

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GUILHERME DA SILVA CARDOSO**

**TEMPOS DO ADOECIMENTO:**  
**A AIDS E A AUTOFIÇÃO DE HERVÉ GUIBERT**

Porto Alegre, 2022.

GUILHERME DA SILVA CARDOSO

**TEMPOS DO ADOECIMENTO:  
A AIDS E A AUTOFICÇÃO DE HERVÉ GUIBERT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Nicolazzi

Linha de Pesquisa: Teoria e Historiografia

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Cardoso, Guilherme da Silva  
Tempos do adoecimento: A aids e a autoficção de  
Hervé Guibert / Guilherme da Silva Cardoso. -- 2022.  
217 f.  
Orientador: Fernando Nicolazzi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto  
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Historiografia. 2. Hervé Guibert. 3. HIV. 4.  
Aids. 5. Autoficção. I. Nicolazzi, Fernando, orient.  
II. Título.



GUILHERME DA SILVA CARDOSO

**TEMPOS DO ADOECIMENTO:**

**A AIDS E A AUTOFIÇÃO DE HERVÉ GUIBERT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Porto Alegre, 17 de março de 2022.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

---

Temístocles Americo Correa Cezar  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Diana Irene Klinger  
Departamento de Ciências da Linguagem  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

André Luis Gomes de Jesus  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

Fernando Nicolazzi  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

*Agradecer*, um verbo transitivo direto da língua portuguesa, ou seja, que se move diretamente ao seu complemento: quantos agradecimentos eu poderia somar ao longo dos tantos anos da pesquisa? Certamente, seriam muitos. Escrever sobre uma pandemia em meio a uma outra pandemia, é escrever mergulhado em impactos e deslocamentos, que estabeleceram outros alcances em nossas vidas e trajetórias. Agradeço sobretudo à ciência, à pesquisa e o Sistema Único de Saúde (SUS): devido a seus esforços humanos, vivemos a esperança de futuro materializada na vacinação contra o coronavírus. Refletindo sobre uma obra que deve precisamente sua existência à ausência de uma vacina, essa gratidão toma outra importância, na materialidade de estar vacinado e vivo.

Um pouco antes do início da pandemia de covid-19 no Brasil, iniciei como professor/educador no Centro Social Pe. Pedro Leonardi, no bairro da Restinga em Porto Alegre. Sou muito grato à todas as pessoas que lá conheci e convivi, especialmente a todos os/as educandos/as que por esse “tempo pandêmico” deram-me a honra de atender como o “sor Gui”. Dentre esses, três jovens em especial merecem demais minha gratidão, acompanhando-me nesse sufocante 2021, na importância de uma simples partida de Uno: a ironia do Pedro, a intensidade da Ema e o bom-humor do Alex Jr., em nossas infinitas conversas e risadas, indicaram quais caminhos seguir como indivíduo e como professor.

No sentido desses mesmos caminhos e ensinamentos, agradeço aos professores da banca avaliadora Diana Klinger e André Luis Gomes de Jesus, pela disponibilidade e apreciação desse trabalho. Sou também profundamente grato ao professor Temístocles Cezar, que além de acompanhar-me desde a graduação, gentilmente enviou-me os exemplares de Hervé Guibert e do pesquisador Vincent Colonna diretamente da França, sem os quais a pesquisa seria inviável. Obrigado ao meu orientador, Fernando Nicolazzi, não apenas pela paciência com esse orientando, mas por todo o resgate e incentivo à essa pesquisa, acreditando em seu potencial quando eu quis desistir. Aos professores José Rivair, Carla Rodeghero e Natália Pietra, pelas inspirações e aprendizados ao longo dos anos, muito obrigado.

Uma das manifestações dos “tempos pandêmicos” é sobretudo vivenciar um tempo de restrição, que afasta e esvazia, conduzindo a um silencioso e minimalista cotidiano dividido com poucos, em paralelo a um acontecimento cuja magnitude envolve em algum nível a *todos*, sem receio da generalidade desse termo. Nesse convívio restritivo “no presencial” e tão expandido “no online”, tive o privilégio que o mais brasileiro dos trajetos, o “casa-

trabalho/trabalho-casa”, tivesse uma imagem quase que familiar. Obrigado ao meu companheiro Tiago, por toda a força, carinho (e paciência) ao longo dos anos, aturando Guibert e eu mais do que qualquer outra pessoa. À Clarissa Fraga, minha chefe, confidente e “segunda mãe” que eu e minha irmã ganhamos, minha maior inspiração de dedicação e coragem. Agradeço ao Fábio, meu irmão de coração, que acompanha essa pesquisa desde seus esboços iniciais e que divide comigo os perrengues das casas que já moramos por aí. Assim, também agradeço a meus amigos e parceiros de faculdade e muito trabalho, do “Pedagógico” do centro social, Raul Kich e Luana Santos, parceiros de angústias, alegrias e cafés, descobrindo juntos o que compõe a função de um professor-educador-historiador. Que orgulho de nosso trabalho! Sempre terei gratidão à amizade e apoio de Camila Barbosa, Sara Dalpiaz, Gabriela Mueller, Bruno Silveira e Matheus Yago – cada um deles um universo de afetos, trocas (e saudades) sempre presentes.

Por fim (o qual sem nenhum início seria possível), dois agradecimentos. Ao CNPq, que me concedeu a bolsa de mestrado, possibilitando dedicação à pesquisa, ainda que tomasse mais de tempo do que o aguardado. Com as mudanças no cenário político brasileiro (para dizer o mínimo) mesmo dedicando-se exclusivamente à pesquisa, são impostas escolhas que impedem – para a maior parte dos pesquisadores - o desenvolvimento do trabalho conforme esperado, ou mesmo um futuro a longo prazo como pesquisador, forçando drásticas mudanças de vida. Questões essas que antecedem à pandemia, mas que por ela foram aceleradas e expostas. Que as agências brasileiras de fomento sigam existindo, sólidas e independentes, (trans)formando pesquisas, trajetórias e realidades. À minha mãe, dona Neida, fiel de Deus e da ciência, meu obrigado. Quantos momentos e tempos me saltaram à memória quando fui vacinado – nos discursos por vezes tão aparentemente abstrato das doenças em nosso corpo e vida. Entre a docência e a assistência, trabalhando com jovens em vulnerabilidade social, muitas vezes repeti que “amar não é fácil”. *Amar* alguém é abarcar a contradição, a falha, as distâncias. Partindo dessas constatações, ela e eu construímos nossa relação, e mesmo estando em uma situação diferente de meus agradecimentos no TCC, sinto que posso me repetir sem nenhum problema, pois em algum lugar, estarei sendo lido: “Aprendemos com o passar dos anos a ser mãe e filho, obrigado pelo reconhecimento e por ter me dado a chance de ser o primeiro com diploma universitário na família”, e agora, (possivelmente), mestre.

*Ceguei a tempo de te ver acordar,  
eu vim correndo à frente do sol,  
abri a porta e antes de entrar,  
revi a vida inteira.*

Milton Nascimento,  
“Quem sabe isso quer dizer amor?” (2005)

## RESUMO

Hervé Guibert (1955 – 1991) foi um escritor francês cujo projeto literário alterou os traços das escritas de si contemporâneas, a partir de suas diversas manifestações de intertextualidade e de uma particular inscrição de si no texto, produzindo uma diferenciada, honesta e polêmica interpretação da realidade. Tensionando as fronteiras das escritas ficcionais e (auto)biográficas, Guibert desenvolveu uma escrita fotográfica do corpo, dramatizando a relação sexualidade/morte e as margens dos círculos intelectuais, transformando em personagens seus familiares e amigos, entre eles o filósofo Michel Foucault, ficcionalizado como Muzil em *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990). Nessa obra, teceu um delicado testemunho sobre seu adoecimento por HIV/aids, bem como de Muzil, expondo seu processo de luto a partir de um corajoso relato. No sentido de produzir uma “poética do adoecimento”, a dissertação analisa a autoficção como gênero e prática, refletindo sobre entendimentos e experiências do tempo, frente à experiência-limite do HIV/aids, produzindo o que Michael Pollak aponta como os “tempos mortos”. Ao escrever, Guibert produz um tempo próprio, fora de uma ordenação entendida como “regular”. A partir de uma reflexão sobre o traço subjetivo do tempo histórico, as obras *Para o amigo* e *Protocolo da compaixão* (1991), apresentam uma conversão a si mesmo enquanto um modelo de vida, na coragem de sua verdade que lhe atribui sentido e possibilidades de existir em meio a um tempo que apenas reafirma seu status de “sujeito aidético”. Possibilidades que se dão em um jogo com as cronologias, em suas noções de *aion* e *kairós*, transformando a escrita em um equipamento de “preparação” para um futuro de adversidades decorrentes do adoecimento, estigma e solidão. A literatura de Hervé Guibert se afasta do esperado por alguém que convive com o vírus naquele contexto, evidenciando outras formas de existir no tempo que não a partir da morte e da culpa, oferecendo agência aos indivíduos e fortalecendo subjetividades em meio à experiência-limite do adoecimento.

**Palavras-chave:** HIV/Aids, Hervé Guibert, Autoficção. Testemunho. Tempo. Kairós. Aion.

## ABSTRACT

Hervé Guibert (1955 – 1991) was a French writer whose literary project altered the lines of contemporary writing of the self, from its various manifestations of intertextuality and a particular inscription of the (him)self in the text, producing a particular, honest and controversial interpretation of reality. Stressing the boundaries of fictional and (auto)biographical writing, Guibert developed a photographic writing of the body, dramatizing the sexuality/death relationship and the interactions of intellectual circles, transforming his family and friends into characters, including the philosopher Michel Foucault, fictionalized as Muzil in *To the friend who didn't save my life* (1990). In this work, he wove a delicate testimony about his illness by the HIV / AIDS, as well as that of Muzil, exposing his grieving process from a courageous account. In order to produce a “poetic of illness”, the dissertation analyzes the autofiction as a genre and practice, reflecting on understandings and experiences of time, in the face of the limit-experience of HIV/AIDS, producing what Michael Pollak points out as the “dead times”. By his writing, Guibert produces his own time, outside an ordering understood as “regular”. From a reflection on the subjective trait of historical time, the works *To the friend* and *Protocol of compassion* (1991), present a conversion to (one)self as a shape of life, in the courage of its truth that gives it the meaning and possibilities of exist in the midst of a time that only reaffirms its status as an “aidético subject”. Possibilities that occur in a game with chronologies, in their notions of *aion* and *kairos*, transforming the writing into an equipment of “preparation for the future”. Hervé Guibert's literature departs from what is expected by someone who lives with the virus in that context, showing other ways of existing in time away from death and guilt, offering agency to individuals and strengthening subjectivities in the midst of the limit-experience of the illness.

**Keywords:** HIV/AIDS, Hervé Guibert, Autofiction, Testimony, Time, Kairos, Aion.

## SUMÁRIO

<b>“PRÓLOGO”: UM VÍRUS E OS TEMPOS MORTOS .....</b>	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO I:</b>	
<b>AS REESCRITAS DA AIDS: UMA POÉTICA DO ADOECIMENTO</b>	
<b>1.1 Escrita fotográfica: A mimesis enquanto orientação da vida .....</b>	<b>31</b>
<b>1.2. <i>Faltaria algo?</i> Pesquisar o HIV/aids na contemporaneidade .....</b>	<b>51</b>
<b>1.3 Escrever o trauma, reescrever a aids: A poética dos limites .....</b>	<b>60</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A AUTOFICÇÃO: CONCEITOS E PERSONAGENS</b>	
<b>2.1 As escritas de si, do <i>cogito</i> ao <i>coração</i> .....</b>	<b>76</b>
<b>2.2 Vivências de uma “nova cultura trágica”: Nietzsche, Hervé Guibert e o Realismo .....</b>	<b>88</b>
<b>2.3 Entre performances: A autoficção e suas temáticas .....</b>	<b>98</b>
<b>2.4 A literatura de testemunho e as <i>vidas</i> de Muzil .....</b>	<b>116</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>HERVÉ GUIBERT, UM TEMPO PARA SI</b>	
<b>3.1 A “cronologia da desordem”, no sangue e no olhar .....</b>	<b>135</b>
<b>3.2 <i>Desejos, esperanças, inquietudes</i>: Koselleck e a vida no tempo histórico .....</b>	<b>149</b>
<b>3.3 Uma narrativa de conversão: Hervé Guibert redescobre o tempo .....</b>	<b>166</b>
<b>3.4 O <i>kairós</i> e o Milagre em Casablanca .....</b>	<b>182</b>
<b>“EPÍLOGO”: VIVER TEMPOS POSITIVOS .....</b>	<b>200</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>206</b>

## “PRÓLOGO”: UM VÍRUS E OS TEMPOS MORTOS

*Estou cansado de fingir ter uma história,  
o cinema nem sempre funciona,  
hoje eu acabei de inventar minha vida (...),  
cansado de fingir ser um herói*

Christofe, “*L’Italie*” (1980)

Com as mãos no bolso, um homem se aproxima de uma estante abarrotada de livros, encarando-a em silêncio. Uma silhueta pequena e franzina, que lentamente começa a se mover no esboço de uma solitária dança, conduzindo-se em uma canção que diz: “hoje, eu acabei de inventar minha vida”<sup>1</sup>. Atrás daquele frágil corpo, um crânio com chapéu panamá lhe encara do alto de uma pilha de papéis. Compõe, junto de um manequim infantil, a plateia que observa aquele corpo voltado para os livros como se deles estivesse se despedindo. O mesmo chapéu que envolvia o crânio sobre a mesa, em outro momento veste a cabeça daquele homem durante a *quase-dança*, que se transforma em um *duelo*. Golpeando pequenos socos no ar, o enfraquecido boxeador mal move os pés do chão, movimentando-se em contraste com a música eletrônica na sala, observado pelos olhos de sua plateia imóvel. A estante ali permanece, um discreto obelisco de palavras em meio à sala de estar. Ouvimos sua voz recitando diversos textos, matizando aquelas imagens em leituras como a seguinte:

A aids me levou a uma viagem no tempo, como as histórias que li quando era criança. Pelo estado do meu corpo, descarnado e enfraquecido como o de um velho, eu me projetei, sem que o mundo se movesse tão rápido ao meu redor, no ano de 2050. Em 1990 tenho noventa e cinco anos, embora tenha nascido em 1955. Ocorre uma rotação, um movimento giratório em aceleração.<sup>2</sup>

Esse frágil dançarino-boxeador é o escritor francês Hervé Guibert no filme *La Pudeur ou l’Impudeur* (O pudor ou o impudor), produção exibida pelo canal *TF1* em janeiro de 1992, na qual apresenta, como criador e personagem, a difícil e solitária rotina de seu adoecimento decorrente da epidemia de HIV/aids<sup>3</sup>. Entre outras cenas e leituras, devido a seu conteúdo, o filme de 58min serviu ao inflamado debate público sobre as questões éticas que envolveram (e

<sup>1</sup> Christophe, *L’Italie*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QAbuB2nU9Vk> Acesso em: 30 out 2021, tradução minha.

<sup>2</sup> GUIBERT, Hervé. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991, p.30, traduções minhas.

<sup>3</sup> 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. Da mesma forma, ao invés de “soropositivo”, será utilizado o termo “pessoa que vive com HIV/aids” (PVHA).

ainda envolvem) o vírus e a enfermidade, tendo sua exibição adiada pelo governo francês, receoso do impacto psicológico na população PVHA. Nascido em 1955, Guibert tornou-se um dos principais nomes da intelectualidade francesa dedicada a falar sobre a aids, tema recorrente na produção literária ocidental durante as primeiras décadas da epidemia. Cerca de um mês antes da exibição do filme, em dezembro de 1991, veio a falecer por complicações após uma tentativa de suicídio, já com a saúde bastante fragilizada. Também fotógrafo e jornalista, sua produção segue o caminho aberto pelas provocações do maio de 1968, e na exposição de seu próprio adoecer, trouxe o tema para um público amplo, em meio à estigmatização do doente, *refigurando* modos de perceber o corpo enfermo em seu cotidiano, afetos e possibilidades.

Em 2009, época da reedição de sua primeira publicação, sua “escrita maldita” levou o jornal *Le Monde* a se questionar: “e se a literatura tivesse o poder de transformar o imaginário em realidade?”<sup>4</sup>. Ora, registros reais em forma de fantasia existem em *todo* escritor, em narrativas enriquecidas por sentimentos que não pertencem apenas à literatura, mas sim, a uma íntima relação entre o trabalho e a existência – a conhecida *vida & obra*. O ato de *escrever*, assim, torna-se uma tentativa de resistir ao esquecimento e ao silêncio, que cercam não somente o indivíduo que conta sua vida, mas também cercam o próprio HIV/aids, que desde o início de sua exposição midiática em 1981 é envolvida em silêncio: “calar-se significa a morte, não só física, mas também simbólica e discursiva”, nas palavras de Marcelo Bessa (1997)<sup>5</sup>. Por esses vínculos, escrever a vida também concebe um modo de *preparação* para os acontecimentos de um futuro de infortúnios, decorrente dos sintomas da doença e dos discursos que produzem uma sólida e discriminatória associação da aids à morte.

O projeto literário de Guibert é marcado por dois fatores: a *intertextualidade* com outros saberes, como as ciências humanas, a fotografia e o cinema; e também uma peculiar *inscrição de si mesmo no texto*, produzindo uma cáustica interpretação da realidade. “Entre a inocência e a perversão”<sup>6</sup>, H.G. apropria-se ficcionalmente não somente de suas experiências pessoais, mas também das de seus próximos, tensionando os limites tanto do *Nouveau Roman* como das escritas biográficas, tão em voga na Europa. Nas brechas de gêneros e formatos literários, incluiu os temas de sua preferência: a relação sexualidade/morte, as margens do círculo intelectual, e também, principalmente, a escrita do corpo – seu “personagem-chave”. Na intertextualidade

<sup>4</sup> CUNHA, Amaury da. ‘La Mort propagande’, d’Hervé Guibert: maudite écriture. **Le Monde**, Paris, 12 nov. 2009. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/12/la-mort-propagande-d-herve-guibert\\_1266050\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/12/la-mort-propagande-d-herve-guibert_1266050_3260.html) Acesso em: 30 out. 2021.

<sup>5</sup> BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas - a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.29.

<sup>6</sup> BOULÉ, Jean-Pierre. **Hervé Guibert: voices of the self**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999, p.18.

que lhe marca (mas também devido a um meio ansioso em criar rótulos editoriais), um de seus biógrafos concebe um “novo gênero literário”, a *tanatografia existencial*, efeito da dificuldade de situá-lo em alguma escola ou gênero literário<sup>7</sup>. Sendo um representante das diversas escritas de si, essa ficcionalização do “fato bruto” aliada à corrosiva honestidade sobre aquele contexto tão cruel, projetou outras maneiras não somente de escrevê-lo, mas também, de *vivenciá-lo*:

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 humano demais, como dos prisioneiros de Noite e neblina, o documentário sobre o campo de concentração*<sup>8</sup>.

Hervé Guibert chamou a atenção de grande parte da intelectualidade, por trazer na tinta de suas palavras os efeitos dos questionamentos e críticas por eles levantados, bem como pelos afetos despertados no interior daquele círculo social. Um deles tornou-se profundamente vinculado à vida do escritor. Em entrevista à época do lançamento do primeiro tomo da *História da sexualidade* (1977), Michel Foucault afirmou escutar o que chamou de “sussurro antissexo”, seguindo as críticas iniciadas por sua “hipótese repressiva”, seu estudo que demonstra que a sexualidade, em suas interdições e restrições na sociedade burguesa, tornou-se objeto de reflexões que lhe dão a aparência de algo “reprimido”. A partir dessa aparência, a sexualidade torna-se um “segredo”. Tal “sussurro”, indo contra o “sexo enquanto um segredo”, não fabricaria, mas *redescobriria* outras formas de prazeres, coexistências, intensidades. Questionado quais os *sinais* para esse diagnóstico, respondeu:

Vejam um caso. Um jovem escritor, Hervé Guibert, tinha escrito contos para crianças: nenhum editor aceitou. Ele escreve então um outro texto, por sinal surpreendente e de aparência muito “*sexo*” Esta era a condição para se fazer ouvir e ser editado. Ei-lo portanto publicado (...) ele parece ser o contrário desta escrita sexográfica que foi a lei da pornografia e às vezes da boa literatura: “*ir progressivamente até chegar a nomear o que há de mais inominável no sexo. (...) “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 (...); todo o pesado coeficiente do sexo se volatizou<sup>9</sup>.

