

Dança da morte, escrita da vida: narrativas da AIDS, espaço biográfico e escritas de si nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert

ANDRÉ LUÍS GOMES DE JESUS*

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar alguns aspectos do romance *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), de Hervé Guibert, e o conto "Depois de agosto" (1995), de Caio Fernando Abreu. Na obra dos dois escritores há um entrecruzamento entre vivência factual e trabalho ficcional que os insere no campo sempre problemático das chamadas escritas de si. A emergência da concepção do espaço biográfico (ARFUCH, 2010) como um conjunto de procedimentos descontínuos que se configuram na estratégia de narrar a si mesmo explica, em certa medida, tanto o gesto de Guibert de narrar a si mesmo a partir de um discurso aparentemente referencial quanto o apagamento das marcas da vivência factual, procedimento comum à obra de Abreu. Nesse sentido, as obras de ambos os escritores parecem confluir para uma noção de resistência à morte e, ainda, para a valorização da instância autoral enquanto portadora do gesto de narrar.

PALAVRAS-CHAVE: AIDS; Autoria; Caio Fernando Abreu; Hervé Guibert; Morte.

ABSTRACT: The present work aims to analyze some aspects of Hervé Guibert's novel *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), and the tale "Depois de Agosto" (1995), by Caio Fernando Abreu. In the work of the two writers there is a connection between factual experience and fictional work that place them in the always problematic field of the so-called written self. The emergence of the biographical space conception (ARFUCH, 2010) as a set of discontinuous procedures that configure itself in the strategy of narrating oneself, explains to some extent both Guibert's gesture of narrating himself from an apparently referential discourse and the erasure of the marks of factual experience, a procedure common to Abreu's work. In this sense, the works of both writers seem to converge to a notion of resistance to death and, still, to the valorization of the authorial instance as bearer of the gesture of narrating.

KEYWORDS: AIDS; Authorship; Caio Fernando Abreu; Death; Hervé Guibert.

* Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação de Literatura e Interculturalidades (PPGLI) – Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – 58429-500 – Campus I – Campina Grande – PB. Bolsista CAPES-PNPD. E-mail: alsgomes70@gmail.com

corpo
que te seja leve o peso das estrelas
e de tua boca irrompa a inocência nua
dum lírio cujo caule se estende e
ramifica para lá dos alicerces da casa
[...]
levanto-me do fundo de ti humilde lama
e num soluço da respiração sei que estou vivo
sou o centro sísmico do mundo.

Al Berto – *Corpo*

Introdução

O título do presente trabalho é tomado de uma tradição artística que remonta ao fim da Idade Média. As chamadas “danças da morte” ou “danças macabras” consistiam, preferencialmente, na alegoria pictórica da condição mortal dos homens. Os quadros portavam, nesse sentido, representações de caveiras ou de cadáveres putrefatos – *la charogne* (ou carniça) – que dançavam alegremente lembrando aos homens daquele contexto que, a despeito dos prazeres vividos ou problemas por eles enfrentados, todos estavam fadados a se encontrar no espaço equalizador da morte. Philippe Ariès nos lembra, todavia, no seu *História da morte no ocidente* (2002) que, no contexto de produção das “danças macabras” – o período medieval – a morte ainda não figurava como um interdito e a relação de homens, mulheres e crianças com moribundos, cadáveres e até mesmo com corpos em estado avançado de putrefação era muito mais comum do que em um contexto como o nosso, marcado pelos ideais de felicidade, juventude e vigor eternos e a negação da finitude como um traço inerente da condição humana.

Nesse sentido, a partir da ideia de dança da morte, analisamos o conto “Depois de agosto” (1995), publicado por Caio Fernando Abreu, escritor brasileiro, e alguns traços que consideramos importantes no romance *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990)¹, de Hervé Guibert, escritor francês que alcançou certo renome em seu país entre o fim da década de 1980 e início da década de 1990². Ambos os escritores, com trajetórias pessoais e profissionais relativamente semelhantes, caracterizaram-se também por um aspecto em comum e que marcou a sua produção literária: a contaminação pelo vírus HIV e, a partir da

¹ Os romances de Guibert ganharam traduções brasileiras editadas pela José Olympio Editora. No entanto para o presente trabalho, assim como para a tese, utilizamos o texto em francês e o traduzimos livremente.

² O presente texto é uma adaptação e síntese de algumas ideias presentes em nossa Tese de Doutorado intitulada *Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert*. Na ocasião, parecia-nos mais produtiva a análise das tipologias textuais de ambos os escritores, buscando analisar suas obras a partir do estabelecimento de nexos comparativos de diferença. Algumas dessas perspectivas se modificam no texto atual, especialmente, pela inserção da ideia de *espaço biográfico* estudada por Leonor Arfuch (2010). Desse modo, a hipótese inicial da tese de que não há uma divisão dicotômica, mas um *continuum* entre as múltiplas formas de escritas de si parece ganhar contornos mais definidos com base na leitura de Arfuch.

consciência desse fato, a publicação da condição de soropositivos, bem como a reflexão, por meio da produção textual, acerca dessa condição, especialmente na relação entre doença, sobrevivência e finitude.

É preciso afastar, contudo, a ideia de que a produção literária de ambos os escritores, ao proporem uma relação entre literatura e os temas da morte e da doença tenham como traço a constituição de documentos em que a morbidez e a espetacularização da própria condição sejam aspectos em destaque. Claro que temos um certo grau de espetáculo, mas nos parece que essa produção literária joga com a concepção de escrita enquanto forma de resistência.

É importante destacar, desde agora, que há diferenças substanciais entre a produção ficcional de Abreu e a de Guibert. Enquanto o escritor brasileiro, ainda que se valha da própria vivência pessoal, produz textos em que não há uma relação direta³ de identificação entre personagem, narrador e autor, o autor francês constrói um conjunto de textos em que atribui ao narrador-personagem não apenas a sua vivência, mas também o seu nome e suas características. Todavia, apesar de, num primeiro momento parecer fácil classificar como autobiográfica a produção de Guibert, tudo se complica quando percebemos que o relato porta traços de romance.

