteiramente desconhecido pelos outros, e assim, o enfermo é aquele que vive a inexorabilidade de seu mal, mais do que isso, no caso do sujeito “aidético”, é aquele que experimenta a sensação de assumir pouco a pouco a “imagem da doença” (NASCIEMENTO, 2005, p. 163). A elaboração dessa imagem é uma das bases da literatura da aids, reapropriada na pluralidade de estilos e técnicas, sendo também ao que a escrita de Guibert mais se dedicou.

3 O LUTO NAS PALAVRAS: UMA CONTRANARRATIVA

Entre o conflito interior e a incoerência do raciocínio, a confissão costura o desconhecido, como mencionado, porém permanece em suspenso o potencial de “verdade” de tal relato. É a forma da *ficção* que “representa a cicatriz da ferida inicial” naquilo que ela tem de verdadeiro, que se diz somente na ilusão – no efeito do real. Referenciando Freud, Michel de Certeau (2011, p. 341) destaca a hipótese otimista do pretense “gosto” pela verdade que reside no intelecto humano, o que na verdade, é um anseio mais próximo de nossos desejos.

Nosso “instinto de mentira” fala mais alto, e nesse trabalho, ganha-se tempo ao jogar o “jogo-da-mentira”, pois é quando efetua-se o movimento do *ficício* (entendido como oposto do verificável) ao *ficcional* (a construção, o possível). A “ferida” que a cicatriz dá forma na ficção



é também a raiz etimológica do “trauma” enquanto um conceito, também um modo de ver a história.

Como aponta Seligmann-Silva (2005, p. 63), o desenvolvimento da teoria do trauma nasce da *necessidade histórica*, no contexto de uma humanidade que habita um “século pós-catástrofes” – o que não deve levar a acreditar que essas possam estar superadas “estar no tempo pós-catástrofe significa habitar essas catástrofes”.

Na dificuldade de encontrar palavras para narrar o trauma, a literatura surge desde o início da enfermidade como o maior espaço da “epidemia discursiva” aberto a outras versões sobre a aids, especialmente em resposta ao discurso médico, jornalístico e governamental, cercados de seculares “verdades”.

Porém, trata-se de um espaço que entra em choque com a dificuldade de ordenar o ocorrido em palavras, uma condição do traumático. Mas a literatura, enquanto um produto intelectual, não transmite seus testemunhos apenas na materialidade do seu suporte, pois “seu testemunho está inscrito na própria linguagem, no uso que se faz dela” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76). Na literatura que aqui observamos, “pós-catastrófica”, não é diferente.

Nossa intenção é uma aproximação da autoficção com a literatura de testemunho a partir das reflexões de Seligmann-Silva (2005), nos casos europeus a partir da experiência-limite da *Shoah*. Justamente por levar em conta as complexidades que envolvem o evento traumático, essas literaturas demonstram a intraduzibilidade entre o conceito do testemunho (*zeugnis*) e de *testimonio*, esse observado na produção da América Latina, condicionando tais categorias a partir de seus contextos.

Tendo em mente a natureza única e intransferível dessa experiência, o professor visa, assim, *expandir* as lições extraídas da leitura da *Shoah*, aplicando-as à *leitura* da nossa realidade, na tentativa de atravessar o paradoxo da experiência catastrófica, que não se deixa apanhar por “formas simples de narrativa” (SELIGMANN-SILVA, 2000).

Apesar do teor testemunhal inerente à literatura como um todo, o testemunho, em si, não deve ser confundido com a autobiografia nem com a historiografia, pois apresenta, por sua vez, um outro caminho, que se junta à disciplina histórica no conhecimento sobre o passado. Apresentando outros modos de se relacionar com as noções de tempo linear, parte de um determinado *presente* para elaboração do testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2000).