Nesse sentido, o biógrafo Didier Eribon lembra um texto de Foucault, onde fala das “formas de arte que não avançam como uma obra, mas *que se abrem porque são experiências*”,

<sup>7</sup> Idem, op. cit., p.14-25.

<sup>8</sup> GUIBERT, Hervé. *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1990, p.09, traduções minhas, grifos meus e originais.

<sup>9</sup> FOUCAULT, M. Não ao sexo rei. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986, p.234-235.

citando, entre outros artistas, Magritte, Bob Wilson... “e claro, H.G.”<sup>10</sup>. Apesar do reconhecimento evidente, as declarações de Foucault foram algumas das poucas manifestações públicas sobre o “jovem escritor”, com quem compartilhou anos de intensa amizade, até a sua morte em 1984, em decorrência da aids. Por sua vez, se o intelectual pouco mencionou Guibert, parte do êxito que esse teve em sua carreira deveu-se a escrever sobre seu influente amigo e vizinho – porém, fazendo uso de um determinado modo de ficção, dissimulando personagens em sua narrativa, jogando com as temporalidades de um adoecimento cuja compreensão *destitui* as fronteiras entre o passado e o presente como conhecemos<sup>11</sup>.

Em 1990, H.G. 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), romance concebido como “autobiográfico”, no qual narra não somente sua dramática experiência com a aids, mas também a de seus amigos, entre eles, o próprio Michel Foucault, ficcionalizado como o personagem *Muzil*. Junto de suas obras seguintes, *Protocolo da compaixão* (Le protocole compassionnel, 1991), e os póstumos *O homem do chapéu vermelho* (L’homme au chapeau rouge, 1992) e *Cytomegalovirus* (1992), produz uma série de narrativas sobre o adoecimento que chamaram atenção mais pelas polêmicas envolvidas do que pela sua reconhecida habilidade de escrita. Surgem em meio aos melodramas “folhetinescos” sobre o HIV/aids, narrativas fundamentadas na penalização, comuns não apenas na literatura, mas também no cinema, televisão e fotografia.

Para o escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, H.G. era “angelical pelo avesso”: um “Rimbaud dos anos 1980”, que não estava disposto a perder a vida por delicadeza<sup>12</sup>. Já Edmund White enxerga Guibert numa “difícil linha continental”, junto de Rimbaud, Nietzsche, Thomas Bernhard e, especialmente, o Marquês de Sade. Por conta dessa herança/inclinação para o sórdido, foi recebido, em suas palavras, com bem menos “carinho” do que outros escritores – produtores de narrativas estadunidenses cheias de pena e comiseração, ou aqueles de literatura inglesa e sua preferência pelo realismo psicológico ao tratar da epidemia<sup>13</sup>.

Em Guibert, é justamente esse “gosto pelo grotesco, essa compulsão pelo ofender, que

---

<sup>10</sup> Cf. Hervé Guibert: **Modesty, or Imodesty**. Texto disponível: <<https://www.thehorsehospital.com/events/hervé-guibertmodesty-or-imodesty>> Acesso em 15 jan. 2021, grifos meus.

<sup>11</sup> BESSA, Marcelo. **Os Perigosos - autobiografias e aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.27.

<sup>12</sup> ABREU, Caio Fernando. Livro de Hervé Guibert revela duelo diário com a morte e confirma vigor de vertente literária. **Ideias/Livros. Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.06, 09 dez. 1995. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19951209&printsec=frontpage&hl=pt-BR>> Acesso em 30 out. 2021.

<sup>13</sup> WHITE, Edmund. Hervé Guibert: Sade in jeans. In: **The Burning Library: essays**. New York: Vintage, 2010, p. 271.

lhe dá a pluma retórica necessária para transmitir o horror completo e estimulante de seu dilema”. Nesses jogos com a verdade dos acontecimentos, sua rebelde obra tornou-se uma das esperanças de superar as clássicas heranças teóricas, e evocando aquele que Foucault tanto falou em seus escritos iniciais, o título desse ensaio que homenageia Guibert é um curioso e oportuno modo de lembrá-lo: “Sade em jeans”. Não existem “segredos” nas exposições do narrador e de seus “personagens”, em geral, pessoas conhecidas da academia, jornalismo, cinema, e literatura, compartilhando suas trajetórias sem o excessivo sentimentalismo. Entre outros personagens, estão o companheiro de Foucault, Daniel Defert (Stéphane), o escritor Mathieu Lindon (David), a atriz Isabelle Adjani (Marine), na época, grande amiga de Guibert. Da mesma forma, seu companheiro, o ator Thierry Jouno, é ficcionalizado como o personagem “Jules”. Assim, a (auto)exposição iniciada pelo relato da morte do amigo Muzil, é uma tentativa de dar algum tipo de *entendimento* para esse brutal processo do adoecimento, que é, ao simultaneamente, individual e coletivo. Responde à atmosfera de silêncio e ignorância, nas mortes diárias envolvidas pela violência de rumores que, até então, estabeleciam-se como “verdades” em diversas instâncias. Produz uma ficção que, ao expor o silêncio e o desconhecimento, utiliza-lhes como matéria-prima da escrita.

Era a época dos boatos mais fantasiosos, mas que pareciam críveis pois não sabíamos muito sobre a natureza e o funcionamento daquilo ainda não identificado como vírus, lentivírus ou retrovírus, próximo daqueles que se esconde nos cavalos (...) (pensávamos) que se pegava cheirando nitrito de amila, de repente retirado de circulação, ou que agisse como instrumento de uma guerra biológica lançada às vezes tanto por Brejnev como por Reagan. No fim de 1983, tendo Muzil recomeçado a tossir forte, e tendo parado com os antibióticos (...) eu disse a ele: “na verdade, você espera ter aids”, ele me lançou um olhar sombrio e sem resposta.<sup>14</sup>

Nas diversas biografias de Foucault, seu amigo Guibert teve diferentes papéis atribuídos. Talvez com receio de como seria recebido, a reticente obra de Eribon (1989) ficou conhecida por relegar o adoecimento de Foucault a suas últimas páginas, resumindo H.G. a uma mera presença no funeral de seu biografado. Empreitadas posteriores, já “inspiradas” pelo personagem Muzil, lançaram mão de um estilo mais próximo da sua “perversão”, mirando uma escrita ácida e *voyeur*. Utilizando-se do sensacionalismo característico de narrativas sobre a homossexualidade, as biografias de James Miller e David Macey (ambas de 1993) elevaram o conteúdo do texto de *Para o amigo que não me salvou a vida* a outro status de uma verdade empírica, forjando um cabo-de-guerra “entre a verdade e seus desmentidos”. De mera assinatura em flores, Hervé Guibert foi para o dândi sadomasoquista, “o mais brilhante dos jovens e belos gays” que *alegravam* o apartamento de Foucault, onde enumeram-se elementos associados à

---

<sup>14</sup> GUIBERT, 1990, p.41-42.

homossexualidade<sup>15</sup>. Essencializando a relação em tão breve espaço, ansioso em compor cenas pré-concebidas, não seria surpresa se logo após lêsemos sobre esses “brilhantes-jovens-belos” servindo uvas a Foucault ou lhe abanando com folhas de palmeiras.

Os efeitos da escrita ficcional de Guibert avançaram em direção ao biográfico em geral, auxiliando na livre associação daquela trama à realidade, dando origem a um filão ciente do seu caráter sensacionalista e vicioso, mesmo que tais obras, biográficas, requisitassem em sua base, pressupostos *diferentes* do ficcional. Nessas biografias, de Foucault e também de outras PVHA, opta-se por não expor o processo de adoecimento em suas contradições, maximizando o caráter “biográfico” de uma obra ficcional. A doença na síntese de um “horror”, observado e descrito, ou ocultado. Textos que seguem as linhas do racionalismo moral que retirou da ficção um entendimento honesto sobre a vida enquanto uma *construção*, em prol da *verossimilhança* que em seu princípio de busca pelo decoro, liga o verossímil ao *bem moral*<sup>16</sup>. Esse racionalismo moral produz assim a identificação do ficcional como *mentira*, rival da verdade que fundamenta a ciência e para onde convergem os esforços intelectuais. Dessa forma, o ficcional relato do narrador sobre Muzil roubou a cena e, também, a aparência da “oficialidade” biográfica, recebido como um “segredo revelado”, apesar de serem produções que miram distintos horizontes de leitura. Guibert fez a escolha de representar aquele ocorrido marcando as *diferenças* em relação ao registrado pelo biográfico, num outro entendimento da *mimesis* como princípio da representação. Outros caminhos, assim, são traçados pela pergunta lançada no *Le Monde*, sobre o poder da literatura de transformar o imaginário em realidade: caminhos que seguem também seu apenas aparente inverso, isso é, a realidade em imaginário.

Porém, qual o conteúdo, o *plot*, daquela “escrita maldita”? Sucintamente, na trama de *Para o amigo*, ao longo de exatos 100 fragmentos com a aparência de um diário, o narrador Hervé/Hervelino confessa para seu leitor os sentimentos com a morte do amigo Muzil, um importante intelectual, antes de também descobrir-se portador de HIV. O *amigo* do título, ao contrário da fantasia que o associou a Muzil, é o personagem *Bill*, diretor de um laboratório e também parte do círculo de amigos do narrador. Um financiador que se lança em obscuras empreitadas farmacológicas por uma vacina ou medicamento contra a aids, como tantos outros daquele contexto, fazendo o narrador acreditar que participaria dos testes em produção. Após a esperança de salvação ser destruída pelo que considera uma “traição” de seu amigo Bill, escreve

---

<sup>15</sup> MILLER, James. **The passion of Michel Foucault**. New York: Simon & Schuster, 1993, p.355. Ver: MACEY, David. **Las vidas de Michel Foucault**. Madrid: Catedra, 1993, grifos meus.

<sup>16</sup> LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. In: **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p.51.

a sua *versão ficcional* dos eventos, e justamente por isso, verdadeira.

O mergulho no que é visto como “sórdido e “pervertido” causou polêmicas, não apenas no que tange à “revelação” de uma sexualidade a priori já definida por esses atributos, mas na *desfiguração* de uma enfermidade cuja imagem, até então, partia de excessivo tom sentimental, produzindo culpa e penalização. Desfigurando a “verdade”, vemos assim, as suas *refigurações*. Por suas escolhas, ao redor de Guibert se ergueram acaloradas discussões. Com que direito se escreve “desse modo” sobre a vida privada de alguém? Seria, de fato, uma questão de *direito*? Controvérsias que também foram seu êxito e alguns dos maiores impulsos das críticas positivas, não só pela escrita da vida privada, mas também pelo modo de escrever sobre o HIV/aids sem os traços de comiseração, demonstrando que a partir dessas imagens, poderiam surgir novas impressões e laços afetivos, sem esconder também seu aspecto *desesperador*:

Muzil voltou do seminário no outono de 1983 rasgando os pulmões, numa tosse seca que o esgotava gradualmente. Mas entre os acessos de tosse, se divertia lembrando as últimas escapadas nas saunas de São Francisco. Disse a ele: “Por causa da aids, não deve ter nenhum gato”. “Engano seu”, me respondeu. “Ao contrário, nunca teve tanta gente nas saunas, é extraordinário. Essa ameaça flutuante criou *novas cumplicidades, novas tendências, novas solidariedades*. Antes nunca trocávamos uma palavra, agora conversamos uns com os outros. Cada um sabe exatamente o porquê de estar ali.”

Hoje, quando a iminência da morte chega tão perto de mim, mesmo sendo um suicida em potencial, talvez justamente por isso, creio que saltaria com os dois pés na lagoa do duplo cego [dos testes de medicação], e que me envolvia em seu precipício. (...) O Poeta por fim me escreveu: “Segundo os exames, não tenho aids”. Dizia como *um lamento*, aquele jovem que só pensava no suicídio, ou a glória.<sup>17</sup>

Não era a primeira vez que H.G. transformava a vida em escrita, sendo pioneiro em estilizar dessa forma a epidemia, isso é, seu fato e sua subjetivação. Com o falecimento em 1985 do ator norte-americano Rock Hudson, a aids fixou-se nas telas da televisão e páginas de jornais e revistas, ilustrada com rostos que iam de Cazuzu e Freddie Mercury ao jogador de basquete Magic Johnson, o escritor Caio Fernando Abreu e o próprio Foucault. Da mesma forma, criou-se uma associação desenfreada do HIV a qualquer um que apresentasse um “sinal” (como o emagrecimento), levando muitas celebridades a carregarem consigo atestados de soronegatividade durante os anos iniciais. Um exemplo é o da atriz Isabelle Adjani, ligada à personagem Marine de *Para o amigo*, exposta pelo “interrogatório epidemiológico”, afirmado como uma inquisição<sup>18</sup>. Entre homens gays, célebres ou não, concebe-se uma linha comum de alterações radicais na vida, na reavaliação de seu passado em uma tendência autorreflexiva, e

<sup>17</sup> GUIBERT, 1990, p.30, p.168-171, grifos meus.

<sup>18</sup> POLLAK, Michael. **Os Homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade. 1990, p.15.

na gestão solitária do duplo estigma do vírus e da homossexualidade, em seu presente cotidiano. Esses aspectos são os traços privilegiados pelo sociólogo Michael Pollak em sua análise (1990), uma cartografia da aids como fenômeno complexo e de múltiplos significados.

Assim, o objetivo dessa dissertação é refletir sobre esse complexo processo, “subjetivo e desigual”, explorando outros enredamentos na disciplina histórica ao *valorizar* a contradição, a ambiguidade e o ficcional. Nos significados atribuídos ao HIV/aids surgem metáforas e combinações de antigas afeições, reelaboradas a partir da década de 1980<sup>19</sup>. Afeições referentes a outras epidemias, como a lepra, a grande peste do século XIV, a cólera e a tuberculose, “atualizando” as relações com as doenças na história, bem como suas auras de perseguição. Estima-se que, enquanto Guibert escrevia sua solitária narrativa, cerca de nove milhões de pessoas viviam com o HIV ao redor do mundo, atualmente estimando-se entre 37 e 45 milhões, após anos de indicadores ainda maiores<sup>20</sup>.

Uma nova e fulminante doença, que revelou para o século XX a morte absolutamente inevitável, declarou o sociólogo Herbert de Souza<sup>21</sup>. Desde o início dos casos daquilo que seria o vírus da imunodeficiência humana, tratava-se de uma discussão intrínseca à *desumanização*, um “castigo divino” de morte e eliminação social, movida por atributos como o sórdido e a culpabilização. Enquanto fenômeno para além do biológico, o HIV/aids é uma “epidemia discursiva”, provocando não apenas uma crise de saúde, mas uma crise “da palavra”, nas disputas entre os tropos da soropositividade<sup>22</sup>. Torna-se objeto de constante disputa entre os agentes (cientistas, ativistas, imprensa, governo, literatura, etc.) e dessa forma, no processo de interpretar e definir, se produz uma imagem resultado de diversas abordagens<sup>23</sup>. Nos efeitos dos movimentos contestatórios que lhe precedem, como o movimento pelos direitos civis da população negra, o levante de Stonewall, o maio de 1968 e os movimentos feministas e de descolonização, a epidemia de HIV/aids converte-se em uma perturbação no *zeitgeist*, o “espírito” de sua época.

---

<sup>19</sup> RODRIGUEZ, Natalia. Procesos de resignificación a partir del diagnóstico de VIH/SIDA. In: Hidalgo, Cecilia. **Etnografías de la muerte - Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida**. Buenos Aires: CLACSO/CICCUS, 2010. p.160.

<sup>20</sup>Cf. **Global HIV & AIDS statistics - 2018 fact sheet**. Disponível em: <<https://www.unaids.org/en/resources/fact-sheet>> Acesso em 30 out 2021.

<sup>21</sup> SOUZA, Herbert. **A cura da Aids**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.13-14.

<sup>22</sup> BESSA, 1997, p.14, 22.

<sup>23</sup> GÓIS, João Bosco Hora. Aids, Liberdade e sexualidade. In: QUADRAT, Samantha. **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p.210.

Em meio a essa “inquisição epidemiológica” que reacende discussões sobre a patologização da homossexualidade, percebe-se uma grande produção cultural que converte a presença da epidemia em uma *resposta* à discriminação. Contudo, a maior parte dessa produção, especialmente literária e cinematográfica, obedeciam a padrões que apenas maximizavam seu lado “folhetinesco”. Na fragmentação da identidade provocada pelo adoecimento, são impostos novos desafios para a crítica e o leitor frente a essa produção, tão marcada pelo excessivo sentimentalismo da comiserção pela infelicidade do indivíduo.

Além de suas características epidêmicas, é a carga metafórica que converte o HIV/aids numa inesgotável e inconclusa fonte de significados *em processo*<sup>24</sup>. Uma fonte tomada por ares de mistério, onde os saberes materializam-se no sujeito produzido por esse processo, o “aidético” (sic passim), com papel central do *evento limite*. Por sua vez, a escrita de Hervé Guibert se dá como um processo de *dessubjetivação*, libertando-se em sua vivência daquilo que compõe esse sujeito, escrevendo uma espécie de *conversão* que tem a ascensão de si próprio como o centro de sua narração, produzindo sua verdade. Refere-se à escrita de si em uma *experiência-limite* que, em seus aspectos trágicos, *transforma* o indivíduo, produzindo sua verdade. Mas a que limites o evento do HIV/aids e a sua escrita dão conta?

Apesar de enfatizarem o limítrofe, “evento” e “experiência” possuem (literalmente) limites diferentes, e, para nós, complementares. Uma das mais conhecidas definições de *evento limite* é a do historiador israelense Saul Friedlander (1992) ao pesquisar o Holocausto. Trata-se de um evento histórico como outros, acessível para ser interpretado, mas que “testa nossas categorias tradicionais de representação e conceituação, um evento em seus limites”<sup>25</sup>. O que envolve esse evento de tantos nomes – Holocausto, *Shoah*, extermínio judeu, “Solução Final”, etc. – é a mais radical forma de genocídio da história. Uma “intencionada, sistemática, industrialmente organizada, largamente bem-sucedida” tentativa de extermínio, através da ação humana e de natureza histórica: tal conceituação é atravessada por questões “estéticas e intelectuais”, e evidentemente, *morais*, não permitindo o evento ser esquecido ou suprimido<sup>26</sup>.

Tais caracterizações foram atualizadas por Friedlander e por diversas áreas, e assim, podemos levar em consideração outros contextos de eventos com tamanho potencial devastador, para além das guerras. Eventos traumáticos como as ditaduras, os genocídios, a

<sup>24</sup> RODRIGUEZ, op. cit., p.131, grifo meu.

<sup>25</sup> FRIEDLANDER, Saul. **Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”**. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p.02-03, tradução minha.

<sup>26</sup> Idem, p.02.

diáspora negra em todo seu alcance, a radioatividade que se alastra da usina de Chernobyl após sua explosão, e como vemos aqui, a epidemia de HIV/aids, trazendo no *olhar* o que *excede* o humano, como os “prisioneiros de *Noite e neblina*”, na já citada lembrança do narrador. Devido a seu potencial traumático, o evento limite é marcado por uma complexa relação com a experiência do tempo. Tornando-se um *paradigma* desses eventos, é a partir do Holocausto que se produzem comparações no que é “comum e específico” entre tais eventos, obtendo um *conhecimento* a partir de sua abstração. Tal processo se dá pelo estabelecimento de sua generalidade e também pelo alcance de sua diferenciação, na “individualidade”<sup>27</sup>. Para além de um “fardo do passado” que pressiona pela responsabilidade, o evento limite molda (*shape*) o passado como algo em desenvolvimento, alterando a projeção do futuro. Por isso, os eventos limite “são tratados como se tivessem que ser resgatados (*redeemed*) no futuro curso da mudança temporal do mundo humano”<sup>28</sup>.