Abreu e Guibert produzem os seus textos numa relação ambígua entre realidade e ficção, estabelecendo, neles, uma relação em que o *espaço biográfico*⁴ (ARFUCH, 2010)

³ Há três aspectos importantes que devemos destacar com relação ao *corpus* de Caio Fernando Abreu. O primeiro deles diz respeito ao fato de que, para o presente artigo, trabalharemos apenas com um texto em que a relação entre o tema da morte e os motivos da doença, da sobrevivência se inter-relacionam com o procedimento testemunhal. Abreu se vale, desse modo, do processo de ficcionalização da vivência pessoal, o que não exclui, do campo da recepção, o reconhecimento de algumas marcas que permitem reconhecer a projeção do autor em suas personagens. Já o segundo aspecto se refere ao fato de que a AIDS vinha sendo tematizada pelo escritor desde 1983, quando começam a ocorrer os primeiros casos divulgados pela imprensa como de um “câncer gay”, o que levou a síndrome a ser conhecida popularmente como “peste gay”. Finalmente, é preciso não perder de vista que o procedimento de utilização da vivência pessoal para a composição do texto literário parece ser bastante comum na produção de Abreu. É possível percebê-lo em textos como “Corujas” (1970), “Oásis” (1975), “Garopaba, *mon amour*” (1977), “Terça-feira gorda” (1982), “Pela passagem de uma grande dor” (1982). Paula Dip, em sua biografia de Abreu, com certos tons autobiográficos, intitulada *Para sempre teu Caio F.* (2009), menciona o fato de que o conto “Pela passagem de uma grande dor”, publicado em *Morangos mofados* (1982) tem como origem a sua experiência com um aborto, assim como “Garopaba, *mon amour*” diz respeito à prisão de Abreu durante a ditadura militar. É importante notar o trabalho de desreferencialização efetuado pelo escritor para constituir um texto em que não figuram quaisquer projeções evidentes de uma imagem de si, exceto quando o leitor tem a chave de leitura. Desse modo, o texto, apagadas as marcas que o filiariam a um campo de produção autobiográfico, se filia a um espaço estritamente ficcional, segundo a concepção do autor. Há um grande número de críticos e estudiosos que inserem a produção de Caio Fernando Abreu no âmbito da autoficção, incluindo a tese *Infinitivamente pessoal* (2009), de Nelson Luís Barbosa, que busca explicar as marcas da realidade projetada nos textos do escritor. A questão a se pensar é: em que medida essa recuperação é imprescindível para a compreensão da obra do autor gaúcho?

⁴ Arfuch (2010) conceitua o espaço biográfico, não em termos de gênero, mas em termo de procedimento/momento. Ela toma as proposições de Bakhtin sobre autoria e impossibilidade de, na esfera discursiva, haver coincidência entre o autor e sua personagem (mesmo que este porte o nome do autor), construindo então a ideia de que o espaço biográfico pode permear os mais diversos gêneros e discursos, constituindo-se, portanto, num conjunto de estratégias que representam a projeção do escritor (assim como entrevistados, blogueiros, *youtubers*, etc.). Essas estratégias podem apresentar caracteres de veracidade (como é o caso do texto abertamente autobiográfico) quanto simular essa veracidade ou mesmo não desejá-la (autoficções, romances autobiográficos, etc.). O espaço biográfico pode, nesse sentido, ser lido como os rastros da vivência empírica deixados pelos mais diversos tipos de texto.

emerge como elemento importante para se compreender os projetos de escrita de ambos os escritores, suas escolhas procedimentais e as diferenças substanciais que suas produções literárias apresentam. Fica claro, ainda, que outras questões emergem da leitura desses textos, tais como a ideia de escrita de si como um procedimento de transposição em que vivido e escrito portam diferenças essenciais (GUSDORF, 1990); a noção da narrativa como organização temporal de uma vivência, além de uma forma de refletir a vida (RICOEUR, 2011); o cuidado de si como forma de construção de uma relação com a finitude a partir da concepção do moribundo como portador da autoridade de dizer/narrar (FOUCAULT, 2011; GAGNEBIN, 1994). Desse modo, é a partir do entrecruzamento entre a consciência da morte e o desejo de sobrevivência que as produções dos dois escritores se encontram.

Leonor Arfuch analisa, em *O espaço biográfico* (2010), os modos como o relato autobiográfico se insere como um dado importante no contexto contemporâneo, sobretudo numa sociedade marcada pela espetacularização das experiências íntimas. Sobre a produção marcada pela relação com o que denomina *espaço biográfico*, pergunta a estudiosa: “não se poderia pensar-se que o relato de si é um desses ardis, sempre renovados à maneira de Scheherazade, que tentam, dia após dia, a ancoragem com o outro – e a outridade –, uma ‘saída’ do isolamento que é também uma briga com a morte?” (ARFUCH, 2010, p. 130). Parece-nos que essa indagação pode ser perfeitamente utilizada para uma reflexão sobre as obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, buscando analisar de que modos a escrita de si presente na obra desses escritores estabelece, a partir dessa percepção aguda da finitude, uma forma de resistência e um gesto político que tem na narrativa o estabelecimento de uma temporalidade que, em última instância, é negação da morte e reivindicação por meio da vida.

O entrecruzamento entre ficção e realidade em *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*

Hervé Guibert se caracterizou, no âmbito da produção literária francesa, por um projeto em que o procedimento de escrita de si assumiu um lugar central. Em suas obras é bastante comum a utilização do nome próprio, de características físicas do autor, além de detalhes de sua vivência pessoal, especialmente daquela ligada à sexualidade, ao desejo homoerótico e ao detalhamento de algumas experiências íntimas que vão, desde a relação abertamente estável que tinha com Jules e Berthe (casados, por sua vez) até descrições detalhadas de sexo casual e, mesmo, do que se convencionou chamar de “sexo sujo”. Podemos, então, afirmar que a obra de Guibert flerta, em termos de projeto literário, com, ao menos, dois traços fundamentais: a) o desejo de fazer a palavra literária se desdobrar para além dos limites de decoro, de moralidade e de bom gosto, impostos pelo *establishment* literário francês; b) o desejo de tomada da vivência individual, marcadamente difusa, para transpô-la para a materialidade/objetividade do registro escrito. Desse modo, a escrita do autor é uma materialização da ideia de que escrever-se se caracteriza pela “passagem da inconsistência do vivido para a consistência do escrito” (GUSDORF, 1991, p. 14)⁵.

⁵ No original: «passage de l’inconsistence du vécu pour la consistance de l’écrit» (GUSDORF, 1991, p. 14).

Essa ideia de superação do decoro é reiterada por Bruno Blanckeman, um dos críticos franceses da obra do escritor, cujas afirmações vêm ao encontro do que propomos. Bruno Blanckeman em um pequeno ensaio intitulado *L'écriture du trahir-vrai* (2003) defende a ideia de que a escrita Guibert é toda construída a contrapelo do que se classificaria como literário. Para o crítico, Guibert visa ir sempre mais longe na consignação de certas vivências singulares. Ele deseja registrar os acontecimentos de sua própria vida, fazendo recuar os interditos de formulação (BLANCKEMAN, 2003, s/p.), ou seja, o escritor força os limites da palavra literária, fazendo-a dizer o que seria normalmente indizível, sobretudo, os interditos sexuais, centrando o discurso de sua obra em acontecimentos de sua vida. Ainda assim, apesar da busca pela representação de si, a produção literária de Guibert não pode simplesmente ser classificada como autobiográfica.