No caso de Hervé Guibert, o presente dessincronizado das noções de tempo linear, contornado pela descontinuidade, caracterizou toda sua obra, e especialmente, no *stimmung* da



aids. Em mais de uma passagem, a reação ao fenômeno da epidemia é traduzido não necessariamente na mencionada “contemplação estoica”, mas também com certo “encanto” pelo narrador, que, aliado ao espírito narcísico do gênero, foi combustível nas polêmicas advindas de seu livro.

Já ciente da “traição” do “amigo” do título, que o impedia ao tratamento e o condenando à morte considerada certa, ele escreve:

(Decidi) ir até o final dessa lógica romanesca, que me hipnotiza mais do que qualquer ideia de sobrevivência. Sim, posso escrevê-lo, e não há dúvida de que é loucura minha (...); não vou desistir do meu livro para preservar a minha vida, eis o que será mais difícil de acreditar e compreender. Antes de ver o canalha em Bill, vejo um personagem de ouro (GUIBERT, 1990, p. 274).

Essa “manipulação” da situação, exercendo um domínio de si que parte da escrita, flerta com a aparência de “loucura” daquela situação – algo que continua em suas obras posteriores, especialmente *Protocolo da compaixão*, onde, seguindo um traço comparativo já iniciado em *Para o amigo* faz diversas aproximações com o holocausto, como quando menciona o “corpo descarnado” que reencontra todas as manhãs na “tela panorâmica auschwitziana” que é o espelho do banheiro (GUIBERT, 1991, p. 18).

Assim, enquanto componentes da recepção, a “discordância e desconforto” (BESSA, 2002, p. 205) também participam da *concepção* daquela narrativa, desde sua origem, pois não há como escrever de outro jeito sobre aquelas perdas, especialmente a de Muzil e a sua própria. Emerge-se um sentimento trágico que se abate desde antes do próprio diagnóstico, definido pelo narrador como o tempo de uma *era*, conduzindo a narrativa ao passado recente daquela relação com a enfermidade, tentando dar conta de sua apreensão, que se revela, naturalmente, oscilante em seu movimento.

Naquele momento, compreendi que a infelicidade havia caído sobre nós, que estávamos inaugurando uma ativa *era da infelicidade*, da qual não estávamos perto de escapar. (...) Senti uma imensa pena imensa de nós mesmos. O que mais dava medo foi me preparar para a condenação, Jules ainda tinha a esperança de que nossos testes, ou talvez os dele, se revelassem negativos (GUIBERT, 1990, p. 155).

Jules, num momento em que não acreditava que estávamos infectados, me disse que a aids era uma doença maravilhosa. E é verdade que eu descobria algo de suave e deslumbrante em sua atrocidade, certamente era uma doença inexorável, mas não era um raio, era uma doença em etapas, uma escada muito longa que levava certamente até a morte, mas cada degrau representando um aprendizado inigualável, era uma doença que dava à morte o *tempo de viver*, (...) E a infelicidade, uma vez que nós estávamos mergulhados nela, era muito mais habitável do que seu pressentimento, muito menos cruel e definitivo do que qualquer um poderia imaginar. (...) a aids,



fixando um tempo determinado para nossas vidas, seis anos de soropositividade, mais dois anos na melhor das hipóteses com o AZT, ou alguns meses sem, nos tornava homens plenamente conscientes de nossas vidas, nos libertando de nossa ignorância. Se Bill, com sua vacina, questionasse minha condenação, me recolocaria no estado de ignorância anterior (GUIBERT, 1990, p. 192-193) (grifo meu).

Tais escolhas narrativas que operam pelas chaves da descontinuidade e da oscilação tornam-se mais compreensíveis quando repensamos a escrita do “trágico” a partir das transformações ocorridas na literatura, seguido da tentativa de apreender o século XX e o *habitar* o presente. Sendo esse último estudado e diagnosticado por diversos teóricos nas possibilidades de sua figuração, também apresenta os sintomas da dessincronia e da fragmentação naquilo que concebemos como o tempo linear – o que é interessante quando lembramos das metáforas fotográfica e artísticas que permeiam toda a esfera de sua produção, simbolizando outras maneiras de *capturar* o presente.