Por sua vez, a *experiência-limite* trata do limite narrado em nível filosófico e existencial, exposto de modo particular: o adoecimento do narrador, uma *verdade* distinta do esperado. Essa verdade é narrada, vivida e performada partindo de diferentes qualidades morais, necessitadas por determinados *momentos* do contexto. Podemos entendê-la seguindo a noção da *parrhesia*, qualidade presente nas práticas de si e ligada à franqueza e à liberdade do falar<sup>29</sup>. Veremos como essa prática recusa as aparências da lisonja e retórica que se esperam, tanto de uma obra de arte, como de uma vida passível de narração biográfica. A liberdade e franqueza da fala de si é uma relação com o tempo, a preparação para o futuro de infortúnios, compondo um *aprendizado* necessário, uma espécie de preparação, que nos permite mais fortes para os acontecimentos de nossa existência.

Essa preparação e aprendizado, vemos como um modo de “reparar” aquilo que Friedlander lembrou como o *escudo protetor* que regula o ritmo das informações externas ao nosso “eu psíquico”, resgatando o termo aplicado por Freud em sua teoria sobre o trauma<sup>30</sup>. O escudo é visto como uma metáfora para a fragilidade a qual indivíduos e grupos são expostos ao vivenciar eventos com tamanho contingente traumático. É a partir daí que podemos pensar essa “jornada do narrador” iniciada em *Para o amigo que não me salvou a vida*: uma

<sup>27</sup> RÜSEN, Jörn. New History: Paradigms of interpretation. In: RÜSEN, J. **History: narration – interpretation – orientation**. New York/Oxford: Berghahn Books, 2008, p.104-105, tradução e grifos meus.

<sup>28</sup> RÜSEN, J. Holocaust-Memory and German Identity. In: **Idem**, p.196.

<sup>29</sup> FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.440, grifo do autor.

<sup>30</sup> FRIEDLANDER, op.cit., p.151.

“preparação” para seu futuro de saúde debilitada, e ao mesmo tempo, produzindo determinada verdade sobre si. De que maneiras essa verdade se *concilia* com o mundo da vida? Dessa forma, vemos uma verdade particular e intransferível, na experiência-limite da escrita e que confere tamanho valor à *vida pessoal*.

Foi justamente ela, a vida pessoal, que inspirou Michel Foucault ao refletir sobre autores como Nietzsche, Maurice Blanchot e Georges Bataille. Aponta que foram eles que, com suas experiências pessoais, “libertaram-no” de antigos quadros teóricos, “(recolocando) em questão a categoria do sujeito, sua função fundadora”<sup>31</sup>. Nesse sentido, a ficção *viva* de Hervé Guibert, a coragem de sua verdade, escapa às ideias de totalidade e continuidade da (auto)biografia tradicional, seus *quadros*. A honestidade de seu escrever “reage” à assujeição que desenha previamente o sujeito “aidético”, tecendo sua verdade ao jogar com os limites das certezas e temporalidades, ciente de sua proximidade com a morte – essa, que lhe desperta tantas afeições.

A relação com a morte é percebida em toda literatura, mas em especial na “neutralidade” de um lugar para onde o autor “foge e desaparece”, perdendo sua totalidade enquanto autor de uma obra<sup>32</sup>. De que forma escrever a “sentença” tão afirmada do HIV/aids, a da morte tão degradante por diversos aspectos? É preciso *marcar* incessantemente a presença nessa experiência, que leva, por um lado, à “dissolução do autor” do texto, e por outro, do indivíduo escritor ao testemunhar a própria morte em si. Não se trata meramente de “transpor experiências pessoais”: conforme Foucault, “a relação com a experiência deve, no livro, permitir uma *transformação*, uma metamorfose”, que não seja simplesmente do indivíduo escritor, mas acessível a outros<sup>33</sup>. Na escrita de H.G., percebemos essa transformação como um processo de *conversão*. Seguindo a conversa com o jornalista Duccio Trombari, o aspecto do *limite* dá conta de uma função de “arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. Uma empreitada de *dessubjetivação*”, que concebe a ilusão de uma liberdade que parte do autor, ao se constituir por uma escrita “livre”<sup>34</sup>. Trata-se de um movimento reelaborado pela intensidade daqueles autores que inspiram Foucault, produções diferentes de um sujeito revelado na experiência cotidiana – um molde teórico que considera ultrapassado.

---

<sup>31</sup> FOUCAULT, M. Conversa com Michel Foucault. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.), **Ditos e escritos: Repensar a política. Vol. 6**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.296-297.

<sup>32</sup> BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: BARTHES, R., O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Originalmente publicado em 1967).

<sup>33</sup> FOUCAULT, Idem, p.294, grifos meus.

<sup>34</sup> Idem, p.291, grifos meus.

A narração da *autoficção* de Guibert se desenvolve como um modo de dessubjetivação, nas discontinuidades que questionam a (auto)biografia, reagindo aos imperativos da normatividade. A partir desse movimento de dessubjetivação, a forma autoficcional evidencia certa verdade sobre o texto e sobre a vida, que ao desenvolver-se como uma *outra* narrativa dos eventos oficiais, elabora a carga traumática da “vida real”. A escrita torna-se uma “vivência do choque”, tal como o poeta simbolista Charles Baudelaire, com sua obra em permanente conflito com os limites da modernidade, semelhante a um “espadachim”<sup>35</sup>.

Por isso, a forma trágica nietzschiana, o jogo de psicanálise entre a morte e o erotismo de Bataille, bem como a *vivência do choque*: são meios de elaborar e transgredir os limites do tempo que mediam suas experiências pessoais, com a escrita assumindo papel central. Sem encerrar a questão apenas nesses autores, a *transgressão* de outros igualmente inspirou Foucault em seus “experimentos”, a exemplo do Marquês de Sade, Kafka, Mallarmé, Marcel Proust e, entre tantos outros, seu jovem amigo Hervé. Mais do que perceber *como* certas formas são mais aceitas, percebemos os *porquês* de recepções tão distintas. Ora, Hervé Guibert recusa de uma só vez a falsidade da lisonja e o engessado método da retórica - atributos que, porém, tecem a *bela forma* da literatura em sua verossimilhança desejada. Desafia as faces apresentáveis e neutras do HIV/aids, social e moralmente aceitas como a verdade do evento, e especialmente aqui, de indivíduos enquanto vitrines intelectuais, a exemplo de Foucault. A transgressão dessa combinação entre vida & obra inicia-se pela linguagem, mas atinge uma inédita materialidade.

Essa escrita de si em meio à epidemia é uma “passagem ao limite”, com sua linguagem impessoal *ultrapassando* a “oposição da interioridade e da exterioridade, do sujeito e do objeto, do eu e do mundo”, no comentário de Roberto Machado sobre Blanchot, outra vida que inspirou as reflexões foucaultianas<sup>36</sup>. Realizando essa passagem, no exercício de *seu tempo*, permite-se jogar com o que “de fato aconteceu”, acolhendo o “outro da razão”, excluído e desclassificado pela moralidade e retórica dos “saberes racionais”. Nas fronteiras do privado e do público, Hervé Guibert ficcionaliza um testemunho, no qual vemos a posição que ocupa o sujeito, *no real e no imaginário*, em busca de sua legitimidade<sup>37</sup>. Interrogando as condições que reconhecem algo como essencial e definitivo a um sujeito, desafia a figura do sujeito “aidético”, na qual cabem inúmeras estigmatizações. Compõe-se uma realidade pessoal do adoecimento

<sup>35</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

<sup>36</sup> MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.39-48.

<sup>37</sup> FOUCAULT, M. Foucault. In: MOTTA, M.B. **Ditos e escritos: Ética, sexualidade e política, vol. 5**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.235-237, grifos meus.

que transita em complexas e dinâmicas revisões do passado, presente e ideais de futuro, redefinindo “valores, prioridades, expectativas, a relação com os outros e ainda a imagem e a representação de si mesmo”<sup>38</sup>.

A autorrepresentação é fundamental no entendimento da aids, devido a uma alteridade que sempre a associa ao *outro* – o diferente, marginal à sociedade – trazendo um choque com a (auto)imagem. Susan Sontag concebe uma *ligação histórica* entre o imaginário da doença e o imaginário desse estrangeiro que é o outro, e no caso da aids, um “inimigo” que é tanto o vírus, quanto o sujeito “aidético”, “identificado com o *não-nós*, o estranho” que não comunga das mesmas práticas do todo<sup>39</sup>. Em sua complexa reflexão, Sontag demonstra que assim como o câncer, a aids é uma doença entendida a partir da *espiral metafórica* que cruza e envolve o vírus e a homossexualidade, provocando uma imagem feita a partir das metáfora e diferenças, sempre vinculando-se à sua relação com o outro, o “real atingido” pelo vírus. Esse *outro* tão associado à epidemia é também o *outro* que é a morte, isso é, seu assombro pelo Ocidente. Incluem-se nessas ligações históricas as latências das relações com a morte, e também, o que vem a ser o mesmo para Michel de Certeau, nossas relações com o tempo<sup>40</sup>. Dentre tais relações, está a *confrontação* com a morte, impedida de ser pensada como um modo de *participação* na vida, conforme amplamente discutido por Philippe Ariès (1977)<sup>41</sup>. Assim, falar do HIV/aids é falar da morte, o seu Thanatos, bem como seu correlato, a sexualidade, a pulsão da vida encarnada por Eros.

As primeiras décadas da epidemia foram comunicadas pela imprensa e mídia, “cobrindo a atualidade” e *narrando o presente* de modo relativamente autônomo em seu fluxo de informações<sup>42</sup>. Produções essas oriundas da autonomia do jornalístico em relação a outros discursos produz um Thanatos inescapável, compondo o que Michael Pollak chamou de *tempos agitados, tempos mortos*. Temporalidades produzidas pelos mundos da informação que narram as disputas laboratoriais entre EUA/França, bem como os enfermos célebres, provocando um excesso de informação simultânea e maciça sobre a aids. Nessas repetições que se estendem através de gerações, como ainda podemos perceber, o HIV/aids concebe-se em uma espécie de “fenômeno transcendente”, indo além da sucessão empírica dos acontecimentos – uma

<sup>38</sup> RODRIGUEZ, op. cit., p.155-173.

<sup>39</sup> SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.91-115, grifos meus.

<sup>40</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. XVIII.

<sup>41</sup> Cf. ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Originalmente publicado em 1977.

<sup>42</sup> POLLAK, op. cit., p. 138.

transcendência necessária, inclusive, pois sem esse aspecto, talvez nenhuma explicação seria possível<sup>43</sup>. O HIV é percebido como uma “parte II” da vivência homossexual - uma espécie de *outro tempo*, um passado de perversão sexual que busca uma compensação, um “acerto de contas”, na forma do presente<sup>44</sup>. Se o *agito* lembra o *movimento* do neoexpressionismo de Keith Haring, um dos mais influentes artistas daquele tempo, que relações podemos ter quando um tempo *morre*?

Os “tempos mortos” foram produzidos e comunicados pelo discurso jornalístico em sua autonomia, mas esse não foi o único. Frente aos estigmas que matizaram os discursos, especialmente o médico e jornalístico, o *literário* pode oferecer um modo de elaborar essas experiências. Na lógica clínica, tem-se a doença como um objeto preexistente, tornando o médico um tipificador de comportamentos, a partir de estigmas como os “grupos de risco”, evidenciando uma falsa neutralidade. Ora, a ficção não representa “A verdade” daquilo que aconteceu, mas a tem por ponto de partida, em sua produção e recepção<sup>45</sup>. Essa verdade, no trauma, não se trata de algo ao qual se tem acesso imediato, mas está *enlaçada* na narrativa, como aponta Werner Bohleber: “alcança valor de verdade quando adquire plausibilidade para o paciente e quando *fragmentos* de vida, até então não relacionados à narrativa, passam a ter um sentido coerente”<sup>46</sup>. A literatura, em seus gêneros e estilos, ao buscar essa coerência, produz *outras* abordagens da experiência-limite, do *estar* doente, agindo diretamente no reflexo de si mesmo, e que não corresponde às figuras de impessoalidade, culpa e pena. Atua, na resignificação do mundo real, relacionando a realidade e o imaginário, segundo Karlheinz Stierle<sup>47</sup>. Sendo o trauma da aids o centro dessa (auto)imagem conduzida por esses fragmentos, os elementos traumáticos penetram no presente, à medida que também se tornam um “cimento” para o passado, encerrando memórias e concebendo uma “realidade traumática”<sup>48</sup>.

Por isso questionamos os modos autobiográficos que narram essas realidades traumáticas, que ambicionam “descrever” ao afirmar a *unidade* e a *coerência* da vida. Nas

---

<sup>43</sup> KOSELLECK, Reinhart. Mudança de experiência e mudança de método. Um esboço histórico-antropológico. In: Idem, **Estratos do tempo: estudos sobre história**, Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014, p.25.

<sup>44</sup> BESSA, 2002, p.95.

<sup>45</sup> LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 64.

<sup>46</sup> BOHLEBER, Werner. **Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise**. **Revista brasileira de psicanálise**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 154-175, mar. 2007 . Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2007000100015&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000100015&lng=pt&nrm=iso) Acesso em 17 jul. 2019, grifos meus.

<sup>47</sup> STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006, p.06, grifos meus.

<sup>48</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Trauma, testemunho e literatura. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005, p.64.

narrativas de H.G. que analisamos não há busca por esses atributos, tampouco o ímpeto de uma trama linear e exemplar. Pelo contrário, optam por rejeitar as noções que visam representar a essa linearidade, pois sabem que devido à agressividade do evento, ela talvez seja impossível. Também por isso, são desses fragmentos em meio a essa experiência, que se produz a própria coerência e unidade. As ambições de ser percebido dessa forma moldaram as concepções clássicas da autobiografia, que em maior ou menor nível, buscaram descrever e reconstituir sua imagem nesses atributos. Conferindo unidade e sentido ao indivíduo em uma narrativa, desde as *Confissões* de Rousseau (1782) exemplos de autobiografias não faltam, de Michel Onfray a Eike Batista, de Barack Obama a Rita Lee, ao infinito. Porém, a imagem “completa” e linear da autobiografia clássica, seu indivíduo nascido na modernidade, correspondem a uma *intencionalidade* ao se projetar, diferentes dos jogos com a verdade de Hervé Guibert.

\*

Nossa intenção é refletir sobre a experiência-limite do HIV/aids, onde as vivências integram-se na elaboração do trauma, não se identificando com as escritas de si tidas como “regulares”, ou seja, que seguem os padrões e quadros autobiográficos. Entre o público e o privado, narrativas pessoais são um meio de acessar trajetórias e estratégias que readaptam e ressignificam a estigmatização, conciliando expectativas sociais e os projetos pessoais<sup>49</sup>. Também se desenvolve um “presente particular”, social e íntimo, no ritmo da “cobertura da atualidade” que relata as mais belicosas fantasias. É a *repetição* desses padrões que compõem um ambiente favorável para a produção de um discurso “oficial” altamente matizado pela moralização e discriminação. Nessa atmosfera, deve-se encontrar uma maneira de escrever o caráter *abjeto* daquelas vidas, como veremos em Judith Butler (1995).

Das observações epidemiológicas nasceu o “grupo de risco”, denominação que abarca aqueles que seriam “exclusivamente” afetados pelo vírus - conceito atravessado por modelos sociopsicológicos, de ordem não-biológica<sup>50</sup>. Essa denominação reorganiza as relações homossexuais como “prática clandestina”, provocando no indivíduo a gestão de uma identidade “dupla”. Nesse aspecto “clandestino”, laços sólidos (as *novas cumplicidades* de Muzil) são tecidos, e assim, o impacto massivo dessas mortes causa um profundo sentimento de *absurdo*, na dificuldade do exercício de luto e provocando síndromes depressivas semelhantes às de

---

<sup>49</sup> RODRIGUEZ, op. cit., p.202-204.

<sup>50</sup> POLLAK, op. cit., p.12, p.25

sobreviventes de outras catástrofes na história<sup>51</sup>. No caso da aids, o que define o “sobrevivente” não é necessariamente a quase sempre visível linha que divide o vivo e o morto. O aguardado horizonte de adoecimento, ao produzir o sujeito “aidético” com sua breve vida e rede de sociabilidade também doente, produz o entendimento de que a pessoa que vive com o vírus já não é, no limite, alguém vivo, ou alguém no pleno exercício de seu direito à vida.

A ausência do reconhecimento *social* das perdas poderia ser narrada através das necessidades autobiográficas? Forma-se uma impossibilidade coletiva do luto, das etapas fundamentais para uma possível superação do trauma, frente a um evento que, em sua retórica de fim-do-mundo, provoca uma contemplação estoica que “entorpece a consciência”<sup>52</sup>. Semelhante à reflexão de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz<sup>53</sup>, a autobiografia enquanto gênero, em suas intenções, poderia mensurar as muitas nuances da experiência-limite daquele adoecimento? Lembrando Seligmann-Silva, deve-se ter em mente que sim, “a representação *extremamente realista* é possível: a questão é saber se ela é *desejável* e com que *voz* ela deve se dar”<sup>54</sup>.

Por isso, entendemos a escrita de Hervé Guibert no espectro da *autoficção*, concebida como gênero literário, e também uma “prática”, dimensionando o sujeito que se (auto) narra a partir de anseios e afetos bem diferentes daqueles de Rousseau em suas *Confissões*, considerada a “primeira autobiografia”. Sendo uma “invenção” elaborada inicialmente pelo crítico e escritor francês Serge Doubrovsky com o romance *Fils* (1977), o termo inicialmente visava ocupar, literalmente, uma lacuna entre os quadros do “pacto autobiográfico” do teórico Philippe Lejeune (1975), uma ampla proposta de estudo sobre a autobiografia. A autoficção atua como gênero/prática que, para além de um “borramento” nas fronteiras do fictício e do biográfico, tem sua base e projeção justamente nesse espaço onde os limites se confundem. Indissociável das influências da psicanálise, Doubrovsky estabeleceu a autoficção como “a ficção que eu decidi, como escritor, dar a mim mesmo e de mim mesmo, incorporando, no sentido pleno, a experiência de análise, não somente na *temática*, mas também na *produção do texto*”<sup>55</sup>. Bem lembra o teórico, ao pontuar que inventou o conceito, mas não a *prática*. Enquanto um modo

---

<sup>51</sup> Idem, p.192.

<sup>52</sup> SONTAG, op. cit., p.114.

<sup>53</sup> ADORNO, Theodor. **Negative dialectics**. Tradução: E.B Ashton, London/New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973, p.362.

<sup>54</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000, p.85, grifos meus.

<sup>55</sup> DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. **Esprit Créateur** Vol.20, No.3, Autobiography in 20th-Century French Literature (Fall 1980), pp. 87-97, grifo e tradução meus.

de treino/prática de si, as *ficções de si* tiveram grande papel na história da escrita desde a antiguidade. Mas o ímpeto de criação e questionamento da autoficção em sua rejeição ao essencialismo, referem-se a outros sujeitos, suas “fragmentações”.

Diferente da autobiografia, a autoficção não busca uma trajetória completa e exemplar: seu princípio é o questionamento e a autorreflexão permanentes ao ficcionalizar a experiência. Não “mentindo”, mas criando possibilidades para um evento real, transmitindo pelo imaginário o que não pode ser matizado pelo literal, frente a um evento limite. Mesmo não denominando-se como “autoficção”, obras menos literais sobre experiências traumáticas são bem-vindas no sentido de *comunicar* a complexidade de um trauma, pensando especialmente em narrativas do holocausto e das ditaduras da América Latina. A autobiografia é possível? Evidentemente, pois se trata da *intenção* do autor, a imagem que busca *convencer* o leitor. Autoficção e autobiografia, não se tratam de opostos, pois são modos diferentes de exposição. Percebe-se um gênero/prática que, em seu ato criativo, orienta-se pela mimesis poética (*poiesis*) ao invés da imitação do real (*imitatio*, a cópia), assumindo a própria originalidade. Nas palavras atribuídas a Aristóteles, “mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence”, no que diz respeito à poesia<sup>56</sup>. A mimesis poética se insubordina em relação à exigência do empírico e comprovável ao apontar as *diferenças* do “real”, produzindo a narrativa de um *impossível justificado* e *convincente* em relação ao objetivo da obra, ao que ela exige.