É importante notar, desse modo, que desde o início de sua produção, Guibert, talvez consciente dos limites impostos pelos gêneros autobiográficos e interessado em embaralhar aspectos abertamente reais de sua vivência com elementos ficcionais, classificou a grande maioria de seus textos como romances. Este é o caso de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), romance escrito sob a forma de um diário em que o narrador-personagem, identificado como Hervé Guibert, conta o seu cotidiano como soropositivo e a convivência com a realidade da contaminação, a progressão da doença, os procedimentos de sobrevivência, os tratamentos a partir da ingestão de drogas como AZT e, finalmente, a marginalização social a que estava votado o doente de AIDS.

O romance, dividido em cem fragmentos, narra as memórias de Guibert-personagem acerca dos possíveis passos que o levaram à contaminação. Escrito sob a forma de carta-libelo contra Bill, o amigo americano, executivo da indústria farmacêutica a quem o protagonista acusa de não lhe salvar a vida, a narrativa estabelece uma relação dialógica com a carta e o diário.

Num primeiro momento, a preocupação da narrativa é colocar em primeiro plano o reconhecimento do narrador-personagem de sua condição de soropositivo. Passado o momento de impotência diante do reconhecimento da contaminação⁶, a narrativa se centra por alguns momentos na promessa de Bill, o amigo americano, de inserir o narrador-personagem e Jules no protocolo de vacinas anti-HIV. No entanto, Bill se vê impossibilitado de cumprir a promessa, uma vez que a vacina se mostra ineficaz. Sentindo-se abandonado, Guibert acaba por escrever o romance-libelo contra o amigo⁷.

⁶ É preciso não perder de vista que a escrita e posterior publicação do romance de Hervé Guibert se dá num momento em que não há, por parte da ciência médica, solução para o controle da multiplicação do vírus HIV no organismo infectado. Durante a década de 1980 e boa parte da década de 1990, o único tratamento possível para os portadores do HIV era o uso do AZT (ou zidovudina), responsável pelo emagrecimento e coloração amarelada da pele dos doentes de AIDS. Somente a partir de meados de 1995 obteve-se, a partir de um coquetel de retrovirais e vitaminas, uma taxa de sobrevivência, de controle da multiplicação do HIV no interior das células e até a condição de indetecção de vírus, o que diminuiu consideravelmente a possibilidade de contaminação. Cf. *A política nacional de luta contra a Aids*, tese de doutorado em saúde coletiva defendida na UFBA pela Dra Sandra Garrido de Barros em 2013.

⁷ No romance *Le protocole compassionnel* (1991), Guibert afirma ter participado do programa de vacinas, o que constitui uma contradição entre os dois romances, desvelando, desse modo, o caráter de entrecruzamento entre

Num primeiro olhar, a promessa de Bill e sua impossibilidade de cumpri-la parecem ser tratados como tema principal do romance. Porém, se analisado mais detidamente, percebemos que ela é apenas pretexto para a assunção do tema principal: a narração do corpo doente e em franco processo de desagregação. Nesse sentido, a narrativa vai colocar em primeiro plano a dissociação advinda da doença, descrevendo os efeitos dela sobre a personagem, bem como as reações do corpo às drogas de combate ao vírus. Emerge assim a imagem literária de uma dança da macabra.

O fio de narrativo, desse modo, é constituído a partir dessa ideia de narrar a experiência desse corpo marcado por uma doença considerada mortal. A promessa de Bill ocupa, então, o lugar de motivo para esta representação do corpo. Além disso, é preciso ainda destacar que o romance apresenta uma série de outras histórias que, engastadas à narrativa principal, mostram as relações sociais e interpessoais do narrador-personagem. Além de Jules e Berthe, casados e respectivamente amantes de Guibert, outras personagens figuram no texto, a exemplo de David, Eugénie, Gustave, Matou e, sobretudo, Muzil e Marine, respectivamente ficcionalizações de Michel Foucault e de Isabelle Adjani. A narrativa se inicia com a afirmação de que, reconhecendo-se portador do HIV, o narrador-personagem também se vê como alguém que possivelmente, de modo milagroso e graças à generosidade de Bill, sairá a salvo da doença:

Eu tive Aids durante três meses. Mais exatamente, acreditei, durante três meses, que estava condenado por esta doença mortal à qual chamamos Aids. Porém, eu não imaginava. Eu realmente fora atingido. O teste que autenticou o positivo, reiterando, assim, as análises anteriores que demonstravam o início do processo de ruína em meu sangue. No entanto, no fim de três meses, um acaso extraordinário me fez crer, quase me deu a certeza, de que eu poderia escapar dessa doença mortal que todos acreditavam ser incurável (GUIBERT, 2006, p. 09)⁸.

É a partir dessa consciência da contaminação e da mortalidade em sua relação com o “acaso extraordinário”, configurado na tentativa de inserção, por Bill, de Guibert no protocolo de vacinas, que temos então o *incipit* de um texto que vai jogar o tempo todo com a ideia de referencialização dos acontecimentos a partir da utilização de datas, de endereços da cidade de Paris, estabelecendo, dessa maneira, uma relação com a memória e o diário. Vejamos:

Neste dia em que inicio este livro: 28 de dezembro de 1988 em Roma para onde vim sozinho [...] me opondo a todos; fugindo desse conjunto de amigos que tentou me deter, inquietando-se com minha saúde moral, nesse feriado em que tudo está fechado e que todo pedestre é um estrangeiro em Roma, onde percebo que definitivamente não gosto dos homens (GUIBERT, 2006, p. 10)⁹.

ficção e realidade.

⁸ No original: «J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignant, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais, au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper a cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable» (GUIBERT, 2006, p. 09).

⁹ No original: «Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et

Consultando minha agenda de 1987, foi no dia 21 de dezembro que datarei a descoberta, sob minha língua, no espelho de banheiro, de pequenos filamentos esbranquiçados, papilomas sem espessura, estriados como aluviões no tecido da língua (GUIBERT, 2006, 143¹⁰).

Além da tentativa de referencializar a narrativa com datas e indicações a espaços geográficos, Guibert ainda se vale de outros procedimentos importantes que acabam por construir esse cruzamento entre aspectos da realidade e discurso ficcional, tais como o uso de um discurso marcado pela fragmentariedade, pela digressão/reflexão acerca dos acontecimentos e da metalinguagem para, de certo modo, colocar em primeiro plano o processo de construção de seu texto, além da incorporação do jargão médico. Em outros termos, Guibert faz uso da reflexão acerca da linguagem e do próprio exercício da escrita:

Entrevejo a arquitetura desse novo livro que retive todas essas últimas semanas, mas nele ignoro o final do final. Posso imaginar muitos que são nesse instante, todos eles, do domínio da premonição e da confissão. Todavia, o conjunto de sua verdade ainda está oculto para mim. Digo que este livro não tem sua razão de ser senão neste fragmento de incerteza, comum a todos os doentes do mundo (GUIBERT, 2006, p. 10)¹¹.