Esse tempo da doença que lhe retira agência (*Handeln*), provocando, através das suas fases e enunciados, uma reelaboração da espessura da vivência (entendido como a experiência passada) e também daquilo que significaria o futuro.

Junto da Estética, em seu repensar as artes e a literatura, são as representações da *Shoah*, que aproximam a teoria literária da historiografia, englobando conceitos da psicanálise e assim, dando ao evento traumático sua forma de aporia – não só do conhecimento histórico, mas também ético e estético.

Na esteira da reflexão literária e testemunhal sobre a *Shoah*, podemos assim pensar essa (auto)ficcional literatura da aids, também como um espaço de possibilidade para a reflexão e elaboração da pessoa que testemunha, pois como demonstra Seligmann-Silva (2005, p. 84), já existe uma produção teórica que concebe as “testemunhas secundárias”, um conceito mais próximo da história oral do que de seu uso jurídico.

Penso o autor/narrador Guibert pela noção de *superstes*, remetente ao “mártir” grego: a testemunha enquanto sobrevivente de uma catástrofe, a partir do elemento *subjetivo* do trauma (o narrador) e a dimensão *objetiva* dessa catástrofe, sua materialidade (o autor).

Os níveis da construção literal, as imagens fragmentadas, marcam a memória do traumatizado, devendo conduzir a algum local de reparação, o que no caso do narrador torna-se impossível, pois não há espaço para tal. Consequentemente, o livro e a narrativa surgem, para suprir essa ausência. Imagens constantemente evocadas e interpretadas, passando por diversos momentos nas memórias, das gargalhadas de Muzil em 1983 ao ouvir sobre um



“câncer que só matava homossexuais” (GUIBERT, 1990, p. 14) até o impacto do narrador de encarar o corpo do amigo morto.

Da mesma forma, o narrador percebe a enorme perda intelectual ao mundo seguida daquela morte, guardando por algumas horas que fosse, o segredo que ia embora com Muzil, prevendo as tentativas de ocultar a enfermidade e assistindo as discussões sobre o que poderia e não poderia ser dito sobre seu falecimento – já prevendo empreitada biográfica como inevitável.

De fato, ao concebermos o personagem como análogo ao filósofo, as grafias da vida de Foucault foram alguns dos motes editoriais dos anos 1990, e, de certa maneira, permanecem¹³. Sem contar textos menores com a mesma pulsão biográfica, como o ensaio de Paul Veyne (1998), Foucault foi objeto de diversas biografias, com maior ou menor qualidade literária e rigor de pesquisa – citando só três exemplos, as empreitadas de Didier Eribon (1991), James Miller e David Macey, ambos de 1993, são algumas das mais conhecidas. Mas nenhum causou tanta polêmica como o *affair* Muzil.

De qualquer forma, o ponto é que Muzil é um personagem desenvolvido a partir de dois caminhos percorridos pela lembrança: do “roubo” de sua vida pela aids; e da necessidade do registro de sua vida, sua obra e o que fosse possível de tudo que lhe remetesse: *lembrar* para não *esquecer*. A escrita dessa vida tenta, a todo momento, captar e dimensionar essa estima pessoal que, quase como uma benesse, é compartilhado com uma sociedade ávida por consumir não mais a vida e o legado do autor da “história dos comportamentos”, mas sua morte.

Na infelicidade necessária para que o livro existisse¹⁴, o roubo daquelas vidas, naquele círculo, foi seu propulsor narrativo. Lembrar, como oposição ao esquecer, torna-se um registro pessoal, mas que pode ser compartilhado com outros, que não conheceram Muzil, demonstrando a complexidade e o alcance daquela perda. Assim, na certeza da morte que desfigura o olhar dos passantes com o “rosto fervendo em seu pranto” o transformando assim, no *Grito*, de Edvard Munch, o expressionismo substitui as palavras e desenha um presente que entendemos como “disforme”.