A obra de Hervé Guibert coincide com o momento dessas redefinições literárias, lido como um “cânone” da primeira geração dos praticantes da autoficção. Um de seus amigos (e personagens), o escritor Mathieu Lindon aponta que Guibert atinge o leitor pelo “prazer em enganar”, compromissado apenas com a ficção e levando as dúvidas ao limite: afinal, “quem pode dizer o que realmente aconteceu, em um texto?”<sup>57</sup>. Pesquisando as narrativas de Guibert e do escritor Caio Fernando Abreu, para a historiadora Eliza Vianna, o ato de expor a própria doença não se trata apenas de uma confissão pública, saciando a curiosidade midiática: sendo um escritor, *escrever* essa vivência parece ser a única maneira de gerir e incorporar essa informação na vida<sup>58</sup>. Escrever sobre a experiência é questionar as barreiras que controlam a ficção, tendo algum domínio sobre a história de sua morte, como no momento em que o narrador percebe, como se obedecesse ao *chamado* da premonição, que *deve* escrever sobre aquele

<sup>56</sup> ARISTÓTELES, *Poética*. XXV, 1461b, 175. Tradução Eudoro de Sousa. 7. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Brasília: Série Universitária. Clássicos de Filosofia, 2003, p.145.

<sup>57</sup> LINDON apud BOULÉ, op. cit., p.10.

<sup>58</sup> VIANNA, Eliza da Silva. “**Alguma coisa aconteceu comigo**”: a experiência soropositiva nas obras de **Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert (1988 – 1996)**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2014. 114 f. Dissertação de mestrado em História das Ciências e da Saúde, p.34.

acontecimento que ligava a todos como um destino:

Eu senti então, era inédito, uma espécie de visão, vertigem, que me dava plenos poderes, me delegava essas transcrições ignóbeis e as legitimava ao me anunciar, então era isso a *premonição*, um pressentimento poderoso, que eu estava plenamente autorizado pois não era tanto a agonia do meu amigo que eu descrevia, mas a agonia que me esperava e que seria idêntica, de agora em diante na certeza que, além da amizade, estávamos ligados por *um destino tanatológico comum*.<sup>59</sup>

Diana Klinger (2012) percebe a autoficção como um dos fenômenos contemporâneos da literatura ocidental, devendo considerar o conteúdo das páginas e também a *vida* daquele/a que escreve: *quem* é esse/a autor/a cuja obra se consome em paralelo a suas vidas numa sociedade midiaticizada, com tamanha circulação de informação? A partir da autoexposição, é produzida uma nova perspectiva de identificação, com o outro e consigo mesmo, sendo assim equivocado reduzir a autoficção a um “fenômeno da moda”, como pontuam alguns teóricos<sup>60</sup>. Klinger estabelece a autoficção a partir da noção de *performance*, nas encenações de situações autobiográficas, exibindo alguém como um “processo em construção” em uma radical autoexposição, baseada na vivência (*Erlebnis*) do autor/narrador. Em sua prática, mimetiza subjetividades que se performam *dentro* do texto ficcional e também *fora* dele, “na vida biográfica”. Mais do que uma “variante pós-moderna” da autobiografia, as escritas de si (das quais a autoficção é apenas *um* modelo) devem ser diferenciadas a partir dos “horizontes de expectativa” que são gerados – expressão cara à historiografia, mas também para a teoria literária<sup>61</sup>. Por isso, a *intenção* do/a autor/a é o seu determinante, visando a ambiguidade entre o que *podia* ter acontecido e o que aconteceu, nas releituras e jogos com a “verdade” do fato que dizem respeito à sua própria subjetividade e às dinâmicas do presente. Seriam mesmo tão diferentes de outros momentos no tempo, a fim de assumir um gênero próprio?

A reflexão sobre o exercício da subjetividade contemporânea demonstra sua *reconfiguração* no tempo segundo a extensa análise de Luiz Costa Lima (2007). Vemos que a introdução do “eu” enquanto referencial impulsiona o ficcional nas práticas da ciência, nas possibilidades que a tornam *múltipla*, e justamente por isso, também contraditória à racionalidade moderna, no caminho aberto por Descartes e os *Discursos sobre o método* (1637): Isso é, se “a verdade é relativizada, e se o *eu* é enganador, aquela se torna incerta”<sup>62</sup>. São nos estímulos do ficcional à subjetividade do processo científico, e logo, de quem o realiza, que

<sup>59</sup> GUIBERT, 1990, p.106-107, grifos meus.

<sup>60</sup> KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.21, p.48-49, grifos meus.

<sup>61</sup> Entre outros, a metaficção, o romance autobiográfico, autobiografias irreverentes, o romance historiográfico. Ver: ARFUCH, 2010.

<sup>62</sup> LIMA, 2007, p.38.

residem a incerteza e a dúvida - o *gênio maligno* que desafia o *cogito* cartesiano. Em nome da razão, o sujeito torna-se um observador externo e alheio ao evento. É nesse sentido que se desenvolveu o sujeito do conhecimento histórico, e que ao manter o privilégio do racional e comprovável, levaram tais atributos às escritas de si, devendo produzir a imagem linear, verificável e verdadeira da autobiografia. Não à toa, bem lembra Paul Ricoeur, são “às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência”, *aumentando* os significados da realidade, estabelecidos por diversas instâncias<sup>63</sup>.

Por outro lado, sob o signo do ficcional e da psicanálise, apresenta-se um “sujeito fraturado”, sem posição definida *a priori*, fragmentado, “variável e raramente harmônico”, ao invés de um sujeito exemplar, “central e solar”<sup>64</sup>, cujo ato de criação, em sua auto centralidade, é sempre uma *confirmação* do verificável e verdadeiro. Assim, lembramos do *processo da escrita* autoficcional para Doubrovsky: uma verdade em processo e condicional, desacreditando a razão (auto)biográfica enquanto valor totalizante e intemporal. O *acesso* à imaginação proposto pela ficção é o gesto a ser *controlado* no exercício da subjetividade, pois é a imaginação que permite realizar-se como sujeito narrável, produzindo um sentido que pode (e por vezes, *deve*) ser divergente da norma<sup>65</sup>. Essas transformações foram essenciais no sucesso da razão ocidental, e como vimos, a autoficção é um processo que não segue em único sentido, mas vários, nas “fraturas” do sujeito.

A atenção ao ficcional não exclui a realidade material e histórica, mas a *exigência* da documentalidade, que foi o *leitmotiv* da empreitada biográfica, como se o imaginário não fosse um ponto de partida para um conhecimento do passado. Grande parte da historiografia, segundo Foucault, mudou a visão sobre o documento: não mais uma tarefa primordial interpretá-lo, ou descobrir se “diz a verdade”, mas sim trabalhando em seu interior, o organizando, distribuindo em *diversos níveis* e relações<sup>66</sup>. Essa mudança não diz respeito somente às fontes históricas, mas alteram o procedimento metodológico como um todo, e da mesma forma, a própria teoria é tensionada, ao pensar e escrever o “impossível convincente” de Aristóteles. Numa perspectiva que pensa o tempo qualitativamente, a “prova documental” perde a garantia de verdade, consistindo no “primeiro plano” de uma investigação, que por vezes, não questiona a forma, nem a *intenção* daquele que escreve<sup>67</sup>. Recusando a essencialidade dessa busca e afirmando a

<sup>63</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo 1**. Campinas: Papirus, 1994, p.123.

<sup>64</sup> LIMA, Costa Lima. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.23.

<sup>65</sup> Idem, 2007, p.452.

<sup>66</sup> FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p.7-8, grifos meus.

<sup>67</sup> RICOEUR, op. cit., p.252.

incompletude (as “fraturas”), abre-se um espaço para múltiplas tensões e identificações nesse sujeito, conforme análise de Leonor Arfuch<sup>68</sup>. Percebendo a subjetividade como (auto)criação, a dimensão narrativa torna-se mais do que um simples “devir dos relatos”: é feita de uma “*necessidade* de subjetivação e identificação”, na busca daquilo que permite articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento”.

Os imperativos dessa necessidade, no bem empregado termo de Arfuch, nos auxilia em perceber as tendências autorreferenciais que impregnam “hábitos, costumes e consumos” da arte, entre tradição e inovação. Por isso, seguimos a ideia de um *espaço biográfico* enquanto horizonte, na “multiplicidade, (do) lugar de confluência e circulação de semelhanças e diferenças”, valendo-se do status intermediário entre o público e o privado<sup>69</sup>. Esse conceito desenvolve os ímpetus autobiográficos na história, especialmente no presente, com tanto interesse no midiático, na interatividade que ressalta a compulsão de subjetivação enquanto necessidade. Nas entrevistas, ensaios fotográficos, colunas, etc., a necessidade de se subjetivar é feita a partir de uma lógica quase “maquinal”, operando diretamente nos sujeitos, em meio ao “avanço irrefreável da midiatização”. A velocidade de informação nesses meios segue o contemporâneo, porém, ainda confundida com uma busca por totalidade que definiu a narração de si na *modernidade*. Período esse marcado pela rejeição dos antigos aspectos poéticos, assim levando a ficcional “incerteza do eu” para o lugar comum do falso e da mentira.

Mencionei que, sendo um escritor, o ato de *escrever* a vivência pode ser a única maneira de gerir essa informação, tão próxima da morte, física e discursiva. O historiador dispõe de ferramentas para analisar a informação, mas pouco para *geri-la*, independentemente de sua sensibilidade. Isso se dá, pois a História se desenvolveu como discurso da razão e desdenhoso da ficção, que é remetida ao âmbito da mentira”, das incertezas<sup>70</sup>. Essas ferramentas por vezes organizam-se como um sistema definido e preenchido de explicações, mas prefiro pensar em como as ferramentas operam as relações e as complexificam ao deixar um registro, perante a morte. A escrita da história, ao falar da morte, também a *desafia*: mesmo não “ressuscitando” ninguém, a história, assim como a literatura, abre um espaço de *troca* entre os nós, os vivos<sup>71</sup>. Trata-se de um *fazer social* que trabalha a relação da morte com o sentido, situando a historiografia ao lado das questões indiscretas, imersas nos silêncios documentais, com seu

---

<sup>68</sup> ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.41, grifos meus.

<sup>69</sup> Idem, p.22-28.

<sup>70</sup> LIMA, 2007, p.38.

<sup>71</sup> CERTEAU, op. cit., p.42, p.44.

fundo subjetivo e humano. Diante do “excesso de realidade” do HIV/aids, a escrita torna-se uma estratégia de *preparação* e superação, em um gesto de aproximação com as literaturas de testemunho das ditaduras latino-americanas, e especialmente da *Shoah*, que trabalham com suas ferramentas esse silêncio que envolve o registro, o documento. A escrita desses eventos limite pretende uma libertação da cena traumática, afastando-se da mera representação, propondo um *mergulho* na linguagem – essa *vigia da angústia*<sup>72</sup>.

Hervé Guibert não estava interessado em criar uma memória que contemplasse uma “bela vida”, mas sim em permanecer vivo e ciente do confronto que o tempo cronológico lhe impõe. *Viver* não significa existir apenas nessa temporalidade, a do “mundo não-doente”, pois essa nem oferece tal oportunidade, não sem lhe sujeitar à imagem de alguém já considerado morto. O tempo regular, sua *flecha*, avança em sua direção e lhe submete. Por isso, em suas palavras, escrever é um meio para impedir de “afundar completamente e *me manter de pé contra o relógio*”<sup>73</sup>. Aceita-se o *duelo* contra a abstração do tempo, na dança transformada em luta, com que escolhi iniciar a dissertação.

O tempo, em sua narrativa, teria sempre a aparência de “flecha” irreversível em direção ao futuro, na expressão retomada por Paul Ricoeur?<sup>74</sup> Sabemos que a forma do tempo molda o contexto em que *encenamos* a experiência, e que conceitos como “tempo histórico” e “história” possuem uma grande amplitude de referência que deixou de caracterizar rigorosamente o modo como a experiência se dá no presente<sup>75</sup>. No adoecimento, em sua espiral metafórica, a temporalidade talvez se apresente como *agonia*, evocando imagens de um caminhar em direção à morte, da doença e da fragilidade<sup>76</sup>, ou mesmo, como um *exílio*, na sua exclusão que permeia o cotidiano do indivíduo infectado – os *tempos mortos*. Assim, podemos considerar o seguinte problema: frente à experiência da aids, como se percebem as experiências do tempo, ea partir das noções da antiguidade grega, na narrativa autoficcional de Hervé Guibert?

\*

A dissertação, no objetivo de explorar esses questionamentos, estrutura-se em três capítulos. Em *As reescritas da aids: Uma poética do adoecimento*, nosso objetivo é “um breve

---

<sup>72</sup> OLIEVESTEIN apud POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p.06.

<sup>73</sup> GUIBERT, 1991, p.16-17, tradução minha, grifo meu.

<sup>74</sup> RICOEUR, op. cit., p.104.

<sup>75</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.94.

<sup>76</sup> RICOEUR, op. cit., p.52, p.252.

histórico poético” do HIV/aids, reescrevemos a atualidade das reflexões sobre o tema, especialmente em um período de vivência da covid-19. Pretendemos uma discussão sobre o que isso pode dizer às disciplinas e sensibilidades da História, se essa, porém, aceitar o convite à reflexão das práticas, compartilhando seus princípios orientadores com outros olhares e experiências. A aids, a epidemia do “fim de século”, em todas as suas dimensões, provocava um deslocamento das apreensões consideradas “regulares” do tempo cronológico – concebendo o “sujeito aidético”, que materializava a discriminação e o *abjeto*, que será também o local de onde parte a identificação e a autoafirmação. Para isso, nos aproximamos dos temas iniciais da escrita de H.G., sua “escrita fotográfica” que, ao mesclar vozes e formatos narrativos, nos fornece elementos para refletir sobre os alcances da *mimesis*, princípio da representação poética que tece para si. Que vida é essa tão instigante e irreconciliável com as normas, em toda sua sinceridade ficcional? Escrever a aids é um processo de *confrontos*, do sujeito com as expectativas de suas representações, em meio a um evento que dissolve a realidade pessoal, em todas as suas *descontinuidades*. Essa, anteriormente um estigma no trabalho do historiador, algo a ser oculto, transforma-se em uma ferramenta que orienta olhares e perguntas.

O convívio com a doença é favorecido pela ampliação do “horizonte ficcional da literatura”, e assim, para não transformar esse discurso em um mero “espelho de imitações”, discutimos os gêneros e práticas literários no segundo capítulo, *A autoficção: conceitos e personagens*. Mais do que isso, evidenciamos a escrita autoficcional como um gesto que ao escrever o sujeito, o escreve pelos tempos de sua subjetividade. Primeiramente, uma reflexão sobre as antigas “escritas de si”, conforme analisadas por Michel Foucault. Tais escritos integram-se às definições da ciência e dos gêneros literários, levando as características do platonismo e do *cogito* cartesiano às reformulações posteriores do pensamento. Em uma “nova cultura trágica” inspirada e produzida pelas vanguardas literárias e pela *vida & obra* de Friedrich Nietzsche, marca-se o Realismo europeu em novas percepções, resgatando as características da tragédia grega.

Assim, discutimos esse gênero e prática por vezes tomado com desdém como uma “variante moderna da autobiografia”, a autoficção a qual estabelecemos os textos de Hervé Guibert, uma prática por vezes necessária, na insuficiência de outros formatos para comunicar a experiência. Precisamente, em meio a esses conceitos, seguimos um caminho que estabelece essa produção como uma *Autoficção gay e da Aids* (AIDS Autofiction), em toda sua conceituação a partir de um jogo de performances, que se operam no texto e na vida. Assim, analisamos a primeira parte de *Para o amigo que não me salvou a vida*, onde o narrador elabora

seu luto ao contar sua amizade com Muzil, um grande intelectual morto em decorrência da aids em 1984. Apesar das ambiguidades em relação à verdade, a obra de Guibert pode ser vista a partir de reflexões das literaturas de testemunho, uma vertente literária que, por noções referentes às tragédias antigas, elabora os eventos traumáticos e adquirem traços particulares. Na América Espanhola, a *literatura de testimonio* escreve, de modo mais “estrito” em relação ao ficcional, momentos históricos como as ditaduras, golpes de estado, experiências de repressão e de luta contra a (neo)colonização. Na Europa, por sua vez, se desenvolvem literaturas que releem a experiência-limite do Holocausto (*Shoah*), e suas vivências no tempo, que influenciam o testemunho de Guibert ao flexibilizá-lo, bem como a própria figura da testemunha. Dessa forma, viver o luto de Muzil (e também de si próprio) é escrevê-lo no que julga ser a verdade dos eventos, que em sua oficialidade, ocultavam o adoecimento de seu personagem. A autoficção se dá como uma *trama*, em seu aspecto de processo de um autor, recriando experiências com o tempo a partir da escrita – e apresentando os personagens da “era da infelicidade” de sua obra.

O terceiro capítulo, *Hervé Guibert, um tempo para si* discute a outra parte de *Para o amigo* e *Protocolo da compaixão*, a partir das noções da antiguidade grega sobre o tempo, *cronos*, *aion* e *kairós*. Da mesma forma, visando uma integração entre discursos sobre o tempo, tecemos uma relação com o tempo histórico conforme Reinhart Koselleck. Nesse autor de imponência teórica, seus conceitos também apresentam uma delicada composição “humana” sobre o pensamento, o refletindo diretamente nas experiências e noções do cotidiano. Assim, Guibert constrói sua “cronologia desordenada”, vivenciando esperanças e infortúnios, resistindo contra a eternidade da agonia do adoecimento. Se produz uma narrativa que joga com a irreversibilidade, produzindo uma forma de existir que, ao escrever e viver ao mesmo tempo, busca um sentido para aqueles acontecimentos, ao mesmo tempo que os imagina e aceita em seu *destino*. Assim, o narrador, ao exercer seu gesto de *conversão* a si, de aperfeiçoamento e fortalecimento ao buscar outros referenciais através de uma certa espiritualidade, encontra os elementos para voltar a imaginar o futuro, em toda a coragem (*parrhesia*) que lhe fornece o *momento certo* de agir – enquanto houver *tempo*.

Nesses jogos de verdade que se estabelecem no comunicar essa vivência, que passados se encontram para serem questionados, e quais as possibilidades de futuro quando se *dramatiza* a própria história de si? As dúvidas que levam a essa pesquisa nascem de muito antes de pensar em uma pós-graduação. Crescendo nos anos 1990, nos “vestígios” quase que furtivos de uma sexualidade discordante, em meio à epidemia discursiva (e que termo elucidativo esse de

Marcelo Bessa!) produtora de imagens tão fortes na música, literatura, televisão, cinema... teria escapatória esse “destino tanatológico”? Nos rostos de pessoas tão célebres, o que liga um determinado modo de viver a vida? Da mesma forma, é testemunhar as transformações nesses discursos, percebendo também de um local de leitor e “escritor frustrado” as possibilidades que o *escrever* desenvolve nas inúmeras maneiras de se comunicar e perceber. Nas experiências contadas nessa escrita, o que se pode aprender ao *reler* aquilo que nos aconteceu?

A dissertação, assim dá continuidade às reflexões tecidas em meu trabalho de conclusão de curso defendido em 2018, no qual, a partir da obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, busquei refletir sobre as múltiplas temporalidades provocadas pela aids a partir de sua própria historicidade, enquanto um fenômeno tão poderoso nas imagens que evoca. Refleti sobre como a produção de Caio F. acompanhou a mudança do “status tanatológico” da aids, não em seus acontecimentos referenciais, mas no imaginário que invariavelmente impregna toda narrativa. Se em 1983 a aids era o inominável no horizonte, em 1987 esse inominável já se instalara, possuindo um nome e uma história, e mais, provocando uma suspensão do cronológico enquanto conhecemos. Em 1990, com *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio F. apresentou outras possibilidades de futuro: mesmo sob o diagnóstico da soropositividade, demonstrou como tais categorias podem apresentar múltiplas facetas, atravessando as barreiras de algo tido como condenatório, produzindo outros valores de estética da existência. Um mesmo destino tanatológico de todos aqueles, porém, matizado em outras ambiguidades. Com Hervé, a ambiguidade não é somente parte do jogo – ela é sua projeção e a definição de sua verdade

## CAPÍTULO I

### AS REESCRITAS DA AIDS: UMA POÉTICA DO ADOECIMENTO

#### 1.1 Escrita fotográfica: A mimesis enquanto orientação da vida

De janeiro de 1975 até junho de 1990, o jornalista Bernard Pivot apresentou o programa de *talk show* *Apostrophes*. Nas noites de sexta-feira, pelo canal Antenne 2, transmitia-se uma discussão sobre literatura e cultura em geral, unindo ou desunindo os convidados na conversa. O formato simples imaginado por Pivot inspirou diversos programas pelo mundo inteiro, obtendo sucessos ainda maiores<sup>1</sup>. O *Apostrophes* “oficializou” uma conhecida forma de falar de si, partindo de respostas rápidas a uma sequência de perguntas aparentemente triviais de um questionário - *qual sua maior qualidade, quem você seria se não fosse você mesmo; pintores e escritores favoritos, etc.* - que segue desde a *belle époque* até os adolescentes do presente. Respostas que se lançam na ideia de um *registro* de si mesmo, da personalidade, compondo um mosaico de respostas e exposições, escritas na perenidade de uma folha de caderno.