A metalinguagem emerge, então, como dado elementar na composição do texto literário, assumindo um caráter de desvelador da intencionalidade do narrador-personagem: a narração da vida a partir da consciência aguda da certeza do adoecimento, da dissociação física trazida pela doença e pela incerteza da sobrevivência. Guibert joga a partir desse lugar discursivo com a ideia de narração como uma forma de resistir ao silenciamento trazido pela doença e, por conseguinte, resistir à morte. Nesse sentido, Guibert constrói um *eu* literário que, longe de estabelecer uma relação de mesmidade com o autor real, constrói-se como um *eu possível*, portador de traços que são seus, mas que na prática se diferenciam de si pelo caráter de construção discursiva que apresenta. Em outros termos, a utilização dos aspectos biográficos do autor, longe de se apresentar como uma documentação de verdade, constrói-se como relativização dessa verdade, exatamente por se constituir na transposição do vivido-inconsistente para o escrito-material. Sobre isso discorre Arfuch:

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

¹⁰ No original: «En consultant mon agenda 1987, c'est au 21 décembre que je daterai la découverte sous ma langue, dans le miroir de la salle de bain de petits filaments blanchâtres, papillomes sans épaisseurs, striés comme des alluvions sur le tégument de la langue» (GUIBERT, 2006, p. 143).

¹¹ No original: «J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins, qui sont toutes pour l'instant du ressort de la prémonition ou du voeu, mais l'ensemble de sa vérité m'est encore caché ; jé me dis que ce livre n'a sa raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde» (GUIBERT, p.10 2006).

O romance é o território privilegiado para experimentação, mesmo a mais perturbadora, na medida em que pode operar no marco de múltiplos “contratos de veracidade” [...] enquanto a margem se estreita no espaço biográfico, entre o relato *factual* e *ficcional*, para além da declaração do autor ou dos signos paratextuais: uma vida atestada com o “real” está submetida a uma maior restrição narrativa. Mas, se os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada – o que não supõe necessariamente veracidade –, outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação do autor, se propõem a jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial (ARFUCH, 2010, p. 127 – grifos da autora).

É exatamente nesse jogo de dissolução do cânone autobiográfico e de diluição dos limites entre uma escrita referencial de si – a autobiografia – e uma escrita ficcional que Guibert acaba por forçar os limites do gênero romanesco, valendo-se dele para melhor comunicar a sua reflexão sobre a mortalidade e o adoecimento. Desse modo, ao longo de sua narrativa, as representações da morte se farão presentes, e é nessa representação que teremos a consciência do corpo tocado pelo processo de dissociação como índice fundamental para a leitura de uma narrativa que tem na gradação decrescente e na ironia mórbida voltada para esse eu que se conta o seu maior trunfo: “A mise-em-abîme de meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Até onde **você deseja me ver afundar?** Enforque-se, Bill! Meus músculos se fundiram. **Eu redescobri, enfim, minhas pernas e braços de criança** (GUIBERT, 2006, p. 284 – grifos nossos)¹². A “redescoberta” dos braços e pernas de criança, metáfora do esgotamento físico do narrador e descrição da condição do corpo doente – que aponta para o cadáver como emblema da morte – vem mobilizada com um questionamento que é dirigido ao leitor – uma intervenção metalinguística–: “o espetáculo de minha morte é o suficiente para você?”, parece perguntar o narrador.

Ao longo da narrativa, a construção imagética desse corpo tocado pela mortalidade vem acompanhada, muitas vezes, por uma imagem que oscila entre o grotesco e belo, entre o terrivelmente tocado pela destruição, mas que ainda porta uma potência erótica que, no fim das contas, representa a resistência e o esforço de sobrevivência especialmente quando conta seus encontros com Jules, o parceiro de toda uma vida:

Escrever isso hoje tão distante do ocorrido, faz meu sexo desativado e inerte ficar duro novamente. Este esboço de trepada me parecia naquele momento de uma tristeza intolerável. Eu tinha a impressão de que Jules e eu nos perdêramos entre nossa vida e nossa morte e que permanecíamos juntos nesse intervalo, por uma necessidade opaca que agora se tornara nítida de um modo atroz. Representávamos pela justaposição física, com num quadro macabro, dois esqueletos sodomitas. Jules me fez gozar olhando nos meus olhos. Era um olhar

¹² No original: «La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'ou souhaitez-tu me voir sombrer? Pends-toi, Bill! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant» (GUIBERT, 2006, p. 284).

insustentável, muito sublime e doloroso, eterno e ameaçado pela eternidade. Eu sustive um soluço na garganta, fazendo-o passar por um suspiro de gozo (GUIBERT, 2006, p. 165 – 166.)¹³.

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

O romance de Guibert coloca em questão a diferença essencial entre a vivência e a tomada dela como matéria literária/autobiográfica, uma vez que, nessa tomada, há uma série de operações importantes: o trabalho de rememoração do vivido, a escolha dos acontecimentos mais pertinentes para o exercício de escrita, o recorte desse vivido e, finalmente, o processo de reflexão inerente ao próprio gesto de narrar-se. Ao que parece, o escritor francês, consciente de que a sinceridade absoluta é impossível no ato de escrita, opta por embaralhar factual e ficcional de modo a construir um romance que, em última instância, pode ser lido como um texto híbrido que apresenta traços evidentemente ligados à autobiografia, mas se insere num campo de produção romanesca. É nessa intersecção ou lugar intervalar que o escritor rompe com a tradição escritural/literária de seu país, incluindo aqui autores cujos textos que flertam claramente com as escritas de si (Marguerite Duras, Sartre, Marcel Proust), forçando o discurso literário a se espriar por um território inexplorado – o da espetacularização da intimidade, das relações concernentes à esfera pessoal –, o que, de certo modo causa escândalo nos meios literários tradicionais da França.

Leonor Arfuch, em seu já citado trabalho, afirma que o espaço biográfico assume importância na contemporaneidade. Para ela, tal conceito não se manifesta como um gênero dado e independente que se constitui a partir de um pacto escritural (a coincidência entre o nome do autor, do narrador e da personagem, bem como a ideia de uma “imagem do real”) ou mesmo de um pacto autobiográfico que tem no campo da recepção (o leitor aceita o desejo de sinceridade do autor), mas no processo de aceitação do jogo biográfico pelo leitor/espectador. Esses conceitos, mobilizados por Philippe Lejeune no já clássico *Le pacte autobiographique* (1975), mostraram-se incipientes para a compreensão do procedimento de tomada de si como personagem. É nesse sentido que, para Arfuch (2010, p. 73), “mesmo

¹³ No original: «Écrire cela aujourd’hui si loin de lui refait bander mon sexe, désactivé et inerte depuis des semaines. Cette ébauche de baise me semblait sur l’heure d’une tristesse intolérable, j’avais l’impression que Jules et moi nous étions égarés entre nos vie et notre mort, et que le point qui nous situait ensemble dans cet intervalle, d’ordinaire et par nécessité assez flou, était devenu atrocement net, que nous faisions le point, par cet enchaînement, sur le tableau de deux squelettes sodomites. Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C’était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l’éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente» (GUIBERT, 2006, p. 165–166).

quando estiver em jogo uma certa ‘referencialidade’, enquanto adequação dos acontecimentos de uma vida, *não é isso mais o que importa*”, isto porque a tomada da própria vivência e posterior transposição como material escrito, ainda que haja no horizonte intelectual do escritor um desejo de sinceridade, é produto de uma série de operações que não permitem a coincidência entre o sujeito da escritura e sua projeção textual. Desse modo, “não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo [...], mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa (ARFUCH, 2010, p.73 –grifos da autora).