¹³ É interessante perceber a relativamente alta produção acadêmica que discute, a partir de “vida & obra” a trajetória de Foucault, especialmente nas áreas de filosofia e estudos literários. Um exercício que se destaca são as “cartas” que Daniel Link lhe escreve, num belo gesto de homenagem intelectual. Cf. LINK (2002).

¹⁴ Meu livro condenado, o qual iniciei no outono de 1987, ignorando tudo ou fingindo ignorar (...) o livro que pedi a Jules que destruísse (...) Era necessário que a infelicidade caísse em nós, era necessário, que horror, para que meu livro visse o dia.” (GUIBERT, 1990, p.235-236)



Da mesma forma, após ver o corpo, compartilha com o leitor uma lembrança que dimensiona, ao mesmo tempo, a “historicização imediata”¹⁵ da morte daquele intelectual, como a profundidade de sua perda, legando a uma canção a tentativa de transmitir do que estava sentindo¹⁶.

O ímpeto de registrar aquela existência surge no sentido de criar uma memória pessoal para “guardar a lembrança”, vencendo o “tormento da ausência”. A pedido do companheiro de Muzil para que produzisse um documento oficial para os pesquisadores, enquadrando aquele indivíduo, o narrador fotografa tudo que fosse relativo ao seu amigo pela casa, antes de ser coberta por “novas desordens”, e ao confessar ter guardado para si as fotografias, declara: “não era um pacto de esquecimento, mas um ato de eternidade selado pela imagem” (GUIBERT, 1990, p. 124-125).

Tal sucessão de eventos faz parte do entendimento do narcísico do gênero autoficcional, no impulso de criar uma “contranarrativa”, opondo-se à narrativa biográfica “oficial” planejada pelo companheiro e, principalmente, pela irmã de Muzil que, mergulhada na imposição do não-dito, não pretendia tornar públicas as condições da sua morte, desejando arrancar a página no registro onde podia-se ler “causa da morte: Aids” (*Idem*, p. 115), num *velamento* que entra em rota de colisão com a obra intelectual legada pelo personagem.

Escrevendo sobre os discursos nacionalistas - mas em especial opondo-se às “estáveis certezas” da História - Homi Bhabha (1998) pensa a contranarrativa como aquela que, ao continuamente evocar e rasurar as fronteiras totalizadoras (reais e conceituais), perturba as manobras ideológicas das identidades essencializadas em outras narrativas, “canônicas”, também impactando a suposta “unidade”, marcada internamente pelas disputas entre diversos grupos.

No contexto de impedimento íntimo e social da realização do luto, se despertam conflitos entre esses grupos no processo: da morte de *um* amigo ao “genocídio americano” (BHABHA, 1998, p. 252), trata-se de uma trajetória que evoca desespero, alegria, culpa, criatividade, entre tantos outros atributos julgados contraditórios entre si. O radical encontro

¹⁵ Cf. HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.188.

¹⁶ “(...) ‘ele está mesmo morto? Eu não queria a resposta, saí correndo. Desci a ponte de Austerlitz cantando de cor a canção de Françoise Hardy que Etienne Daho me ensinara: ‘E seu eu for embora antes de você, me diga que estarei lá. (...) o ar será apenas vento, como o esquecimento’. Voava pela [ponte], detentor de um segredo que mudaria a face do mundo, Naquela noite, no noticiário, Christine Ockrent, sua queridinha, devolvia a Muzil seu riso iluminado.” (GUIBERT, 1990, p.113-114.)



dessa ausência que nada consegue cobrir é parte do processo de enlutamento - porém, a necessária dimensão coletiva e pública desse *lembrar* é roubada, como menciona Ana Costa (2018).