Tais discussões de humanidades, são também numéricas: para além dos quinze anos da atração, naqueles estúdios figuraram, entre tantos convidados, Susan Sontag, Nabokov, Milan Kundera, Umberto Eco, Margarite Duras, um Bukowski visivelmente bêbado, além de entrevistas com Roman Polanski, Godard, Dalai Lama, François Mitterrand, Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu, Marcello Mastroianni – citando alguns. Também um certo Michel Foucault, às vésperas do lançamento d’*A vontade de saber*, mas sem muita disposição para falar de seu livro, desarmando o entrevistador: “Terminar um livro é como não querer vê-lo mais”<sup>2</sup>. Hervé Guibert participou do programa em duas ocasiões: ao publicar em 1985 o romance *Des Aveugles*, e em março de 1990, para “defender-se” de sua obra *Para o amigo que não me salvou a vida*. A audiência de cerca de seis milhões de espectadores garantia um grande espaço para o trabalho do entrevistado. Após aparecer no programa, Roland Barthes vendeu cerca de 80 mil cópias de

---

<sup>1</sup> Para citar alguns exemplos, estadunidenses e brasileiros, como o *Inside the Actors Studio*, apresentado por James Lipton, o *The Late Show* de David Letterman, bem como o *Provocações*, formato “inimitável” do ator e diretor Antônio Abujamra, atualmente capitaneado pelo comunicador Marcelo Tas. Da mesma forma, diversos programas semelhantes dos jornalistas brasileiros Marília Gabriela, Pedro Bial, Jô Soares ao longo das décadas. Atualmente, talvez pela força da imagem produzida por esses programas, observa-se um fenômeno comum na televisão de atores/comediantes realizando programas próprios *parodiando* e subvertendo o *talk show*, aliando o formato à sua imagem particular - seu humor já conhecido - e realizando programas de comédia, não necessariamente de entrevistas. Figuram na lista os programas de Jimmy Fallon, Ellen Degeneres, Fábio Porchat, Tatá Werneck, além do “comediante” Danilo Gentili, cujo programa é mais uma plataforma política para a cultura de um humor depreciativo, tratando entre gargalhadas assuntos como estupro e o racismo.

<sup>2</sup> MILLER, James. **The passion of Michel Foucault**. New York: Simon & Schuster, 1993, p.295 (tradução minha).

*Fragments de un discurso amoroso* (1977), e Guibert, saltou de 5 mil para 150 mil cópias<sup>3</sup>. A entrevista, porém, esteve longe de *apenas* sinalizar o aumento de suas vendas.

Naquele março, Hervé Guibert já era ciente de conviver com o HIV há pelo menos um ano e meio, apresentando uma imagem diferente da “angelical” que lhe foi tão associada, com o rosto marcado pelo emagrecimento, e a moldura de cabelos encaracolados, agora curto e escasso. Seu adoecimento já era conhecido publicamente, mas o que levaria alguém a *expor* o adoecimento, que desenha o corpo a partir de tantos “sinais”? Em outras palavras, o escritor “revelara” um fato sobre si que, supostamente, deveria ser tratado com a maior discrição possível, obrigando-se à reclusão em seu purgatório particular. Guibert não se sujeitou a tal posição, expondo, sem dúvida, a dor, mas também as reinvenções, intrigas, afetos, traições, cumplicidades - dramatizadas e encenadas pelos mais ambíguos personagens.

Duramente criticado pelas exposições em seu livro, a segunda aparição no programa de TV assemelha-se a um *juízo*. Com o sugestivo título de “O sexo homicida”, para aquela noite são convidados o autor de um livro sobre o aventureiro Casanova (1724-1798), outro sobre um falecido poeta soropositivo, um jornalista realizador uma “formidável investigação sobre o flagelo da aids” a partir de testemunhos recolhidos, além de Guibert<sup>4</sup>. O anfitrião dá início recitando: “Prazer ou sexo. Fertilizante, unificador, fundador, que transmite a vida, mas também pode, da sífilis à aids, transmitir doenças e a morte”, enquanto exibem-se imagens microscópicas do HIV, as quais Pivot discorre fascinado. Os biólogos autores da imagem parecem não entender tal sentimento, especialmente quando o apresentador, pelo telefone, pergunta se “esse desprezível vírus, *não é lindo?*”. No momento em que o jornalista da “formidável investigação” fala que a medicação não cura a aids, o apresentador encontra sua deixa: “Então vamos falar dos doentes agora, e me dirijo a você, Hervé Guibert”.

Ao ser chamado, Guibert encara sua imagem transmitida pela câmera, esboçando um sorriso tão breve quando forçado, já acostumado com aquelas sessões de interrogatório. Pivot lhe pergunta *qual a necessidade* de escrever sobre a aids, não apenas em geral, mas de sua situação em particular. Tranquilamente, o escritor diz que a princípio não queria escrever sobre esse tema, mas com o tempo isso tornou-se impossível, pois muitos ao seu redor haviam se infectado, especialmente seu amigo Michel Foucault. Afirma que a escrita é um tipo de

---

<sup>3</sup> BOULÉ, op.cit., p.01.

<sup>4</sup> Cf. BOULÉ, Jean-Pierre **Hervé Guibert à la télévision: vérité et séduction** In: BOULÉ, J. Hervé Guibert Nottingham French Studies, Vol.34, No.1, Spring 1995 (tradução minha) < <https://www.herveguibert.net/herve-guibert--la-tlvision> > Acesso em 20 jun 2021, s/p.

*exorcismo* desses momentos insuportáveis, uma comparação frequente de suas obras. A tela então divide-se entre Guibert respondendo, e a imagem de um exemplar de *Para o amigo*, como se obrigando o escritor a confrontar e encarar o seu crime junto do telespectador.

Guibert não consegue concluir sua resposta, pois ao mencionar o simples nome de seu amigo, Pivot lhe interrompe como se escutasse uma profanação. Como faz diversas vezes, reforça que o personagem Muzil *é de fato* Foucault, para não restar nenhum malefício de dúvida, de incerteza, atributos que, como vimos, não deveriam existir. Tal e qual um inspetor de polícia, pergunta com que *direito* ele escreveu a “agonia e a morte” de seu amigo, ele acrescenta como uma contradição. O escritor responde que não sabe se tinha direito ou não - mas que, na verdade aquela morte não pertencia a ninguém. Afirma não ter medo da *verdade da morte*, percebendo toda a desonestidade e hipocrisia na *produção* da morte de seu amigo enquanto um furo jornalístico, publicado com prazer pela imprensa. Durante a resposta, ou justificativa, surge inteiramente na tela uma fotografia de Foucault. Ouve-se de fundo a voz de Guibert, mas o que se vê, na sutileza da edição, é o filósofo, nas sobranceiras franzidas de uma expressão que parece desaprovar aquela indiscrição – mas de quem seria, de fato, a indiscrição?

Ofegante e com olhos marejados, Guibert pacientemente responde a tudo. Lembra que aquela amizade era *sua*, escrevendo a cada visita que fazia a seu amigo no hospital, deixando registrado justamente para *esquecer*. Diz também, provocando, que o “filósofo de Poitiers” na verdade não tinha segredos sobre sua intimidade, argumentando como era uma contradição com a vida por ele vivida, pois jamais fora uma *closed queen* (“rainha no armário”). Completa, voltando ao *direito*, dizendo que é totalmente habilitado: “estou escrevendo *meu próprio destino*, é *minha morte* que eu estou contando”. Pivot, como se nem o escutasse, lê a seguinte passagem:

No dia seguinte, estava no quarto com Muzil, segurei sua mão por um longo tempo, como às vezes acontecia em seu apartamento, sentados lado a lado em seu sofá branco, enquanto o dia lentamente desaparecia entre as grandes portas abertas do pátio de verão. Então coloquei meus lábios em sua mão para beijá-la. Ao voltar para casa ensaboei aqueles lábios, com vergonha e alívio, como se tivessem sido contaminados.<sup>5</sup>

“Isso é terrível!”, exclama Pivot, ao que o escritor devolve: “Sim, é terrível. Mas é verdade”. Uma verdade que, mesmo cruel, carregaria “certa delicadeza”. O apresentador confronta Guibert com os testemunhos do jornalista convidado, lendo outras passagens, buscando desestabilizá-lo. Mas H.G. estabelece aquilo como *a trama* que de fato é, com

---

<sup>5</sup> GUIBERT, 1990, p.106. Nota: Curiosamente, Pivot ignora as passagens das linhas seguintes, onde o narrador confessa sua vergonha com essa atitude, bem como escrever sobre o acontecido, perguntando-se justamente: “com que direito eu faço isso?” (idem).

“personagens incríveis”, inclusive aqueles que lhe enganaram, e assim, fala sobre o adoecimento em sua escrita. Pivot pergunta se ele pensa em suicídio, e agindo de modo quase “descontraído”, Guibert responde que sim, de fato pensava, devido ao nível “intolerável” do adoecimento. Ignorando tanto essa resposta quanto a progressiva fragilidade do escritor, Pivot conclui perguntando primeiramente, se o escritor iria comparecer a uma conferência sobre a aids que iria acontecer, e também, se ele pretendia escrever mais livros. Cansado, Guibert responde que não sabe como vai escrever novamente: “é um pouco triste, mas é assim”. Emociona-se, ao que Pivot encerra: “Obrigado.”

Sua entrevista potencializou reações de choque e ressentimento com os relatos do livro, especialmente da imprensa e crítica literária - que também, menos expressivamente, registraram manifestações de apoio. Tais reações tornam-se ilustrativas não só da recepção da obra, mas do entendimento sobre o HIV/aids como evento. Mais do que indagar-se sobre o que baliza a literatura, essa é exposta em *quem* a faz. Das muitas passagens sobre a entrevista que poderiam ser reproduzidas, a ironia da escritora Sophie Chérier foi certa: “*Para o amigo* não cumpre, de forma alguma, os critérios de seleção favoritos de nosso patrimônio nacional Bernard Pivot: não há, de fato, questões de futebol, vinhos de primeira ou mulheres bonitas”<sup>6</sup>. O próprio narrador menciona a primeira e última vez que Muzil compareceu ao *Apostrophes*, desdenhosamente definido por ele como um “programa de variedades intelectuais”<sup>7</sup>. Essas aparições públicas fizeram Guibert sentar no banco dos entrevistados performando diversos papéis – suspeito, vítima, réu. Mas nunca o papel de *testemunha*, pois aquilo que via (e vivia), não era adequado. Esse papel de testemunha, ainda que confunda a “imperfeição gramatical” de Paul Ricoeur (“eu estava lá” que se transforma em “eu estou aqui”) mantém a resignificação no testemunho, a partir da experiência pessoal.

Dessa forma, é a auto referencialidade como testemunha de um evento, que liga o testemunho à *história de uma vida*, e essa, concebe-se como um “enredo”<sup>8</sup>. Em suas palavras, o texto tratava-se de *seu* destino, de *sua* morte – e essa, sendo tão certa, ainda poderia ser concebida como um relato sempre “em nome de terceiros”, como Primo Levi definiu seu testemunho sobre o Holocausto? Se a “testemunha integral” do horror é aquela impossibilitada de relatar, aquela que “sucumbe”, isso é, a “verdadeira testemunha” é aquele que morre em decorrência do processo, vemos as complexidades da morte produzida pelo HIV/aids. Torna-se

<sup>6</sup> CHÉRIER apud BOULÉ, 1995, s/p.

<sup>7</sup> GUIBERT, 1990, p.36.

<sup>8</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. p.156-173.

um espectro com potencial de desumanização que produz não apenas os sujeitos e indivíduos, mas os *tempos mortos* que condicionam a narrativa. Esse tempo, em suas distinções, define o “impossível” de testemunhar integral e absolutamente, pois como Giorgio Agamben demonstra, é dessa tensão – a impotência de dizer, e a impossibilidade mediante uma possibilidade de falar – que o testemunho adquire realidade, com o sujeito do testemunho se vendo *em suspenso* em relação ao status de seu próprio ato de ser e permanecer *vivo*<sup>9</sup>. É na certeza dessa morte construída a partir de tantos estigmas durante a vida pessoal que se produz a “integralidade” de seu testemunho, envolvendo também aquilo que se projeta e se fala após a morte pelo vírus – do contrário, o próprio livro e a entrevista concedida a Pivot não existiriam.

Vindo a escrever mais quatro livros, a inquirição em formato de entrevista teve como retorno um carinho inesperado, o de seus leitores, conforme aponta na dedicatória de *Protocolo da compaixão* (1991): “A todas aquelas e todos aqueles que me escreveram por causa de *Para o amigo que não me salvou a vida*. Cada uma de suas cartas me emocionou”. Um breve olhar nos comentários do vídeo da entrevista para o *Apostrophes*, no canal do Instituto Nacional de Audiovisual no YouTube<sup>10</sup>, já nos provoca uma sensação como a das cartas de apoio enviadas para o escritor, em percepções dessa identificação desde sua postagem em julho de 2012.

Entre sinceros – mas tão típicos e inadequados – lamentos sobre a “beleza perdida”, há outras associações comuns, como a relação a outros indivíduos famosos, na menção à “horrrível doença” que levara Freddie Mercury a óbito dias antes de H.G. De modo singelo, um perfil comenta a perda de “um grande escritor francês”, lhe agradecendo como a um conhecido: “Obrigado, Hervé”. A usuária identificada como *Isa Collins* diz que *Para o amigo* é um “livro extraordinário, trágico e comovente”, aconselhando a todos que *apenas lessem* o livro, lamentando: “É uma pena não poder transmitir meus sentimentos a este autor que descobri recentemente e cuja obra tanto me tocou ...”. Suas breves palavras ganham a aprovação registrada de doze likes. Nesse sentimento, diversos comentários desaprovam a postura de Pivot, seu “ódio do rapaz” e sua “postura de ataque”, ressaltando a inteligência e sutileza de Guibert, “superando a estupidez e descuido” do entrevistador. Por sua vez, um solitário comentário do perfil *Robert Blanc* defende o anfitrião, apontando que o jornalista é um “cavalheiro”, conduzindo as perguntas com delicadeza e sem desvios, pois “conheceria melhor os escritores” do que aqueles que ali comentavam.

<sup>9</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.147.

<sup>10</sup> Cf. **Apostrophes: Hervé Guibert "A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie"/Archive INA** [https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf\\_Cw](https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf_Cw) Acesso em 20 jun. 2021.

Aprovando ou desaprovando as posturas em jogo, a entrevista ilustra o modo com que o HIV/aids e as PVHA eram percebidos, em suas diversas recepções. Como observa o comentário do avatar *Pascal Ménégazzi*, “com o tempo, essa parte do *Apostrophes* não seria mais benéfica para Pivot”, e de fato não foi. Tal postura, comum aos discursos do jornalismo e da imprensa, hoje é reprovada nas diretrizes e práticas de quase todos os produtos exibidos. Não desapareceram, porém, a ponto de deixar de pautar o comportamento – vide o ataque à cidadania e à subjetividade do indivíduo que vive com HIV/aids hoje. Mais do que observar mudanças nas práticas com o passar do tempo, esses comentários tecem a aparência do *presente* desse fenômeno: ver Guibert é identificar-se com a “elegância de sua coragem”, nas palavras da usuária *Catherine Lavaine*. Tal coragem, como veremos, além de provocar a identificação, mantém o presente orientado por um tempo de si mesmo.

É curioso como, ao comentar sobre o tempo decorrente de 1990 ao presente dos comentários – “lembro-me desse *Apostrophes* na sexta-feira à noite... no dia seguinte comprei o livro. Muitos anos se passaram...” – evidencia-se a *presença* daquela narrativa no presente. Lemos impressões de perfis que se autodeclararam como soropositivos, e assim como Guibert, exaustos de associações do vírus à morte. Em um outro desabafo, o avatar de *Garçon Toutsimple* responde um comentário, lhe incentivando a viver: “se você ainda está aí, é porque ainda tem muito para fazer e experimentar. Coragem, *madam!*”. Em um gesto já comum na interatividade proporcionada pelo YouTube, leem-se registros delicados simplesmente comentando, que em seu hoje particular, conheciam o livro ou apenas assistiram a entrevista: “comprei hoje em 29 de julho de 2018”. Outro perfil comenta que a “honestidade e calma” do entrevistado o lembrou do escritor francês contemporâneo Édouard Louis – que por sua vez, já declarou se inspirar na “violência” literária de escritores como Guibert e Marguerite Duras<sup>11</sup>.

Tantos sentimentos, orbitando apenas *uma* das aparições midiáticas tão comuns a quem expõe a si mesmo, ao vivo e a cores. Da mesma forma, *Para o amigo que não me salvou a vida* é a 19ª publicação de Hervé Guibert, num total de trinta obras, algumas publicadas postumamente. Por muitos anos, seus textos foram pouco lidos para além de um seletivo círculo de fieis leitores, talvez justamente aqueles que se reconhecessem nas páginas de seus últimos relatos<sup>12</sup>. Mas entre 1990 e 1992 tornou-se um fenômeno midiático, cujo salto de vendas do livro é apenas uma das partes do que a exposição acarretou.

<sup>11</sup> Cf. DES LYS, Richard. **Édouard Louis : le choc littéraire** <https://www.etre.net/edouard-louis-le-choc-litteraire/> Acesso em 20 jun. 2021.

<sup>12</sup> SARKONAK, Ralph. **Angelic Echoes: Hervé Guibert and company**, Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 2000, p.05.

Na incontornável mudança de sensibilidade provocada pelo coronavírus (indicada desde seu título) um texto da revista *The New Yorker* lembra que a recepção de Guibert foi *mista*: “sexual e medicamente explícita para as audiências maiores, e muito distante politicamente da comunidade gay engajada na luta de vida ou morte por reconhecimento”<sup>13</sup>. Menciona a crítica de uma revista norte-americana, num jogo linguístico com o nome de um dos principais grupos ativistas - *ACT UP* - que mostra a sutileza da rejeição sofrida por Guibert também pelos grupos de direitos sexuais: “ACT UP, Hervé. ACT UP. Or get new friends.” (Aja, Hervé. Aja. Ou arranje novos amigos). Assim, uma “nova geração” mostra-se mais receptiva à sua *crueza*, influenciando uma série de escritores gays contemporâneos de *autoficção* ao redor do mundo – como Édouard Louis, Garth Greenwell, o poeta vietnamita Ocean Vuong, e Andrew Durbin, cujo romance *Skyland* (2020) narra a procura de dois jovens por um retrato perdido de Hervé Guibert, uma clara homenagem também a diversas de suas tramas.

Com o sol em Sagitário de 14 de dezembro - no humor, vaidade e intensidade dos nascidos sob a constelação do centauro, para quem aceitar tal informação – Hervé Guibert nasceu em 1955 em Saint-Cloud, nobre comuna nos arredores de Paris, onde realizou a escola primária. Concluindo na área costeira da França, participou de uma companhia de teatro, voltando a morar em Paris em 1973. O pouco que se sabe da “vida biográfica” de Guibert, *confunde-se*, com toda sua exposição ficcional. O escritor era filho de um casal de classe média-alta, com uma irmã um ano mais velha, e muito próximo de suas tias-avós. Os registros sobre tais personagens, contudo, se deram pela narração ficcional de suas existências, também registradas pela ficção da fotografia e filmagem. A partir do retorno à capital, sua vida particular vai se tornando pública, escrevendo críticas de cinema para revistas até 1977 – quando é contratado pelo *Le Monde*, trabalhando como crítico de fotografia por oito anos. É quando lança sua primeira publicação, textos escritos durante a adolescência, intitulado *La Mort propagande*. A partir de seu cargo e de seu *début* literário, vai aproximando-se das “vitrines” intelectuais francesas, como Foucault e Barthes, desenvolvendo grandes amizades e inspirando seus últimos e mais conhecidos trabalhos, ocupando o lugar das tensões das relações familiares que pautaram seu início na escrita. São essas redes, como *intrigas* e *tramas*, que colocam o escritor *no centro* de sua ficção, sendo ele um personagem das encenações das possibilidades, tal e qual aqueles que participam de seu dia-dia e memórias.