Podemos afirmar que Hervé Guibert, no processo de registro presentificado da vivência do homem contaminado acaba por, em certa medida, antecipar o *zeitgeist* desse início de século XXI: a invasão do que tradicionalmente víamos como estritamente do campo da privacidade e da intimidade na esfera pública nos mais variados suportes. É preciso, todavia, não esquecer de que, por trás da espetacularização há pelo menos dois outros elementos: a luta contra o silenciamento e o esvaziamento de si e a resistência à morte por meio da narrativa¹⁴.

Infitivamente (im)pessoal: Caio Fernando Abreu, (auto)ficção e as escritas de si

A produção literária de Caio Fernando Abreu, por sua vez, tem como marca fundamental a diversidade de temas e motivos. Entretanto, os temas do amor, da morte, da doença, da espera e da marginalidade são bastante recorrentes na obra do escritor. É importante ter em vista, ainda, que a AIDS emerge como motivo narrativo importante no trabalho literário de Abreu desde a publicação de “Pela noite”, conto inserido na coletânea de textos *Triângulo das águas* (1983), escrito, segundo afirmação do próprio Caio em carta enviada a Jaqueline Cantore em 05/06/1983 (MORICONI, 2002), sob impacto da morte de Markito, estilista brasileiro considerado como a primeira vítima do HIV–AIDS no país.

A partir daí a síndrome será um tema ou motivo constante em sua obra, reaparecendo em contos como “Linda, uma história horrível”, “Dama da noite”, “Depois de agosto”. No romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, embora tratada de modo velado, quase interdito, a AIDS aparece como uma espécie de impulsionador da busca do narrador-personagem inominado por Dulce Veiga, uma cantora desaparecida e, no fim das contas, por uma imagem positiva da sua própria trajetória. Esses textos são produzidos quando o escritor não se sabia portador da síndrome, embora houvesse suspeitas de sua parte. Além disso, é preciso ainda mencionar

¹⁴ Em *A aids e suas metáforas* (1989), Susan Sontag afirma que a síndrome é, desde a sua origem, tratada como um mal que afeta especificamente um grupo perigoso de pessoas “diferentes” que não aderem (e não desejam aderir) à norma social imposta pelo *status quo*. É claro que isso tem consequências imediatas: a propagação da doença como um “câncer gay” e a utilização dos discursos políticos, médicos, religiosos para demonizar e marginalizar ainda mais os doentes. Além disso, Sontag chama a atenção para um dado importante no início da epidemia: o fato de que os doentes de Aids, em sua grande maioria homossexuais, eram dupla ou triplamente vítimas: tinham uma doença incurável, devastadora e mortal; sua intimidade e identidade sexuais eram violentamente retiradas desse campo de privacidade e vinham a público; marginalizados pela família, pelos amigos, sem trabalho ou quaisquer modos de sobrevivência, estes doentes passavam por uma morte metafórica, ou seja, morriam antes da morte real.

as peças teatrais *O homem e mancha* e *Zona contaminada*, ambas inseridas na coletânea *Teatro completo* (1997) e escritas por Abreu depois do impacto de se descobrir portador do vírus HIV e, mais do que isso, ter já desenvolvido os sintomas da síndrome.

É preciso notar um dado importante para a leitura da relação entre o discurso literário de Abreu sobre a AIDS e a relação do autor com a própria doença. Enquanto era apenas uma testemunha da morte de amigos tocados pela síndrome, o escritor manteve uma discussão aberta acerca da doença, mas, quando se reconhece soropositivo, sua perspectiva de representação literária da doença parece se modificar. Desse modo, se antes os índices da doença eram claros, após a consciência de ter em si uma morte anunciada faz com que o escritor fale menos da doença e fale mais da sobrevivência. É nessa virada de perspectiva que podemos observar a emergência de uma escrita de resistência ou de sobrevivência. A escrita de Abreu, assim como a de Hervé Guibert, torna-se a metaforização do gesto narrativo que impede, ainda que apenas algum tempo, a presença da morte. Ambos performam literariamente, então, o gesto de Sherazade: contar/escrever para não morrer, ao menos por um dia.

Deixemos, por um momento, a relação do texto de Abreu com o motivo da doença na construção de narrativas tanatológicas, para analisarmos outro aspecto também fundamental para nossa discussão: a relação da obra do escritor com o procedimento das escritas de si. Como dissemos acima, em nota de rodapé, há em seu projeto literário a utilização de elementos que podem ser relacionados com suas vivências particulares. Nesse sentido, podemos pensar em uma série de textos de Abreu que guardam pontos de ancoragem com episódios de sua vida. Mas a questão que emerge é: de que modo se efetua essa projeção da vivência pessoal sobre o texto literário? Falaremos sobre isso de forma ampla mais adiante. Antes, tomemos o conto “Depois de agosto” como exemplo da confluência entre as narrativas que têm a AIDS por motivo importante e certo procedimento de projeção da vivência pessoal do escritor em seus textos.

“Depois de agosto” foi publicado por Abreu na coletânea de “fundo de gaveta” intitulada *Ovelhas negras* (1995). O conto traz como subtítulo “Uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*”, aliás, procedimento narrativo muito comum ao longo da vida literária do escritor. Ele é considerado o último texto ficcional publicado pelo escritor ainda vivo e aparece no livro, assim como todos os outros contos, com uma espécie de explicação do criador acerca do contexto de criação. Abreu se refere a ele desse modo: “Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento” (ABREU, 2018, p. 667). É interessante notar que maior parte dos textos inseridos em *Ovelhas negras* contam com explicações mais claras do seu contexto de produção, enquanto que “Depois de agosto” tem como dado constitutivo o ciframento desde a apresentação pelo autor, que remata em sua explicação: “Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão” (ABREU, 2018, p. 667). Esse ciframento se espalha por todo o gesto narrativo.

O conto, relativamente curto, apresenta um narrador cujo ponto de vista em relação ao narrado é onisciente, aderindo à perspectiva do protagonista inominado. Além disso, o texto é constituído a partir de treze pequenos fragmentos narrativos, referência à ideia de

morte, que se apresentam, por sua vez, intitulados. São eles: “Lázaro”, “Primavera”, “Jade”, “Anunciação”, “Oriente”, “Soneto”, “Fuga”, “Sonho”, “Capitulação”, “Espelho”, “Valsa”, “Finais” e, finalmente, “Bolero”.