Podemos assim, entender a escrita que se inicia com *Para o amigo* como uma tentativa de levar a público essa dimensão, na confissão que se transforma o testemunho. Criando uma narrativa que se pretende desvelada, o narrador abrange uma ausência cercada pelo silêncio decorrente da vergonha, culpa e sentimento de desproteção social, na tentativa de “dar conta” dessa morte, pois a impossibilidade do dizer mantém o evento imerso no registro traumático.

Da mesma forma, ao lembrar de Certeau (2011, p. 109) quando pontua que a escrita desempenha um rito de sepultamento, exorcizando a morte e a integrando no discurso, utiliza-se da narratividade como um meio de situar o lugar não apenas dos mortos, mas também dos vivos. Nesse sentido, o livro serve como contranarrativa da *causa mortis* de Muzil, emergindo como um “instrumento de justiça” - a favor não somente do luto, mas também para si, ao expor a traição de Bill, ao escrever sobre uma “condenação” que será também a sua.

Da mesma maneira que outros escritores também narraram sobre se enxergar nessa linha de impacto antes mesmo da infecção pelo HIV¹⁷, o narrador de *Para o amigo* também se inclui nessa cadeia que atravessa gerações, fazendo parte de sua “performance” como escritor de si.

A culpa que lhe acomete, assim, não é decorrente de estar vivo (algo verificado em outras situações traumáticas da história), devido à morte naquele contexto ser uma questão de tempo, mas sim, por outras maneiras, na impressão do *domínio* de seu adoecer, e especialmente com a irresistível capacidade de escrever aquelas vidas e episódios, o que lhe desperta diversas emoções e o inclui na rede de intrigas que tanto fortalece sua narrativa:

Essa atividade diária me aliviava e me enojava, eu sabia que Muzil teria muitos problemas se soubesse que eu relatava tudo como um espião, como um adversário, todas essas pequenas ações degradantes, em meu diário, que talvez fosse destinado, era o mais abominável, a sobreviver a ele, e a testemunhar uma verdade que ele teria desejado apagar na periferia de sua vida para deixar apenas as bordas polidas, em torno do diamante negro, brilhante e impenetrável, bem fechado em seus segredos, o que provavelmente se tornaria sua biografia, um verdadeiro enigma já cheio de imprecisões (...) A memória dá um salto sem dúvida e não quero me referir a esse diário para me poupar hoje, cinco anos depois, da tristeza que, como em sua origem, o restitui maliciosamente (GUIBERT, 1990, p. 103-104).

¹⁷ Cf. Cardoso (2018) e Alves (2015).



Referenciando Klinger (2012, p. 47), mais do que uma tendência contemporânea, o gênero e a prática da autoficção, como aqui incluímos *Para o amigo* deve ser entendida como um gesto de “espetáculo”, não dependendo somente de suas qualidades estéticas do texto. Assim, o debate sobre as questões éticas do biografar, com suas condicionantes, deve ser estimulado e posto em evidência, mas não é nosso foco.

A prática autoficcional, como “terapêutica” foi amplamente discutida na tese de Anna Faedrich Martins (2014), envolvida em dramas e traumas pessoais, abarcando diversas opiniões de escritores e escritoras de autoficção. Contudo, quando situamos um trauma da humanidade, e com uma literatura de testemunho tão consolidada enquanto campo, devem ser considerados os critérios metodológicos nas aproximações, e se por um lado não devemos cair na ilusão biográfica de chamar Muzil de Michel tão rapidamente, devemos cuidar para não diagnosticar antes de refletir.

Não é necessário um novo pacto de leitura, pois as contradições e ambiguidades são coerentes com o gênero autoficcional, com o autor e com a própria experiência traumática, mas deve-se considerar os riscos das aproximações. Ao deixar o leitor ciente do poder e alcance daquelas palavras, o narrador está mais do que assumindo um risco, está ele mesmo fazendo o gesto de contar um segredo, pois o leitor é partícipe da elaboração daquele luto, ao receber aquela tanatografia e decifrá-la. Mais do que isso, está refletindo e criticando a si mesmo, uma análise compensatória de todo o silêncio que lhe sufoca.