---

<sup>13</sup> LUCAS, Julian. When a virus becomes a muse. *The New Yorker*, Nova York, 14 set. 2020, s/p. In: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/21/when-a-virus-becomes-a-muse> Acesso em 20 jun. 2021.

A ficção que aqui se faz uso é um conceito estético fundamental no ocidente, uma categoria de *compreensão* a nível antropológico do homem, assim como outras noções<sup>14</sup> O fictício se realiza no ato de  *fingir*, derivado de múltiplas seleções, combinações e relações. Ao passo que existe um entendimento do fictício enquanto “contrário do real” e do âmbito da mentira, o teórico Wolfgang Iser (1991) toma o fictício como um conceito de *relação* entre a realidade e o imaginário<sup>15</sup>. Será apenas ao fim do século XIX, especialmente com a poesia francesa, que o conceito de ficção assume um significado que se lança para o *futuro*, nas vanguardas literárias do século XX, que se tornam base de uma “nova poética”, na negação que não se identifica com o real, descobrindo aquilo que *não se é*. Assim, a ficção manifesta-se no processo criativo através da interpretação e metaforização do mundo, concebendo a si mesmo como o *outro*, repondo os laços com a realidade através do ato criador.<sup>16</sup>

Partindo de novas noções do autorreferencial e da subjetividade, o fictício mantém as possibilidades do ilusório, mas não se *reduz* a um mero sinônimo de ilusão<sup>17</sup>. Nessa insubmissão de reduzir-se a um sinônimo de imitação da realidade, essa poesia da virada do século “desprende-se” de outras linguagens, constituindo-se como um *contradiscurso* da literatura, remontando a funções representativas esquecidas desde o século XVI<sup>18</sup>. Assim, essas concepções de mimetização (imitação) existem em sua própria originalidade, a partir das diferenças e reelaborações do que é “real”. A obras de Guibert (literária, fotográfica ou fílmica) são performances ficcionais da verdade biográfica, na vida por vezes mimetizada de modo cruel, mas sempre original, talvez o único meio possível.

Assim, *La mort propagande* (1977) reúne doze textos escritos durante sua adolescência, diferenciando-se em sua forma de seus livros posteriores. Em sua própria análise: “Quando comecei a escrever, na adolescência, experimentei muitas dificuldades em contar uma história. Não conseguia resolver o problema de imaginar personagens que não fossem eu mesmo”<sup>19</sup>. Apesar das distinções, sua estreia carrega diversos temas que continuarão envolvendo e compondo sua obra, como a sexualidade e a morte nos mais diversos efeitos no corpo que se explora e questiona. Diz o texto da contracapa, assinado por “H.G.”:

É claro que é o corpo quem diz, quem escreve, que se explora e se inscreve no texto. Teatraliza, histeriza, sadomasoquiza a si mesmo. Diz seu desejo e sua realização.

<sup>14</sup> STIERLE, 2006, p.09, grifos meus

<sup>15</sup> ISER apud STIERLE, Idem, p.09-11, grifos meus.

<sup>16</sup> SANTOS, 2018, p.42.

<sup>17</sup> Idem, p.75.

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.59-60, grifos meus.

<sup>19</sup> BOULÉ, op.cit., p.04.

Abre-se, com lágrimas a si mesmo e se priva. Inventa os órgãos e joga com eles como instrumentos musicais. Para manter uma conexão sadomasoquista com a escrita: através dela, para dissecar o próprio corpo e para dissecar a própria escrita<sup>20</sup>.

A “sinceridade ficcional” de seu primeiro trabalho tece a aparência de um “diário verdadeiro”, na franqueza que orienta as narrativas. Para Guilherme Fernandes (2016), a apresentação é um dos atos mais importantes, com o autor/narrador convidando o leitor a explorar o corpo/experiência que pretende narrar naquelas páginas – um monólogo, contando o que o público “assistirá”, logo no primeiro parágrafo: “Meu corpo, seja sob efeito do prazer, seja sob efeito da dor, é posto em um estado de teatralidade, (...) que eu gostaria de reproduzir em qualquer forma: foto, filme, trilha sonora”<sup>21</sup>. Nessa obra, elogiada por Foucault, lemos os contos que fundam a inscrição de si, marcando certa violência juvenil e sentimentalidade diversas vezes mal recebidos. Porém, nessa violência que “era seu mundo”, partem outros sentimentos e possibilidades de um texto, na argumentação do próprio escritor:

Na verdade, comecei a escrever textos violentos sobre dissecação corporal; pois estava obcecado na época pela arte da anatomia, tudo que dependia da morte; o mortuário, cadáveres. *Era meu mundo. Uma paixão estética, de voyeur, uma paixão de colecionador*. Parecia muito vivo para mim. Textos violentos nos quais *cenários eróticos e atos de dissecação foram contados como ações amorosas*<sup>22</sup>.

A fotografia, enquanto prática e arte, exerce grande influência sobre seus trabalhos iniciais, tornando-se o *coração* de suas narrativas, coabitando o espaço do texto, sem necessariamente construir um diálogo explícito entre as formas<sup>23</sup>. Essa coabitação se deu em diversos níveis e matizes, mimetizando a realidade dos mais diferentes modos, especialmente em *Suzanne et Louise* (1980) e *L'Image fantôme* (A imagem fantasma, 1981). Marcando sua “escrita fotográfica” inicial, *Suzanne et Louise* é sua primeira incursão conduzida pelo tom de *homenagem* – essa, porém, nem sempre escrita conforme o esperado.

Na atenção que Sarkonak dedica à essas personagens, “no início de tudo”, não havia Hervé e seus pais, mas sempre existiu a relação entre ele e suas tias-avós, desempenhando um importante papel em seu trabalho<sup>24</sup>. Esse “texto-fotográfico” (*photo text*), conta a história de duas senhoras, uma farmacêutica viúva dona de um hotel, e uma ex-freira – cuja imagem, de ambas com Guibert, tornou-se um de seus retratos mais conhecidos do escritor, ainda jovem e com os cabelos encaracolados caindo sobre seu rosto. Voltam a ser mencionadas em outros

<sup>20</sup> GUIBERT apud BOULÉ. Idem, p.25, tradução minha.

<sup>21</sup> FERNANDES, Guilherme. Hervé Guibert: autoficção e o corpo teatralizado. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 47-60, dez, p.52, 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 20 jun. 2021.

<sup>22</sup> GUIBERT apud BOULÉ, Idem, p.24, grifos meus.

<sup>23</sup> BOULÉ, Idem, p.51.

<sup>24</sup> SARKONAK, op.cit., p.11.

livros, e também no filme *La pudeur ou L'impudeur* (1992), elemento de silencioso fascínio do protagonista. Especialmente nos corpos marcados pelo tempo, de forma agressiva e degradante, mas também delicada e graciosa, tanto o seu próprio corpo enfraquecido, como aqueles de suas tias-avós. No filme vemos a mútua relação de cuidado, sendo ele tão mais jovem e ao mesmo tempo tão mais debilitado. Essa interação, veremos à frente, funciona como parte de sua *conversão* enquanto gesto de trabalho de si e também através do *eros*, no ato de cuidar de alguém sem julgamentos, no paciente aguardo do fim da vida, em tudo que um corpo (saudável, idoso ou adoecido) necessita, especialmente naquilo que em geral é mais rejeitado. No site que funciona quase como uma curadoria não oficial do escritor, sobre *Suzanne et Louise* lemos:

Este surpreendente livro, o qual o autor comparou a uma novela fotográfica, associa em cada página, um texto caligráfico e uma foto. Texto e imagens são dedicados às duas personagens extraordinárias que dão título à obra, duas tias do autor, velhas sozinhas e reclusas, vivendo em um estranho hotel, em rituais barrocos de extrema complexidade, no limite da loucura. Em contraponto às imagens, o texto desenrola um conto um tanto *sádico*, mas que ainda assim permanece muito *infantil*, quase *ingênuo*.<sup>25</sup>

São textos escritos à mão, sem numeração, imitando um trabalho artesanal. É uma trama peculiar, de duas senhoras excêntricas, que o narrador diz que gostaria de contar como filme. Os textos acompanham as fotos, mas raramente a elas se refere. Fotos e textos parecem independentes, pois as mulheres da fotografia contam uma história própria: “a história *precede* as fotos, as continua, as *negligencia*, as *esquece*”<sup>26</sup>. É uma “escrita fotográfica” diferente do outro exemplo, *L'Image Fantôme*, cujo texto narra imagens fotográficas em um livro totalmente sem fotos, bem como aquelas que “ilustram” os textos de *Vice*, livro lançado em 1981. Para o narrador de *Suzanne et Louise*, escrever é um meio de exorcizar a futura angústia de sua perda, “mimetizando a morte”: “Eu percebi que tirei essas séries de fotos de Suzanne e a simulação de sua morte apenas para libertar a mim mesmo da angústia de sua ausência”. Assim, Guibert encontrou um meio satisfatório de comunicar-se em sua escrita, “culminando todo seu trabalho” e tornando-lhe “completo”, como declarou em entrevista sobre *Suzanne et Louise*<sup>27</sup>. Esse ponto de culminação, tem tal aparência pelos *afetos* envolvidos, mas não em sua forma, pois sua “escrita fotográfica” tomaria outros rumos. Publicado um ano depois de *Suzanne et Louise*, *L'image Fantôme* é um texto acelerado sobre fotografia sem nenhuma imagem. Considerando

---

<sup>25</sup> **Suzanne et Louise (1980)**, Présentation. Disponível em: <https://www.herveguibert.net/suzanne-et-louise>. Acesso em 20 jun. 2021.

<sup>26</sup> ARSAND apud SARKONAK, op.cit., p.12, grifos meus.

<sup>27</sup> BOULÉ, op.cit., p.55-56.

seu trabalho como crítico fotográfico no *Le Monde*, a definição sobre essa obra é instigante, pois toma o escritor e o narrador como um único personagem:

Quem se dedica à escrita, sem dúvida, já não consegue escrever como no passado, nos dias antes da imagem fotográfica, televisiva, cinematográfica. (...) porque a escrita também é uma produção de imagens. Aqui, a fotografia não é apenas levada em consideração, em um livro sem fotos, mas carregada, torna-se um suporte, um fato de escrita. (...) Hervé Guibert narra seu background fotográfico: suas primeiras imagens eróticas, um ensaio fotográfico com a mãe cuja imagem nunca foi revelada, a lenta degradação da foto de um amigo condenado, imagens fantasmagóricas ou doentes, íntimas a ponto de se tornarem invisíveis. Não é um texto teórico sobre fotografia, mas sim uma série de histórias que exploram, através de aventuras pessoais, os diferentes tipos de fotografias: a foto de família, a foto de viagem, a cabine fotográfica, a Polaroid, a foto pornográfica, a foto policial, a foto divinatória.<sup>28</sup>

Tais séries de histórias que produzem essa imagem “íntima e invisível” evidenciam uma problemática que envolve toda a obra de H.G., seus *personagens*. O processo de constituição do escritor valoriza as metáforas, a figurativização, e sobretudo, personagens que representem “o homem” em sua maior generalidade, em suas “inúmeras possibilidades de representação”, escreve André Luís Gomes de Jesus (2014)<sup>29</sup>. Segue o teórico, e também no que veremos no próximo capítulo, a projeção de Guibert é um movimento tomado da vivência como um texto, não significando que esse faz um “retrato fiel de si”, pelo contrário: para realizar seu movimento de  *fingir*  dizer a verdade, o escritor faz um  *personagem*  de si mesmo.

Já lançando mão dos personagens, os 63 curtos ensaios foram influenciados por Roland Barthes: memórias, fantasias e pequenas prosas sobre amigos e parentes, jogando com as descrições fotográficas entre sentimentos tão conflitantes e comuns. Trata-se não apenas de mais um passo em sua ficção, mas também refletindo sobre seu trabalho a partir dos temas que lhe inspiraram, agora aplicado naquele ansioso meio de vida. Com *L'Image Fantôme*, H.G. é estranhamente recebido como “autobiográfico”, embora em nenhum momento tal pacto seja manifestado - pelo contrário, se faz a partir de um forte *desejo* pelo ficcional e romanesco ciente do apelo sedutor daquele cotidiano e suas tramas rápidas e de dinâmicas enigmáticas para o público leigo, que é o mundo do jornalismo e fotografia<sup>30</sup>. Um exemplo ilustrativo:

(...) este texto não terá ilustrações, apenas uma cartilha de filme em branco. E o texto não teria sido assim se a imagem tivesse sido tirada. A imagem estaria ali diante de mim, provavelmente emoldurada, perfeita e falsa, irreal, ainda mais do que uma foto

<sup>28</sup> **L'Image fantôme, 1981.** Présentation de la quatrième de couverture. Disponível em: <https://www.herveguibert.net/limage-fantme> Acesso em 20 jun. 2021.

<sup>29</sup> GOMES DE JESUS, André Luís Gomes. **Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert.** São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. 234f. Tese (doutorado) em Teoria literária, p.26, grifos meus.

<sup>30</sup> BOULÉ, op.cit., p.69, grifos meus.

juvenil: a prova, o crime de uma prática quase diabólica. Mais do que uma prestidigitação (*ilusionismo*). Porque este texto é o desespero da imagem, e pior do que uma imagem borrada ou velada: uma imagem fantasma.<sup>31</sup>

A escrita fotográfica ultrapassa os limites da literatura e da fotografia, combinando-as como uma reflexão “teórico-poética” e imagética. O narrador *captura* e aprimora o presente fotográfico, saindo da imagem original, assim como aquele que a produziu, e existindo em sua própria originalidade, outras finalidades: “Este trabalho de escrita foi além e *enriqueceu* a *mediata* transcrição fotográfica (...) pois a fotografia é uma prática abrangente e esquecida, enquanto a escrita, que só pode bloquear, é uma prática melancólica”<sup>32</sup>. Para Alexandre Santos, a imagem fotográfica incorpora duas situações: *incita* o pensamento e *guarda* em sua ontologia uma verdade intrínseca aos próprios signos, mimetizando os objetos do mundo real a partir das diversas experiências que decorrem da perda<sup>33</sup>. Uma relação semelhante à da literatura do fim do século XIX que se explora a partir da negação – que evidenciam a perda e a ausência, na “contracorrente”, retomando a analogia de Foucault.

A intertextualidade, enquanto a habilidade de relacionar os textos e gêneros literários, assim, age de modo “menos técnico”, dando menos atenção às práticas (citação, alusão, paródia, referências, etc.) e mais retomando uma relação da literatura *consigo mesmo*, por parte do escritor e também do leitor<sup>34</sup>. É essa relação com a intertextualidade que orienta a inscrição de si no texto, ficcionalizando os personagens de sua intimidade (sua família, amigos, e amantes) produzindo uma particular interpretação da realidade. Consequentemente, despertam-se variados sentimentos – da homenagem ao ódio, e sempre *fascinantes*. Esse *desejo* pelo ficcional parte do desenho do que “realmente” aconteceu, redesenhado conforme a *necessidade* da trama. Guibert marcou as diferenças do registrado pelo (auto)biográfico em relação à ficção a partir dessa necessidade, criando possibilidades à medida que vive o mundo, num outro entendimento da *mimesis* como princípio da representação. Compreender sua prática como autoficção, é vê-lo a partir do que lhe difere, a “outra face” do evento limite, escrevendo a *vivência* desse adoecimento. Iniciar tal percurso é observar o princípio dessa representação, a *mimesis*.

Lembrando Márcio Selligmann-Silva, não existe uma “tradução” para esse conceito. Isso ocorre não apenas por indicar uma noção poética que “desapareceu”, mas também pelas suas múltiplas definições na própria história: “Devemos pensar a *mimesis* como a coluna vertebral do pensamento antigo sobre as artes, que se estrutura a partir da *separação* entre a

<sup>31</sup> GUIBERT, Hervé. **L'Image fantôme**, Paris: Minuit, 1981, p.17-18, tradução minha.

<sup>32</sup> Idem, p.24.

<sup>33</sup> SANTOS, 2018, p.33, grifos meus.

<sup>34</sup> SAMOYALT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008, p.9-11, grifos meus.

própria *mimesis* (enquanto modo de representação) e aquilo que é seu objeto, o mito, a fábula”<sup>35</sup>. Assim, como prática da imitação ou representação da ação, segundo Ricoeur, o que é preciso compreender é a *atividade mimética*, isso é, “o processo ativo de imitar ou de representar”<sup>36</sup>. Trata-se de perceber a *mimesis* em seu sentido *dinâmico* de produzir as representações/imitações.

Relacionamos essa noção à “escrita fotográfica” de Hervé Guibert, que provoca as relações da palavra com a imagem, apresentando uma coragem e violência que é um conteúdo de exceção, expressão do *conflito* diante da realidade dos fatos como única verdade<sup>37</sup>. Ao narrar e mimetizar, sua obra apresenta-se como uma rede desses conflitos, com um narrador totalmente inscrito em textos sobre a fotografia, o HIV/aids e a intelectualidade. Em parte por produzir uma verdade a partir daquilo que não é controlável, a *mimesis*, assim como outras “artes do ator”, foi condenada pelo pensamento filosófico hegemônico, destacando o papel do pensamento platônico na desqualificação da ficcional<sup>38</sup>. O aspecto de “conflito” acompanha a *mimesis* como processo variável de imitação desde suas primeiras aparições, nas disputas filosóficas entre Platão e Aristóteles. A poesia, para Platão, derivaria de uma *mimesis* falsa, mera “imitação” dos fatos captados através dos sentidos – que por sua vez, nos enganam em sua duplicação do mundo das ideias, uma reprodução passiva das coisas<sup>39</sup>.

A teórica Marta Morais da Costa aponta que Platão realiza uma “moralização” das artes, concebendo a *mimesis* como imitação restrita, a reduzindo a uma “finalidade utilitária”<sup>40</sup>. Para além da moralização, identifica na *mimesis* platônica toda uma *aspiração ética*, que entretanto, significaria nada para a pólis ideal, o mundo das ideias. Nesse sentido, o aspecto ético da *mimesis* de Platão afasta a arte em “dois graus” da verdade ideal, seus fundamentos, escreve Ricoeur<sup>41</sup>. Por sua vez, a *mimesis* para Aristóteles significa um “espaço de desenvolvimento”: o *fazer humano* das artes em todo seu alcance. É interessante o apontamento do filósofo ao dizer que a *Poética* de Aristóteles é uma resposta à *República X* de Platão, com aquele concebendo o ato de imitar, tão rico em suas possibilidades, como uma atividade que *ensina*<sup>42</sup>. Bem, Hervé

<sup>35</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.93, grifos originais.

<sup>36</sup> RICOEUR, 1994, p.58.

<sup>37</sup> SANTOS, 2018, p.58, grifos meus.

<sup>38</sup> Entre outras técnicas, a *hipókrisis* e a dóxa. In: COSTA, Gustavo Bezerra. **A criação de si entre a parrêsia e a hipocrisia: Etopoiética do cuidado de si**. Kriterion: Revista de Filosofia [online]. 2017, v. 58, n. 137 [Acessado 12 Julho 2021], pp. 351-371. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2017n13707gbnc>, s/p.

<sup>39</sup> VOIGT, Andressa Cristina; ROLLA, Cinthia Elizabet Otto; SOERESSEN, Claudiana. O conceito de *mimesis* segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. **Travessias**, UNIOESTE, vol. 10, nº02.24, 2015, p.232.

<sup>40</sup> COSTA, Marta Morais da. **Teoria da Literatura II**, Curitiba: IESDE Brasil, 2008, p.21.

<sup>41</sup> RICOEUR, 1994, p.57-60.

<sup>42</sup> Idem, grifos meus e originais.