É importante observar que o *incipit* do conto, que apresenta o título de “Lázaro”, joga com a ideia de sobrevivência e marca pestilencial como dados importantes do texto. Essa dupla concepção vem mobilizada na palavra “Lázaro”, constituindo-se como referência que tanto pode ser lida como remissão à personagem da parábola “Lázaro e o rico”, contada por Jesus no *Evangelho segundo São Lucas* 16: 19-31, quanto pode apontar para ideia de sobrevivência mobilizada a partir do intertexto com o episódio da ressurreição por Jesus de Lázaro de Betânia, quatro dias após seu sepultamento, e narrado no *Evangelho de São João* 11: 1-29. As duas referências convivem ao longo de todo conto na noção da personagem de que era tarde para a experiência do desejo e do amor e na veiculação da ideia de sobrevivência. Num primeiro momento, Lázaro é signo da peste que a personagem, segundo sua própria perspectiva, porta em si:

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista (ABREU, 2018, p. 667).

É interessante notar que a remissão a Lázaro e a ideia de que “era tarde demais”, mobilizadas pela personagem, vem somada à própria constituição de uma representação da morte configurada na imagem de um “sol cinza nos túmulos” do cemitério do outro lado da avenida. É nessa zona cinzenta de sobrevivência e consciência da finitude que a personagem é devolvida para a vida, ou se quisermos ler com base na referência ao gesto revivificador de Jesus no *Evangelho de João*, é ressuscitada, não de forma divina ou sobrenatural como no relato bíblico, mas por meio da medicina. Essa noção do protagonista de se ver como ressuscitado e marcado pela morte ao mesmo tempo se apresenta como um fio condutor da narrativa, tornando-se baliza, para a personagem, do sentido de sobrevivência e de consciência da morte. O signo da doença/peste emerge ainda na mobilização de Caim e sua marca e no gesto de interdição do protagonista ao espelho: “Nem sempre ria. Pois havia também horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado e estrangulado as noites e **olhos baixos no espelho a cada manhã para não ver Caim estampado na própria cara**” (ABREU, 2018, p. 668 – grifos nossos).

Apesar desse gesto inicial de interdição de olhar para si mesmo no espelho e, num certo sentido, de olhar-se num sentido de cuidado de si, a personagem acaba por se alinhar, também, à imagem do ressuscitado, obrigando-se a conviver com a nova condição. É a partir dessa consciência de sobrevivência, então, que toma a decisão de viajar e, a partir dessa decisão, o que era visto como irremediavelmente perdido emerge como possibilidade de comemoração da vida. A viagem se transforma num ato de resistência à ideia de uma morte

simbólica: “se era tarde demais, poderia também ser cedo demais, você não acha? Perguntava sem fôlego para ninguém” (ABREU, 2018, p. 669).

Essa mudança de posicionamento do protagonista representa, no âmbito da narrativa, uma abertura para vida que se configura no encontro com o “outro”, personagem também inominada que se aproxima eroticamente da personagem principal. O prenúncio de encontro entre ambas as personagens ocorre no fragmento sob o título de “Anúnciação”, outra referência bíblica que remonta ao próprio nascimento de Jesus, considerado como o portador da vida. Nesse sentido, o outro representa, com seu telefonema ao protagonista, o anjo que anuncia a vinda do portador da vida que é, num primeiro momento, repellido por este como parte “Daquela falange de Cúmplices Complacentes, vezenquando mais odiosa que os Sórdidos Preconceituosos, compreende?” (ABREU, 2018, p. 669). O fragmento seguinte, “Oriente”, é assim intitulado por causa de características do outro, tais como a “pele morena, talvez os olhos chineses? [...] certo ar de cigano, seria esse nariz persa?” (ABREU, 2018, p. 669).

O fato, contudo, é que, se num primeiro momento o protagonista coloca a outra personagem num lugar de indesejado, quase de inconveniente pela intrusão em seu momento de renascimento. Ao encontrar o outro, todavia, percebe-o como parte do próprio renascimento, construindo um espaço de reconhecimento afetivo, marcado por gostos musicais semelhantes, conversas e gestos indiciais do interesse mútuo de ambos. O protagonista, a partir da noção Lázaro–doente, nega-se ao encontro amoroso, considerando inapropriado tanto o seu desejo pelo outro quanto o reconhecimento do desejo do outro por si. O amor proibido emerge como tema e aparece numa notação de interdição. O encontro, entretanto, faz a personagem deixar o lugar de anunciador para tomar o lugar de portador da vida e, por essa razão, da possibilidade de realização. O reconhecimento do outro como objeto de desejo leva o protagonista a fugir dessa possibilidade: “Sim afligia muito querer e não ter. Ou não querer e ter. Ou não querer e não ter. Ou querer e ter. Ou qualquer outra enfim dessas combinações entre os querereres e os teres de cada um, afligia tanto” (ABREU, 2018, p. 671).

O retorno do protagonista à cidade da outra personagem e o seu encontro com ela constrói a resolução do conto. No fragmento intitulado “Espelho”, ele descobre que a outra personagem porta o mesmo problema e, diante dessa revelação ambos concretizam o encontro erótico–afetivo:

— Amanhã é dia de Iemanjá – ele disse por fim exausto.

O outro convidou:

— Senta aqui do meu lado.

Ele sentou. O outro perguntou:

— Nosso amigo te contou?

— O quê?

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

— Que eu também.

Ele não entendia.

— Que eu também – o outro repetiu.

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

— Você também – disse, branco.

— Sim – o outro disse sim. (ABREU, 2018, p. 672).

O desnudamento do outro acaba por se configurar, no âmbito do texto, como procedimento de reconhecimento de si para o protagonista, daí o fragmento portar o título “Espelho”, uma vez que ambas as personagens, ao perceberem as marcas de experiência com a doença no outro, acabam por se fundir numa espécie de zona experiencial que os isola do restante do mundo e os protege: “não se importaram que os outros olhassem de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para as suas quatro mãos por vezes dadas [...]. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo ainda mais nobres” (ABREU, 2018, p. 673).