Não esqueçamos: o livro que se escreve é seu único companheiro, ao mesmo tempo, como não há resposta e contra-resposta, na urgência que lhe envolve. Essa autorreflexão é a única ferramenta se pensarmos a obra também como o jogo da cartada final, como afirma o próprio escritor: “minha experiência, talvez seja: quando eu desaparecer, terei dito tudo” (GUIBERT *Apud* BOULÉ, 1999, p.295).

Assim, não há como situar sob um único prisma esse luto depurado na escrita, pois o processo do adoecimento é fulminante e, ao mesmo tempo, lento - lhe provocando fascínio, e visões de um futuro, fazendo o narrador conceber a si mesmo de outras formas que até então não conhecia. Expõe, assim, o seu “pensamento inconfessável”, relativo ao prazer com seu sofrimento e o de seu companheiro Jules, fazendo parte da irrupção da morte num evento exemplar¹⁸ que confere seriedade à vida, algo que sempre lhe chamou atenção desde a infância.

¹⁸ Sontag faz essa aproximação com “A Peste” de Camus (2007, p.123). É interessante o fato da escritora observar que essa concepção “contemplativa” da tragédia afasta as ideias de culpa e condenação.



Sabendo que partilhar isso seria impossível e “obsceno”, o narrador, após relatar o fascínio pelo tãatos que norteou sua vida, confessa que a morte agora tinha outras aparências: “a morte me parecia horrivelmente bela, terrivelmente atroz, e então lhe tomei horror, guardei a caveira do estudante de medicina, fugi dos cemitérios como da peste (...) não precisava mais de seu decoro, mas de uma maior intimidade com ela” (GUIBERT, 1990, p. 159). A morte pode ter guiado seu projeto como *leitmotiv*, mas foi escrevendo sobre o fascínio por essa tragédia, e o seu luto, que Guibert também traduziu seu amor pela vida.

Como um evento que desperta empatia e solidariedade para além das gerações, não é preciso passar por um evento catastrófico para reconhecer sua contingência traumática (SELIGMANN-SILVA, 2000): uma empatia que junta-se à pesquisa histórica, especialmente por aqueles que ao sentirem as reverberações, buscam compreendê-lo para além da materialidade dos ocorridos.

Nesses desdobramentos das teorias freudianas sobre o trauma, temos uma compreensão da complexidade da temporalidade do evento traumático e suas construções recíprocas do passado e do presente – e dentre essas construções, as escritas de si, ao longo das suas diversas apreensões no tempo.

Na preciosa e necessária linguagem cotidiana, os vocábulos foram se alterando, dando lugar a outras subjetividades. Emerge o/a “soropositivo/a”, com outras expectativas e possibilidades, uma das mudanças conquistadas após grandes lutas que os setores ativistas entraram durante a década de 80, contra a imprensa que por anos vulgarizou e publicizou o termo condenatório “aidético” (BESSA, 2002, p. 71). Essa, uma subjetivação que permanece, quase intocada em sua discriminação, mesmo que desacreditada, sendo esse sujeito e sua história, indissociáveis desse trauma.

Assim, tais vivências são relidas (*perlaboradas*) em uma narrativa que rejeita a falsa noção de objetivar o real em uma escrita que muito bem nem ser desejada, justamente pelo seu teor “realista”. Guibert traz a partir de *Para o amigo que não me salvou a vida* um entendimento daquele adoecimento que, ao flertar com a morte e com o estoico “sublime”, mergulha em cada detalhe do seu adoecimento na intenção não somente para torná-lo “vivenciável”, mas também para comunicá-lo (VIANA, 2014, p. 71).