Guibert não desejava necessariamente ensinar algo, mas ao narrar seus eventos, elabora um aprendizado que é também uma preparação para o futuro. A mimesis é uma elaboração do tempo, que ao reler o acontecimento, permite verificar seu passado “originário”, bem como *fortalecer-se* para o futuro. Um conceito e ferramenta que expande o entendimento da representação e imitação, tornando-se o principal “poder da educação cultural”, uma força produtiva que ao exercer a capacidade de criar, fazer e inventar, *constitui* o ser humano em suas diferenças.

A mimesis é um movimento de redescoberta e interpretação do mundo, ligado ao comportamento, corpo, percepção de si e do outro, em *sua imitação criativa*. Sua conceituação, nas palavras da pedagoga Karina Vieira, remete à *apropriação* do ser humano em seu mundo, um saber de ação prática<sup>43</sup>. Ela lembra que a historicidade do conceito de mimesis demonstra suas transformações com o passar dos tempos, listando assim seus elementos constituintes, amparada na tese do antropólogo Christoph Wulf (2017). O primeiro elemento da mimesis seria seu traço de *aprendizagem cultural*, através da atividade mimética como ferramenta crucial para a formação e educação humana. O segundo, trata de sua *imitação criativa*, recriando a realidade e incorporando as imagens através da racionalização. Nesse sentido, a *ação social* que constitui o terceiro elemento, se dá através da encenação corpórea da atividade mimética. Assim, o ser humano “adquire a capacidade para se orientar em um campo social (...) de ser semelhante ao mundo exterior nessa auto-percepção”<sup>44</sup>. O quarto elemento é a mimesis como *conhecimento performativo* – com o sujeito ciente de sua encenação, executando imagens cênicas e produzindo imagens sequenciais. Devemos ter em conta que a mimesis sempre produz algo novo, continuamente atualizado, devido a esses quatro elementos que dinamizam a constituição de si, um “processo social, cultural e histórico”, analisa Vieira. O aprendizado é obra de uma “nova interpretação do mundo”, gesto envolvendo o passado e o futuro, em sua recepção, redescoberta e narração<sup>45</sup>.

Essa reapropriação que parte da mimesis, presente desde o título do capítulo de Ricoeur, é o “ponto de partida e o ponto de chegada” da configuração da poética de Guibert: desde a mimetização da morte e de um cotidiano corrompido em sua escrita fotográfica até os textos sobre o adoecimento, bem como seu boxeador dançarino em *La Pudeur ou l’Impudeur*. A mimesis da vida de H.G. não equivale à “imitação e o agenciamento dos fatos”, e da mesma

---

<sup>43</sup> VIEIRA, Karina Augusta. Mimesis: Conceito, elementos constituintes e sua relação com a educação. **Revista Expressão Católica**; vol.9, n.1, jan-jul, 2020. Quixadá: UNICATÓLICA, 2020, pp.07-17, p.08, grifos meus.

<sup>44</sup> Idem, p.10-12.

<sup>45</sup> VIEIRA, op.cit., p.13.

forma, não concebe a representação enquanto uma simples “duplicação” como a mimesis platônica<sup>46</sup>. Na contínua busca pela semelhança ao padrão, isso é, atualizando-se em maior/menor grau de distinção do real, é que entendemos a mimesis como produtora de *diferenças*: não uma cópia, pois escapa ao que concerne à literatura ou fotografia, ao apresentar-se como uma experiência. Por isso, o discurso ficcional aparece como resultado de uma *produção de diferenças*, tematizado pelo território do “não documental” e imaginário, de um sujeito que passa a questionar as verdades estabelecidas<sup>47</sup>.

Ao longo de sua monumental obra, Paul Ricoeur oferece um modo de observarmos a elaboração da mimesis, em sua ligação com o *muthos* (organização da intriga), visando sua tese da existência do tempo à medida que esse é *narrado*. Conforme o filósofo, deve-se preservar no significado a sua composição poética, dando início à *mimesis tríplice*, o ato mimético em três etapas. O destaque ao poético dá início à figuração dos fatos, sua descrição em estruturas inteligíveis, a *mimesis I*. A mediação que a narrativa conduz em sua ficção, o ato da configuração da realidade em um texto e sua “encadeação”, é a conceituação da *mimesis II*. Assim, a *mimesis III* concebe a *refiguração* desse mundo, a recepção desse processo em seus efeitos a partir da leitura da obra, a “intersecção” do mundo configurado em sua própria temporalidade, podendo assim ser apropriado pelo leitor<sup>48</sup>. É a relação entre esses três estágios que media e produz o aspecto temporal da experiência, organizando sua narração.

Penso que as narrativas de Guibert orientam-se por esse princípio, pela mimesis poética ao invés da imitação enquanto cópia ou reprodução do ocorrido. Assume, dessa forma, o valor de uma própria originalidade. A mimesis poética, inicialmente refletida por Aristóteles, aponta em seu processo as *diferenças* do ocorrido, assumindo não apenas suas escolhas, mas também de possibilidades. Produz a narrativa de um *impossível justificado* e convincente em relação ao que a obra exige, em suas particularidades: nas palavras atribuídas ao pensador de Estagira, referentes à poesia, “mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence”<sup>49</sup>. Essa reconhecida regra é rejeitada em grande parte do pensamento, “dos romanos aos fins do séc. XVIII”, igualando e reduzindo a mimesis a um modelo estático e pré-constituído de imitação e reprodução”, esvaziando sua originalidade, segundo Luiz Costa Lima<sup>50</sup>. A sujeição ao que é comprovado e “real” é apenas um dos deslocamentos na história do conceito, ora

---

<sup>46</sup> RICOEUR, op.cit., p.76.

<sup>47</sup> LIMA, 2007, p.508.

<sup>48</sup> RICOEUR, pp.88, p;102, p.110, grifos meus.

<sup>49</sup> ARISTÓTELES, **Poética**. Trad. de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbekian. Lisboa: 2008, p.103.

<sup>50</sup> LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. In: **Trilogia do controle**. RJ: Topbooks, 2007, p. 18.

privilegiado, ora renegado, especialmente entre os cientistas e intérpretes dos séculos XVI e XVII, que discriminam a manifestação da subjetividade individual<sup>51</sup>.

Em uma delicada comparação, Costa Lima afirma que sem a mimesis como princípio da imitação, o *eu* torna-se uma “entidade selvagem, incontrolável e incapaz de respeitar hierarquias”, pois *imitar* é um “instrumento de conciliação” das diferenças. Uma conciliação que privilegia uma passividade ou assujeição. Sob a razão, a ficção, enquanto expressão da mimesis, permite o *controle* da subjetividade. Tal controle mantém-se mesmo após serem questionados os pressupostos clássicos da razão e da mimesis platônica, que na modernidade produziram o sujeito autocentrado, legitimado pela escrita da História. Costa Lima observa que será a partir de Nietzsche, e posteriormente com a psicanálise no século XIX, que o controle pode ser repensado através do pensamento, retomando a mimesis orientada pela poética<sup>52</sup>. A subjetividade parecia enfim “romper o véu que a controlava”, retomando alguns princípios de Aristóteles e explorando a “riqueza subjetiva do indivíduo”, no distanciamento e estranhamento do presente, aproximando-se de outras figurações do tempo, na análise de Bruna Camargos (2015): “quando Nietzsche se coloca contra o historicismo, ele não está se posicionando contra a história, mas sim contra o *consenso temporal* de sua época, desta forma ao ver no escuro e na singularidade de seu tempo, Nietzsche se aproxima do seu próprio tempo, sendo *contemporâneo* a ele”<sup>53</sup>. É a mimesis de escritores como Mallarmé, Proust, James Joyce, Oscar Wilde, Machado de Assis, e, por uma perspectiva da subjetividade diaspórica negra, de Lima Barreto.

Assim como esses escritores, a mimesis de H.G. não permanece idêntica, pois rejeita (forclui) o *passado* que a evidencia em suas semelhanças e repetições, tensionando o efeito de sedimentação e irreversibilidade que o tempo “cronológico” implica – efeito esse que equaliza os relatos (auto)biográficos em seus modelos e repetições<sup>54</sup>. Devemos encarar essas narrativas de si como representações da imaginação de um autor, bem como um estímulo para a imaginação do leitor, tomando a *vivência* para além de um inventário de repetições. A experiência da mimesis é “histórica e culturalmente variável”, pois as sensações que ela provoca, especialmente a semelhança, relacionar-se aos quadros de referência em nossas expectativas, que são assim repetidos. São variáveis pois cada presente *ressignifica* o passado à luz dos problemas da atualidade, questionando o consenso temporal<sup>55</sup>. Assim, tensionadas e

---

<sup>51</sup> Idem, p.61.

<sup>52</sup> Idem, p.43, p.177, grifos originais.

<sup>53</sup> CAMARGOS, Bruna Tavares. História e ficção no tempo humano. In: **Simpósio Nacional de História**, XXVIII ed., julho de 2015, Caderno de resumos, Florianópolis, 2015, pp.01-12, p.05, grifos meus.

<sup>54</sup> LIMA, 2007, p.77-79.

<sup>55</sup> BARROS apud CAMARGOS, Idem, p.03, grifos meus.

renovadas as expectativas, certezas e objetividades, a partir do gesto de ressignificação do passado, permite-se ao ato mimético, a imitação, desse evento limite do adoecimento – e da mesma forma, um olhar renovado sobre a escrita da história desses eventos. Em sua leitura da obra de Luiz Costa Lima, o historiador Gervácio Aranha diz que uma *renovação* da escrita da história só é possível por esse *repensar* da mimesis, rompendo com a ideia da imitação clássica e platônica, que coloca realidade e a imaginação como oponentes. A “nova mimesis” das vanguardas poéticas, mais do que recuperar o real, lhe *indicia*, lhe dá significado, em uma leitura crítica do real:

Mimesis é o processo pelo qual se reconhece que há um real que está aí, mas um real cuja leitura, longe de ser passiva, tende a *significá-lo* e a *resignificá-lo*. Assim, ao invés de representação como “equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva”, lança mão de um segundo sentido de representação, “constituída a partir do *efeito no agente – seja ele o criador, seja o receptor*”<sup>56</sup>

É nessa intencional mistura entre os papéis do criador e receptor, seus efeitos, que Hervé Guibert produz a verdade via mimesis, na *coragem* de narrar os eventos à sua maneira, à medida que narrador e autor vão transformando-se junto com o texto. Questionada a primazia da equivalência e a imagem (auto)biográfica, abre-se todo um espectro de olhares sobre essa busca da fidelidade, da objetividade, que longe de ser rejeitado, deve ser indiciado, questionado, refletido. O que seria o retrato fiel e canônico desse adoecimento tão contemporâneo? Uma trajetória de decadência física de alguém “condenado”, ou quem sabe a recusa de escrever apenas sobre isso, expondo uma grafia ciente de sua delinquência. Bem, como diria um teórico maranhense muito presente nessa pesquisa, “a arte sempre apresentaria ao homem a possibilidade de durar além de sua curta vida”<sup>57</sup>. A mimesis, enquanto produtora de diferenças, permite assim que as semelhanças sejam questionadas, especialmente essas que atravessam a própria duração de nossa vida.

É dessa forma que também surge o modo como devemos ler essas narrativas. A concepção e aplicação da mimesis é determinante no entendimento de verdadeiro ou falso. Se em sua inicial “escrita fotográfica” H.G. narra sua intimidade em uma criativa união entre palavra e imagem, suas obras finais trazem o aspecto íntimo não apenas dos limites do adoecimento, mas também de uma experiência coletiva e transformadora. Obras que provocam a expectativa do ato mimético, pois no encadeamento dos fatos, haveria a possibilidade do

---

<sup>56</sup> LIMA apud ARANHA, Gervácio Batista. Da história entre a retórica e a prova: por uma mimesis renovada In: **Simpósio Nacional de História**, XXVII ed., julho de 2013, Caderno de resumos, Natal, 2013, pp.01-16, p.03, grifos meus.

<sup>57</sup> LIMA, 2007, p.61.

narrado não ser verdade? Quais valores lhe recobrem em meio a tantos interesses e disputas? Disputas que suscitam a já referenciada discussão sobre o *direito* de escrever desse modo sobre a morte de alguém. Mais do que isso, quais noções do tempo ligam-se a essas refigurações? Tomar as escritas de si, especialmente autobiografias, como “prova” de algo (ou seu oposto, uma *fraude*), significa entendê-las literalmente enquanto “documento de uma vida”. Ora, as autobiografias não podem ser tomadas como documentos históricos, pois no limite, trata-se de um testemunho do modo como alguém vê a si mesmo, na *ilusão da unidade*, sua estabilidade no tempo<sup>58</sup>. Por outro lado, a partir de sua poética, podemos *flexibilizar* o status de sua documentalidade, evidenciando seu aspecto ficcional. O “si mesmo” que se narra, é algo *refigurado* no tempo, performando nele a sua particularidade histórica, e conseqüentemente, suas diferenças e mudanças.

Em Guibert, todo o processo de refiguração materializa-se em uma ficção que preenche os vazios (auto)biográficos, estreitando a imaginação do leitor, para favorecer a encenação de sua trajetória como autor e narrador. Como escreve Ralph Sarkanak, as figuras do passado, presente e futuro *assombram* o autor, especialmente em suas ausências, noções que passam a ser refinadas em seu trabalho<sup>59</sup>. Desde a produção de *Suzanne et Louise*, Guibert aprendeu que a fotografia seria um atrativo substituto do texto, texto esse que talvez nem existisse sem a fotografia, nas palavras do próprio escritor<sup>60</sup>. Ao buscar uma atenção maior ao texto, ele transforma sua existência diária em algo diferente do presente, uma transcrição imediata e ao mesmo tempo contínua, como se uma câmera estivesse paralela à sua visão e consciência, no *momento certo*. Lança em 1982 três livros, que avançam em seu projeto ficcional, sua *jornada de narrador*, como caracteriza seu biógrafo Jean-Pierre Boulé<sup>61</sup>. Não vejo tais textos como “transicionais” para as obras do HIV/aids, como ele percebe. Não se trata de um encadeamento, tampouco de “explicação” a partir de uma trajetória literária, mas sim adquire outros temas, como as paixões desenfreadas e as viagens, na reorientação da escrita ao dar maior atenção ao narrador. As viagens ficcionais tornam-se cenários desse múltiplo narrador em seus deslocamentos internos e externos – no sinal da morte presente em suas obras, não apenas como medo ou desejo, mas como *companhia*, que orientam outro processo fundamental na literatura: a criação de personagens<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> Idem, p.499.

<sup>59</sup> SARKONAK, 2000, p.22-23, grifos meus.

<sup>60</sup> BOULÉ, 1999, p.63-65.

<sup>61</sup> Idem, p.71. As obras mencionadas são os romances *Les Aventures Singulières*, *La piquère d'amour et autres textes* e *Les Chiens*.

<sup>62</sup> Idem, p.100.

Desenvolvida essa característica e produzindo-se de modo cada vez mais sofisticado, são outros três romances que marcam definitivamente seu nome no círculo intelectual francês dos anos 1980: *Des Aveugles* (1985), romance psicológico de suspense sobre um casal de cegos, onde o surgimento de uma amante dá início a uma série de eventos trágicos, garantindo a primeira aparição do escritor no *Apostrophes*; *Mes Parents*, de 1986, sua “autobiografia da juventude” que transforma-se também em um dramático retrato ficcional da disciplina familiar, mas também do amor que a envolve; e *Fou de Vincent* (1988), um diário ficcional altamente inspirado por *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes, onde o narrador é um personagem confuso e fragmentado pelo próprio desejo amoroso. Vincent, seu jovem amante, torna-se um emblemático personagem de sua carreira, “retornando” em suas obras posteriores como *Protocolo da Compaixão*. Seu retorno está entre aspas, pois o personagem Vincent morre caindo de um prédio na obra de 1988, evidenciando o jogo entre o biográfico da forma do diário e das possibilidades do ficcional. Algo semelhante acontece em *Mes Parents*, onde o narrador, identificado com Guibert, comete o assassinato de seus pais, algo que evidentemente, não aconteceu na “vida real”.

A partir desses romances, a escrita do corpo será aquilo que move e dirige a narrativa, nos mais diversos níveis - tematizados ou realmente descrito em linhas ficcionais, “treinando” a agressividade textual de *Para o amigo que não me salvou a vida*. Partindo da mencionada reapropriação do mundo, escrever é um modo de *possuir* ou *repossuir*, seja o desejo por Vincent ou mesmo sua própria vida. Nesses textos já tão altamente expositivos, mesmo que não busquem a provocação, é evidente a coragem de “dizer o invisível”, demonstrando um duelo entre o que se escreve e o que *deveria* ser escrito. Em *Fou de Vincent*, a aids já é parte integrante da narrativa, ou melhor, “enormemente presente”, confirmado em sua própria fala<sup>63</sup>. Na escrita de sua trajetória, Boulé aponta que Guibert descobre o HIV em seu corpo enquanto escrevia outras obras, algumas nunca publicadas devido à impossibilidade de continuar suas tramas após perceber-se infectado, levantando a questão: o que alguém “condenado” deveria escrever? Poderia simplesmente continuar escrevendo tudo? A descoberta do vírus, em janeiro de 1988, representa para Guibert um momento de crise durante a escrita do romance *L’incognito*, confrontado com sua mortalidade e comunicando, desde a primeira página, a dimensão desse novo marco temporal em sua vida: “Não quis escrever *algo velho* antes de morrer”<sup>64</sup>.

Já sabemos que o escândalo do relato de *Para o amigo* roubou a cena e o próprio pacto

<sup>63</sup> GUIBERT apud BOULÉ, op.cit., p.172.

<sup>64</sup> Idem, Idem, p.186, grifos meus.

de leitura a que toda obra se propõe, acendendo polêmicas e afetos. Conforme a conveniência, o adoecimento de Muzil transformou-se no adoecimento secreto de Michel Foucault, ao passo que a “homenagem” ao amigo combina-se a um melancólico testemunho da própria morte, em seus detalhes íntimos, relatados pelo narrador. Guibert joga com essa confusão o tempo todo na mimesis que orienta sua obra e expõe os limites da verdade biográfica entre a verdade ficcional. Entender essas obras no contexto é um exercício de complexificar a epidemia, assim como tantos outros artistas buscaram a imaginação como um ponto de partida, mas também como *limite*. Caio Fernando Abreu decidiu narrar o adoecimento a partir dos silêncios, pistas e repercussões íntimas, ao passo que Guibert decidiu narrar de forma contrária, na força *centrípeta* da sentimentalidade de sua obra, tantas vezes apontada simplesmente como “violência e agressividade”, mas obra de diversos cruzamentos.

Por partir da existência desse vírus que tanto alterou todas as relações, sua escrita causou um choque geral, expondo diversas atitudes que pertenceriam ao âmbito particular. A literatura e a fotografia são os primeiros discursos e campos a retirarem o HIV/aids de uma frieza objetiva, ao comunicarem seu indizível. É a partir daí que podemos compreender o trauma, o evento limite e também as formas de subjetivação na escrita. Entender o fenômeno histórico do adoecimento é um ato de escapar dos maniqueísmos, de *desconfiar* de referenciais puramente “documentais”. A epidemia, de fato, foi *mais uma* epidemia na História. Mas onde repousa o que não foi documentado? O que não foi *aceito*, ou mesmo dito? O status do ser humano em sua própria percepção não permanece o mesmo, como não permanecerá após a pandemia do novo coronavírus, com suas imbricações tão particulares e contemporâneas, como o negacionismo e as causas das vulnerabilidades sociais. Por isso, uma reflexão mais completa deve abarcar a sua poética, o seu ficcional, narrados por uma mimesis que delineie tais traços e que pode sim ser objetivada, mas a partir de uma sensibilidade em outros parâmetros. Quando Guibert afirma que “esteve doente por três meses”, ele não está “mentindo”, mas sim *jogando* com as possibilidades que não estavam abertas até então. Afirmar isso, ou realizar esse jogo é uma performance encenada no “chão do HIV/aids” (seu início e seu limite), um evento-limite reorientado para além de “outra doença” no curso da História. Sua escrita fotográfica dá lugar à narração de uma tragédia contemporânea e coletiva: será o mergulho de sua mimesis poética a inspiração para *ainda* questionar-se sobre um vírus cada vez mais conhecido, mas ainda tão impactante em trajetórias pessoais.