“Depois de agosto” estabelece desde o texto de apresentação escrito por Abreu uma relação enviesada tanto com o tema da doença quanto com a utilização da vivência pessoal de Abreu com a consciência de ter AIDS. No entanto, é possível perceber o deslizamento de uma imagem do autor que é projetada no protagonista. Essa é uma leitura possível, pois um ano antes da escrita do texto, o autor escreve, ainda internado no Hospital Emílio Ribas, uma série de três crônicas intituladas “Cartas para além dos muros” em que se afirma soropositivo. As crônicas são publicadas no caderno de cultura do jornal *O Estado de S. Paulo* e, posteriormente inseridas na coletânea de crônicas organizada por Gil Veloso, secretário e amigo do autor. O volume recebe o título de *Pequenas epifanias* (1996) e sai no mesmo ano da morte do escritor. Nas crônicas, Abreu conta, de modo também cifrado o cotidiano desde a sua internação e, somente no terceiro texto intitulado “Última carta crônica para além dos muros” é que ele se abre com o leitor, afirmando-se contaminado pelo vírus HIV. É interessante notar que o autor faz a seguinte afirmação nesta última crônica, a única em que fala abertamente da condição de soropositivo: “Conto para você, porque não sei ser senão pessoal, impudico” (ABREU, 2006, p. 112). Todavia, o processo de abordagem da doença e da própria condição será realizado sempre a partir da noção de desvio autobiográfico (AMORIM, 2010), configurada na tomada da vivência pessoal para a constituição do texto literário e no procedimento de desreferencialização dessa vivência, apagando, desse modo, todas as possíveis ancoragens entre a experiência narrada e a vivência pessoal.

Nesse sentido, podemos afirmar que diferentemente de Hervé Guibert, Caio Fernando Abreu se vale da própria experiência de soropositivo para construir documentos literários que, embora se mostrem como questionadores da marginalização do soropositivo, não chegam a ter o aspecto contundente e, até mesmo, visceral que as narrativas do escritor francês apresentam. Em outros termos: enquanto Guibert violenta a palavra literária, levando-a a uma nova fronteira – a da espetacularização impudica e, por vezes questionável, da própria condição –, Abreu, por sua vez, faz uma opção por uma escrita que, ainda que traga uma marca da resistência, ocupa um espaço no espectro do lirismo impessoal e pudico de quem se afirma sem se afirmar, o que insere sua produção tanatológica no seu projeto literário mais amplo que, em última instância, sempre se configurou na ideia de ser um grande escritor contemporâneo nos moldes de grande autor constituídos pelo Modernismo.

Desse modo, a projeção do escritor para dentro de seus textos e a relação ambivalente entre se valer da escrita de si, paradoxalmente negando-a por meio da desreferencialização nos parece um procedimento que não emerge tão somente no período de consciência da doença, mas em toda produção do autor, o que, certamente não invalida o seu gesto de resistência. Nesse sentido, a afirmação de que Caio Fernando Abreu tenha se tornado autobiográfico pós-HIV feita em *Os perigosos* (BESSA, 2002) nos parece improcedente e, nesse ponto, concordamos com Nelson Barbosa.

É preciso, contudo, ter em mente que a afirmação de personalidade de Abreu não pode ser lida de maneira ingênua e límpida, sobretudo, quando observamos que o autor, no processo de constituição de sua obra, embora tenha se valido das vivências pessoais para a escrita de suas histórias, se amparou no procedimento de apagamento de si para tornar o escrito completamente ficcional, jogando inclusive com várias referências para a concepção da obra¹⁵. Nesse sentido, qualquer leitura que estabeleça uma relação transparente em que vida e obra se espelham nos parece, senão problemática, bastante inocente.

Ellen Mariany Dias (2010), a partir da ideia, presente em Bakhtin, da impossibilidade de coincidência entre a instância autoral e sua personagem – mesmo num relato autobiográfico –, cria a noção de máscara escritural para afirmar que a obra de Caio Fernando Abreu é tão somente ficcional. É possível afirmar, todavia, que o texto do escritor gaúcho guarda relações ambivalentes com as escritas de si. Podemos dizer, então, que embora estabeleça nexos de ancoragem de sua obra ficcional com as escritas de si, o projeto literário de Abreu não pode ser lido estritamente nem como autobiográfico nem como autoficcional, mas se encontra na confluência enviesada com a escrita de si. É em suma uma obra ficcional que mobiliza aspectos autobiográficos, filtrando-os por meio de um trabalho tradicional com o discurso literário.

O diálogo que Abreu constituiu desde sempre com a questão da AIDS teve contornos claramente políticos, dado que, para o escritor, era preciso que a doença não se tornasse um interdito social, colocando seus portadores em zonas de marginalidade, de isolamento e de invisibilidade ainda maiores do que as já existentes. Nesse sentido, falar da síndrome tinha o objetivo de representar seus portadores que, violentados simbolicamente pela perda de sua liberdade sexual e afetiva, viam-se colocados num plano secundário pela sociedade, especialmente, pela saúde pública.

Além de questionar esses discursos, Abreu tratou de relativizá-los, sobretudo, os que gravitavam em torno da moralidade e de uma concepção que inseria a doença num campo problemático de punição moral/divina ao comportamento de homens *gays* e de toxicômanos, primeiras vítimas da síndrome. Houve, certamente, uma mudança de perspectiva quando crianças, mulheres e hemofílicos também apresentaram os sintomas. Depois da consciência da contaminação, o olhar para doença se desloca da discussão sobre ela para tratar da

¹⁵ Em *Onde andaré Dulce Veiga?* esse gesto de projeção do autor no narrador-personagem por meio da utilização de dados da vivência pessoal é invalidado pelo procedimento de também conferir a outras personagens traços biográficos seus. Nesse sentido, todas as personagens são projeção de Abreu e, se todas são, podemos dizer que não são, ou seja, não há possibilidade de uma identificação autobiográfica/autoficcional estrita.

sobrevivência, quando o autor escolhe focalizar tanto em suas crônicas quanto no conto objeto de análise no presente trabalho a representação da resistência e de uma certa abertura para a vida, negando-se a explorar a representação do corpo doente.

O espaço biográfico e narrativa nas danças da morte de Abreu e Guibert

Como pudemos observar ao longo de nosso percurso analítico, as obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert, apesar dos inúmeros pontos de contato no que diz respeito à representação da pandemia de AIDS, diferenciam-se no que diz respeito aos procedimentos literários e escolhas discursivas. Essas escolhas nos mostram, no fundo, a constituição de projetos díspares quando o assunto é a relação com as escritas de si. Mas se encontram tanto no gesto de resistência à marginalidade quanto na relação com o espaço biográfico para resistir a essa marginalização.