O relato da perda do amigo Muzil e a narração de seu martírio *superstes* de si mesmo, fazem da escrita um espaço de *resgate* do corpo, analisando-o e elaborando-o, sabendo que não pode mais existir senão dentro de outro corpo: o do texto, um resgate somente possível devido



ao potencial ficcional dessa empreitada, produzindo o tom que se quer transmitir, nas possibilidades de criação e de resistência abertas pela ficção (ERNANDES, 2015). É esse domínio na escrita de si que, na experiência-limite, garante agência, em outras percepções do *estar doente*.

A autoficção, assim, surge na esteira daquele “terceiro continente”, mencionado por Ivan Jablonka (2017, p. 17), “espaços híbridos e extraterritoriais”, cuja cartografia ainda está longe de distinguir e aqui, pontuamos que talvez tal momento de distinção, não venha, pois é justamente a *busca* que lhe pauta.

Assim, encontram-se com a busca por justiça e memória com o passado, inscrevendo o verdadeiro em formas renovadas, relendo o impacto do trágico e do trauma em imagens que talvez traduzam mais precisamente, quando for necessário. Justamente por essa cartografia estar longe de acabar, que devemos explorar as capacidades desse gênero, pois entre Sísifo e Narciso, talvez tenhamos muito mais possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Negative dialectics**. Tradução: E.B Ashton, London/New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973.

ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia**. 230f., Dissertação de mestrado de Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de arte. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AURELL, Jaime. *Textos autobiográficos como fontes historiográficas: relendo Fernand Braudel e Anne Kriegel*. **História**, São Paulo, v.33, n.1, 2014.

BESSA, Marcelo S.. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Os perigosos - autobiografias e aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço da Lima Reis; Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.



BOULÉ, Jean-Pierre. **Hervé Guibert**: voices os the self. Trad. J. Fletcher. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam*: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CÂNDIDO, Artur Mamed. **O enlutamento por suicídio: elementos de compreensão na clínica**. 114f. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica e Cultura. Brasília: UnB, 2011.

CARDOSO, Guilherme da Silva. *Pela noite dos dragões*: Caio Fernando Abreu e a escrita do tempo na experiência da aids. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, mai/ago., 2018, p. 226-223.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

COSTA, Ana. *Memória e testemunho*. In: Clínicas do Testemunho RS e SC (orgs.) **Por que uma clínica do testemunho?** Porto Alegre: Instituto APOA, 2018.

DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. **Esprit Créateur**, v. 20, n.3, Autobiography in 20th-Century French Literature (Fall 1980), pp. 87-97.

FERNANDES, Guilherme. *Nas entrelinhas do corpo*: a elaboração da AIDS em À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, de Hervé Guibert, e "Cartas para além do muro", de Caio Fernando Abreu. **Revista Non plus**, n. 8, São Paulo, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: **Ditos e escritos**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *Não ao sexo rei*. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami quis ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. **Le protocole compassionel**. Paris: Galimard, 1991.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

JABLONKA, Ivan. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.



LACARME, Jacques. *Autoficção: um mau gênero?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. O controle do imaginário. In: **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.

MARCELINO, Douglas Attila. *Morte, historiografia, historicidade: sobre as formas do poder e do imaginário*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 147, jul.-dez., 2016.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 251 f. (Tese de doutorado em Teoria da Literatura). Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

NASCIMENTO, Dilene. *Narrativa autobiográfica: a experiência do adoecimento por aids*. **Mneme – Revista de Humanidades**, UFRN, v. 07. n. 17, ago-set, 2005.

_____. A construção de si: a narrativa em torno da experiência da aids. **Revista de História Regional**, UEPG, v.3, n.2, Inverno 1998.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. **Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade. 1990.

RAGO, Margareth. *Autobiografia, gênero e escrita de si: Nos bastidores da pesquisa*. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.) **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Trauma, testemunho e literatura. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIANNA, Eliza da Silva. **“Alguma coisa aconteceu comigo”**: a experiência soropositiva nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert (1988 – 1996). 114 f. (Dissertação de mestrado em História das Ciências e da Saúde). Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2014.