Hervé Guibert, como pudemos observar, é um escritor que, de certo modo, aponta para uma ordem discursiva e literária que, ao se valer da vivência pessoal, assume um posicionamento abertamente espetacularizado: o corpo, colocado no primeiro plano da representação, é exibido como índice da morte. Paradoxalmente, quando este corpo doente, representado como uma caveira viva, assume este primeiro plano discursivo que violenta o leitor, tornando-o testemunha de sua dissociação, de sua marginalização e de sua morte gradual, o que temos afirmado é a vida. O gesto de narrar, então, assume aquela característica de reflexão/salvação da vivência, tornando-a um registro transposto para o campo do narrado e, por essa razão, do refletido. Todavia, é preciso, no gesto de ler a vivência de Guibert na forma de relato/narrativa, não se esquecer que o que temos diante de nós não é um Guibert real, mas sua projeção discursiva, produto de recortes e escolhas que nos indicam, em última análise, que a mobilização do espaço biográfico, ainda que sob o gesto de tomar-se como personagem, representa sempre a impossibilidade de uma identificação plena entre autor e personagem e, por conseguinte, de uma ideia de sinceridade. Desse modo, embora possa existir o desejo de sinceridade do escritor, é preciso ter em vista que a vivência e sua versão escrita/narrada portam fronteiras delineadas e nunca transpostas, uma vez que se constituem de matérias diferentes. Para Arfuch:

Efetivamente, se a história (de uma vida) não é senão a reconfiguração nunca acabada de *histórias* divergentes, superpostas, das quais nenhuma poderá aspirar a maior “representatividade” – nos mesmos termos nos quais, para a psicanálise lacaniana, nenhum significante pode representar totalmente o sujeito – nenhuma identificação, por mais intensa que seja, poderá operar como elo final dessa cadeia. É precisamente sobre esse vazio constitutivo, e sobre esse (eterno) deslizamento metonímico, que se tecem os fios do espaço biográfico (ARFUCH, 2010, p. 80 – grifos da autora).

Consciente dessa impossibilidade de identificação plena entre o si-mesmo-real e a sua projeção escritural, o autor francês se vale da ambivalência da linguagem em sua

impossibilidade da apreensão da realidade total para embaralhar as referências e, desse modo, constituir inúmeras versões dessa história que, no fim das contas, só tem razão de existir porque permite a sobrevivência. Talvez por essa razão as referências à doença se modifiquem em livros como *Le protocole compassionnel* (1991), *L'homme au chapeau rouge* (1992) e *Citamegalovírus* (1992) textos que vão estabelecendo novas relações com o corpo, com o outro e com o vírus– o outro que habita em si. É também nesse lugar de ambivalência que temos o texto guibertiano tratado como ficção pelo próprio autor e classificado pela Gallimard, a editora, como um romance. Guibert, a partir de seu gesto despidoroso e indecoroso para os modelos literários franceses, antecipa um século XXI repleto de experiências espetacularizadas, a exemplo de romances como *Divórcio* (2011) ou mesmo os chamados espetáculos da realidade (*reality shows*).

A natureza da relação que Caio Fernando Abreu estabelece com o seu vivido, como pudemos notar, é impregnada da noção de espaço privado e é, a partir desse lugar discursivo que o autor se relaciona com esse vivido e com a consciência da soropositividade. Nesse sentido, Abreu, ao contrário da afirmação de que não sabe ser senão pessoal, presente na crônica “Última carta para além dos muros”, estabelece um espaço de decoro e pudícia que o afasta da representação clara de seu corpo em estado de dissociação. Se em Guibert a dança da morte é realizada por uma caveira nua, irreverente e, às vezes, debochada, em Abreu essa dança se dá de forma um pouco mais velada, translúcida, decorosa, sob véus. Nesse sentido, a ideia de não identificação entre a instância autoral e a instância representada permanece intocada, assim como a própria palavra literária não é agredida nem levada a um novo patamar representacional. A obra do autor está, então, inserida num campo do autocontrole¹⁶ inerente à Modernidade. É necessário notar, contudo, que esse espaço de decoro, que é sempre relativo, só se consolida quando autor passa a se projetar mais fortemente como autorrepresentação do soropositivo, uma vez que o gesto de falar sobre o HIV em contos como “Linda, uma história horrível” e “Dama da noite” ou no romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, escritos quando o escritor ainda não havia realizado o teste, é sempre marcado pela presença de um posicionamento político de defesa da subjetividade da personagem soropositiva.

As obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert apontam, então, para uma revitalização do próprio conceito de autoria num momento em que as teorias que preconizavam a morte do autor e a relativização do seu papel estavam notoriamente em voga. Eles ainda estabelecem uma relação entre temporalidade e mortalidade, uma vez que, enquanto ambos a seu modo falam de si, conseguem deter a morte e apreender o tempo, num gesto que torna a relação entre narrativa e vida cruciais. De certo modo, tanto o gesto despidoroso e referencial de Guibert quanto o gesto contido e desreferencializado de Abreu constroem um lugar de questionamento da morte, da doença e da própria ideia de autoria. Nesse ponto, Abreu e Guibert convergem porque apontam para eternidade do campo ficcional e para a sempre reconstruída ideia de instância autoral.

¹⁶ Para Arfuch (2010, p. 93), a ideia de autocontrole advinda da Modernidade é o resultado de uma série de operações, regras e restrições que se iniciaram na Idade Média e ganham impulso sob a égide do capitalismo que constitui a ideia de um espaço privado em contraposição à esfera pública.

GOMES DE JESUS, A. L. Death's dance, life's writing: Aids's Narratives, Biographical Space and Self-writing in the Works of Caio Fernando Abreu and Hervé Guibert. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 116-134, 2019.

Referências

ABREU, C. F. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Record/Saraiva, 2012.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2018.

BARBOSA, N. L. *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072009-172856/pt-br.php>. Acesso em: 13 out. 2019.

BARROS, S. G. *A política nacional de luta contra a Aids*. Salvador-BA. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Faculdade de Medicina, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11487>. Acesso em 19 out. 2019.

BESSA, M. S. *Os perigosos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Histórias positivas: a literatura desconstruindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BLANCKEMAN, B. *L'écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes)*. Disponível em: <http://www.herveguibert.net>. Acesso em: 10 out. 2019.

CHCLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. (Org.). *Teoria da literatura: Textos dos formalistas russos*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83–108.

DIAS, E. M. S. *Pentimento: o álbum de retratos das personae do escritor Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IBILCE–UNESP). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172637. Acesso em: 30 set. 2019.

DIP, P. *Para sempre teu Caio F.* 2. ed. São Paulo: Record, 2009.

FOUCAULT, M. *L'hermeneutique du sujet*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.

GAGNEBIN, J. M. *Historia e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GOMES DE JESUS, A. L. *Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção nas obras de Caio Fernando Abreu e de Hervé Guibert*. São José do Rio Preto: 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IBILCE-UNESP).

_____. Caio Fernando Abreu: a escrita de um eu e o cuidado de si. In: CAMARGO, F. F. (Org). *Para sempre nosso Caio F: escrita de si e autoficção*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018. p. 59–79.

GUIBERT, H. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard (Folio), 2006.

_____. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1992

_____. *Cytomégalo-virus*. Paris: Seuil, 1992.

GUSDORF, G. *L'écriture de moi: Lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob, 1990.

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

LÍSIAS, R. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2011.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.

TODOROV, T. A noção de literatura. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 11–30.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. (Org.). *Teoria da literatura: Textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 305–356.

Recebido em: 18 abr. 2020

Aceito em: 25 mai. 2020