## 1.2. *Faltaria algo?* Pesquisar o HIV/aids na contemporaneidade

O que falta ainda para falar sobre a Aids?

Talvez uma pergunta que venha de surpresa, provocando maior surpresa na resposta que pode saltar à mente: “talvez não falte nada”, ou mesmo devolvendo em outra dúvida: “Ainda faltaria algo?”, no *ainda*, advérbio de tempo, lido como um lamento sobre algo aparentemente resolvido. Ora, não estaria o vírus já “desmascarado”? Endossando tal pensamento, foi amplamente divulgado o caso do “paciente de Berlim”, exitoso caso de cura do vírus em um homem de 53 anos, sucedido por outro caso semelhante, o “paciente de Londres”<sup>65</sup>. Com raras exceções, as narrativas jornalísticas sobre tais casos resgataram uma ultrapassada crença no “fim do HIV/aids”, alimentando expectativas de maneira ingênua ou desonesta, e perdendo a chance de discutir o que faz esses casos *diferentes*. O que lhes separa do resto do mundo não são “apenas” os privilégios sociopolíticos de acesso à saúde, mas sua *especificidade*, mergulhada em um vocabulário médico quase impenetrável - combinações genéticas, células-tronco, transplantes, mutações – o que faz suas curas eventos singulares e excepcionais.

“Ainda” falar da aids, ao fim e a cabo, talvez seja falar de uma doença sem cura, devendo assim os esforços e o *timing* se voltarem para sua cura, ou seja, um assunto para laboratórios. Nas ciências humanas que não tratam sobre saúde, há um quê de “fora-de-importância” no discutir esse vírus do fim do século passado - ao menos no Brasil, antes reconhecido pelo revolucionário programa de combate ao HIV/aids, humanizando e valorizando o indivíduo que vive com o vírus<sup>66</sup>. Sem levar em conta medidas contra infecções sexualmente transmissíveis (ISTs) como um todo, três conquistas em específico contribuíram para essa *revolução* no tratamento do HIV no Brasil, inspirando outros sistemas de saúde para uma visão um pouco mais humana pelo mundo. Tais conquistas, a saber, seriam: a política de distribuição gratuita de medicamentos, em 1996; a quebra de patente pelo governo brasileiro do antirretroviral Efavirenz em maio de 2007; e a implementação, ao final de 2017, da profilaxia pré-exposição (PrEP), importante medida de prevenção visando as “populações-chave”, com maior chance de contato com o vírus (homens que fazem sexo com homens [HSM], pessoas trans e trabalhadores/as do sexo).

---

<sup>65</sup> CONHEÇA o paciente de Berlim, o primeiro homem a vencer a Aids. **EXAME**, abr 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/ciencia/conheca-o-paciente-de-berlim-o-primeiro-homem-a-vencer-a-aids/> Acesso em 29 jul 2020.

<sup>66</sup> Ver: “O Brasil tem um dos melhores programas de HIV/aids do mundo, diz Drauzio Varella” Disponível em: <http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/o-brasil-tem-um-dos-melhores-programas-de-hiv-aids-do-mundo-diz-drauzio-varella>. Acesso em 29 jul 2021.

A pergunta (o que falta ainda falar) parte não apenas desse “lugar social” do historiador, delineando questões a partir de imposições, privilégios e particularidades<sup>67</sup>. É também instigada por um editorial do portal *Carta Maior*, a qual discute a partir de longas-metragens bem diferentes entre si (o estadunidense *O ano de 1985* [2018] e o francês *120 batimentos por minuto* [2017]) um tema que, se não esgotado, talvez não tivesse nenhuma nova nuance a ser vista, o adoecimento por HIV<sup>68</sup>. É uma oportuna pergunta: em uma experiência tão impactante em suas primeiras décadas de disseminação, deve-se ponderar esse passado tão revisitado por diversos meios, e refletindo se, ao menos no cinema, tenha sobrado algo para falar. Teria o tema se esgotado também nas ciências humanas?

A inserção de novos objetos na pesquisa histórica nos anos 1970 incluiu temáticas relativas ao corpo, à sexualidade, à doença, etc., evidenciando a historicidade de conceitos como “saúde”, “doença” e “sexualidade”. Assim, abre-se o caminho para disciplinas e cursos específicos como conhecemos, e que, bem lembra a Associação Nacional de História (ANPUH), envolvem todo o âmbito sócio-cultural<sup>69</sup>. Porém, quando se redireciona a dúvida, pensando o que essa experiência pode contribuir para o *fazer* teoria, deve-se reformular: o que falta *pesquisar* sobre a aids? Quem passar os olhos nas referências da presente dissertação, irá se deparar com análises interdisciplinares, produzidas em sua maior parte na década de 1990, em meio àquelas urgências, que, por vezes, acometem o corpo do próprio/a pesquisador/a, como no caso do sociólogo Michael Pollak, falecido em 1992. Posteriormente, a produção é, em sua maior parte, proveniente em especial do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e da Saúde, criado no ano 2000 e vinculado à Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), a maior instituição de pesquisa sobre saúde da América Latina, e fundamental nas pesquisas sobre a covid-19, e na produção de vacinas contra o coronavírus.

Não há apenas *ainda* o que falar: talvez nunca tenha sido tão *necessário*, na defesa da ciência brasileira e também por evidenciar as relações sociais a partir das enfermidades e seus inúmeros impactos. O programa de combate ao HIV/aids é uma das conquistas de movimentos sociais que sofre não mais apenas o sucateamento, mas com o próprio desmonte e desfiguração enquanto política, após a destituição golpista da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Não apenas em sua estrutura o programa foi atacado, mas em seu próprio status de autonomia, na

---

<sup>67</sup> CERTEAU, 2011, p.47.

<sup>68</sup> MATTOS, Carlos Alberto. O que falta filmar sobre a Aids? *Carta Maior*, 26 abr 2019, In: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/O-que-falta-filmar-sobre-a-Aids-/59/43961> Acesso em 20 out. 2021.

<sup>69</sup> GT História da Saúde e das Doenças. Disponível em: <https://anpuh.org.br/grupos-de-trabalho/atividades/item/305-gt-historia-da-saude-e-das-doencas> Acesso em 29 jul. 2020.

deformação do comportamento que se acentua a partir da posse de Jair Bolsonaro em 2019. Paralelamente, nos estados federativos ao longo dos anos também se observou movimentos semelhantes de esgotamento das instituições responsáveis por lidar com o HIV/aids, como o fim do Grupo de Apoio à Prevenção a Aids de Porto Alegre (GAPA).

Nessa seção da dissertação, originalmente escrevi sobre o até então recém publicado Decreto Federal nº 9795, que extinguiu a autonomia do Departamento de IST, Aids e Hepatites Virais (agora Departamento de Doenças de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis), surpreendendo as comissões brasileiras responsáveis pelo órgão que fora até alguns anos, um orgulho da ciência brasileira como um todo. A transformação, que se inicia no apagamento do HIV/Aids enquanto prioridade nas IST's, hoje concebe um programa desfigurado. Reescrevi essa seção não apenas por, no *tempo da escrita*, o Departamento ter sofrido tal desmonte por completo, como também, a nível mundial, termos conhecido a Covid-19 – em paralelo a inéditos e devastadores efeitos do negacionismo. Ao passo que escrevia uma dissertação com a percepção da mesma estar quase *obsoleta*, por escrever sobre uma epidemia em meio a uma outra epidemia que tornava passado diversas impressões, parecia também que engolia um presente sufocante, onde tudo refere-se à brutalidade da vivência dessa epidemia. Que se dá em todas as etapas: como pesquisador, como cidadão, como professor, e especialmente, como *filho* de alguém cuja trajetória foi impedida pelo vírus e pelo negacionismo. Uma morte por muito tempo sem condições de ser pensada a nível social, a cada dia que passa no presente inelutável a que todo brasileiro foi submetido ao conviver com um genocídio *ainda* em curso, enfim atenuado pela vacinação.

De que forma pesquisar uma imersão em uma experiência do tempo, estando igualmente imerso em uma espécie de suspensão temporal, que torna “ultrapassada” a própria ciência, deslegitimada pelos discursos negacionistas? Muitos, entre nós, negariam a “regularidade” temporal arrancada de si, em nome de sentimentos e mitos. Que testemunhos e narrativas, entre o biográfico e o ficcional, comunicarão o seu luto? Aprendemos, com a pandemia que testemunhamos a partir do fim de 2019, algo que envolve os anos 1980, o HIV e a pandemia/epidemia de HIV/aids.

Como se percebe, as ideologias autoritárias tem muito interesse em promover o medo<sup>70</sup>, e as doenças seguem sendo uma chance perfeita. A epidemia de HIV/aids torna-se o elemento revelador dos conflitos políticos, reativando também as divisões da guerra fria. Um dos maiores

---

<sup>70</sup> SONTAG, 2007, p.125.

partidos da extrema-direita francesa, a Frente Nacional, na figura de Jean-Marie Le Pen, beneficia-se e muito das “audácias da retórica”, formulando por fim, aqueles que surgem como os “verdadeiros problemas”<sup>71</sup>. Uma velha receita de produzir e contingenciar o pânico e as expectativas, mediando o desconhecido a partir do descrédito da ciência e “teorias da conspiração”. Apesar de já compreendido o vírus e o adoecimento na perspectiva biomédica no início dos anos 1990, nos panfletos da análise de Pollak, podemos ler, no alarmismo e profunda ignorância que essa ideologia política provoca: “a origem real da AIDS nos é desconhecida”, “O estudo dos co-fatores (fatores econômicos, etc.) é urgente, embora totalmente ausente hoje, pois destruiria muitos mitos”. Ao criarem-se os “verdadeiros problemas” enquanto espantalhos, negligencia-se aqueles que existem na concretude do cotidiano. Dentre as medidas, a decisão de retirar a “Aids” do nome do departamento responsável, são uma tentativa de colocar a epidemia no esquecimento, nas oportunas palavras do ex-ministro da Saúde Alexandre Padilha<sup>72</sup>. Mas como se *esquece* um evento, que no limite, não deixou de acontecer?

Uma pequena matéria de julho de 1981 do *New York Times* sobre um “raro câncer em homossexuais” é a inauguração de um fenômeno de audiência vorazmente consumido pelo público<sup>73</sup>. Essa profusão, a epidemia discursiva, compõe não apenas o entendimento da época em relação ao HIV/aids, mas também refletem as concepções sobre a dignidade da vida humana. Fornece, enfim, alguns dos elementos que dão forma a esse evento, no imaginário discriminatório que resgata. O surgimento e disseminação do HIV colocam em xeque a ideia da ciência como *infallível*, pela rápida expansão de um vírus resistente a todo tipo de tratamento, deixando claro que as infecções estavam longe de serem derrotadas. Identificado em 1983, o HIV, contém vários genes com diversas funções, muitas ainda não identificadas. contribuindo para certa “névoa” naquilo que já se sabia sobre um adoecimento. A aids, estritamente falando, é um processo marcado por três fases distintas: a primeira, com duração de até seis semanas, é denominada “infecção aguda”, quando ocorre o ataque ao sistema imunológico após a incubação do vírus, isso é, o tempo de exposição ao HIV até os primeiros “sinais”. A segunda fase é marcada pela integração do vírus ao DNA das células, e assim, replicando-se, conhecido como período “assintomático”, podendo se estender por anos. O vírus termina por reduzir os

<sup>71</sup> POLLAK, 1990, p.158, p.169.

<sup>72</sup> Cf. Bolsonaro acaba com departamento de AIDS e revolta organizações e ex-ministro da Saúde. Rede Brasil Atual, 23 mai. 2019. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2019/05/bolsonaro-departamento-aids-revolta-organizacoes/> Acesso em 20 jul 2020.

<sup>73</sup> ALTMAN, Lawrence K. Rare cancer seen in 41 homosexuals. **The New York Times**, Nova Iorque, 3 jul. 1981. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html> . Acesso em: 20 jul. 2020.

glóbulos brancos do sistema imunológico, os reduzindo a 200 unidades por mm<sup>3</sup> de sangue, sendo a medida adequada para um adulto saudável entre 800 a 1200 unidades. Esse outro estágio, a “aids propriamente dita” ocorre com a supressão do sistema imune, dando passagem para surgimento de doenças “oportunistas”<sup>74</sup>. Nessas fases estabelecidas pela epidemiologia, vemos o adoecimento pela sua temporalidade – das semanas da incubação, a possibilidade de muitos anos do assintomático, ao próprio tempo oscilante da doença em seu avanço. Uma oscilação, dentre outras, que não segue necessariamente o tempo restrito do adoecimento *stricto sensu*, mas que se produz na complexidade e subjetividade desse processo.

Atravessando a rigidez biomédica, está o entendimento de Hervé Guibert sobre essas etapas. Se anteriormente o narrador recorreu à comparação com a “imagem do Holocausto” para uma possível compreensão (o filme *Noite e neblina*), em outros momentos os parâmetros se alteram, oscilando em seus impactos. Ora, se a metáfora de *guerra* foi tão conveniente para a aids, por que um jogo que envolve a *dualidade* vencedor/derrotado também não seria?

Os últimos exames [de linfócitos e leucócitos], datados de 18 de novembro me dão 368 T4, um homem com boa saúde tem entre 500 e 2000. Os T4 são os leucócitos que o vírus da aids atacam primeiro, enfraquecendo gradualmente as defesas imunológicas. As ofensivas fatais, a pneumocistose que afeta os pulmões e a toxoplasmose no cérebro, ficam na zona que fica abaixo de 200 T4; agora retardados com a prescrição do AZT. No início da história da aids, chamavam os T4 de "the keepers", os guardiões e a outra fração de leucócitos, os T8, "the killers", os matadores. Antes do aparecimento da aids, um inventor de jogos eletrônicos havia desenhado a progressão da aids no sangue. Na tela do jogo de adolescentes, o sangue era o labirinto em que circulava o Pacman, um peixe amarelo operado por um controlador, que devorava tudo em seu caminho, esvaziando seu plâncton de diferentes cores, ameaçado por sua vez pela proliferação de peixes vermelhos ainda mais gananciosos. Se aplicarmos o jogo de Pacman, que levou tempo para sair de moda, à aids, os T4 formariam a população do labirinto, os T8 seriam peixes amarelos, seguidos de perto pelo vírus HIV, simbolizado por peixes vermelhos, ansiosos para comer mais e mais plancton imunológico<sup>75</sup>.

O AZT (*azidotimidina*, atualmente chamado *zidovudina*), foi o primeiro medicamento aprovado no tratamento da enfermidade. À época, o antirretroviral era ministrado em doses muito maiores, acarretando em severos efeitos colaterais, devido à sua toxicidade. Sendo aplicado nas fases mais avançadas da infecção, tais efeitos despertavam tanto temor quanto o adoecimento, conforme veremos no relato do narrador de *Para o amigo*. A possibilidade de uma história do HIV/aids *reescrita* por uma mimesis poética deve considerar essa história farmacológica da pandemia, bem como sua história política.

<sup>74</sup> NELSON, David L.; COX Michael M. **Princípios de Bioquímica de Lehninger**. Artmed, 6ª edição, 2014, Porto Alegre, p.1088

<sup>75</sup> GUIBERT, 1990, p. 13-14.

Ninguém poderá escrever a história da aids no Brasil sem recorrer ao noticiário da imprensa, afirmou em 1989 o sociólogo (e guerrilheiro) Herbert Daniel<sup>76</sup>. Passados alguns anos após a notificação dos casos do “câncer gay” pelo *NY Times*, a afirmação de Daniel é indissociável da historicidade da doença nos EUA e também na França. Percebe-se, nesses contextos, uma *autonomia* da grande imprensa em relação à narrativa das informações, manifestada nas percepções psicológicas e sociopolíticas daqueles que exercem a “arte do jornalismo”, na expressão de Pollak. A produção dos *tempos mortos* é a cobertura da *atualidade*, o “tempo real do furo jornalístico” narrado pelo excesso do sentimentalismo<sup>77</sup>. Forma-se uma narrativa híbrida pautada pelo acelerado presente da linguagem jornalística, incontornável ao se considerar em uma reescrita do adoecimento.

Assim, se até 1984, a grande imprensa francesa teve dificuldade em ocultar seu fascínio pelo tema, a partir do ano seguinte, outro tom é adotado, especialmente devido à descoberta de sua origem viral, tornando-se uma ameaça para toda a população francesa. Coincidência ou não, 1984 é também o ano da morte de Michel Foucault, talvez a maior “vitrine intelectual” da França. A mudança no tom da narrativa trouxe um movimento de “desdramatização” contrastante com outras “gestões da aids”, como a brasileira e a estadunidense, que mantiveram sua forma “folhetinesca”. Essa “desdramatização” é permitida pelo alto grau de “medicalização do fenômeno”, no lugar cedido na mídia aos “especialistas”, que trazem para a ciência francesa as imagens de triunfo sobre a concorrente dos Estados Unidos, criando uma imagem objetiva e quase que distante do fenômeno. Tanto espaço concedido foi possível, como diz Pollak, pois a grande imprensa, no papel de “mediadora das angústias”<sup>78</sup>, harmonizou seus interesses com os da ciência francesa, especialmente ao expor essa concorrência entre os laboratórios.

A “desdramatização” movimenta-se em dois sentidos: o da *ampliação* das dimensões do risco, e o seu contrário, seu *esvaziamento* na prevenção individual, forjando certo “controle” da epidemia em proporções enganosas. Nesse exercício de controle, mediando os *tempos mortos*, mantém-se a esperança em uma solução científica/médica, em paralelo ao exponencial aumento das mortes. A partir da segunda metade dos anos 1980, nos efeitos da desdramatização que esgota o presente da doença ao permitir tanto espaço para a especulação do futuro de cura, se produz um silencioso sentimento de descrença e desilusão. É quando a aids sofre a exploração ideológica pela extrema-direita, a partir de 1986. Finalmente alçada a tema político

---

<sup>76</sup> DANIEL apud BESSA, 2002, p.21.

<sup>77</sup> POLLAK, op. cit., p.139-144, grifos meus.

<sup>78</sup> Idem, p.147-156.

de maneira explícita, a aids “perde seus limites naturais”, nas tentativas de reunir as opiniões - mesmo as mais diversas - em volta de uma visão comum sobre o fenômeno:

Assim como a atitude tranquilizadora dos tribunais de saúde da época da peste (...) a atitude de desdramatização dos responsáveis alimenta *atualmente* certo ceticismo, senão a desconfiança, por parte daqueles que, por falta de confiança mais geral no futuro, encaram a realidade com pessimismo (...) Quanto mais elevado e aleatório parece o risco, mais ele é definido como ameaça para todo o equilíbrio social e econômico, e mais o desejo de segurança é expresso na reivindicação de garantias institucionais e jurídicas. O sentimento de ter de enfrentar um fenômeno incontrolável, potencialmente catastrófico, com o qual, ainda por cima, poucas pessoas estão familiarizadas, eleva ao máximo a aversão a essa doença e leva à exclusão daqueles que simbolizam o perigo e a decadência<sup>79</sup>

Em meio a essa atmosfera “catastrófica” e na ausência de um *corpus* de literatura médica, a grande imprensa foi o “canal” de divulgação das informações, em consonância com os primeiros artigos especializados, funcionando como uma “paraliteratura médica”<sup>80</sup>. Nesse sentido, a incipiente abordagem ficcional/autobiográfica sobre o adoecimento carrega os contornos do folhetim sentimentalista, criando um “estilo híbrido” da narrativa entre as funções jornalísticas e literárias – e que é elaborada no tempo acelerado dos textos das redações. A literatura foi diretamente influenciada por esse texto “híbrido”, tendo um olhar distante e “desdramatizado” sobre o HIV/aids (ainda que carregado de sentimentalidade excessiva), o que talvez também tenha contribuído para o choque causado pelo narrador de *Para o amigo que não me salvou a vida* em sua total franqueza e auto exposição.

No que se refere ao imaginário, a aids tem uma dupla “genealogia metafórica”, a partir de imaginários semelhantes a outros males. Como a *sífilis*, evoca o imaginário da poluição e do juízo moral do contágio pelo sexo, e como o *câncer*, simboliza-se em uma invasão sofrida pelo vírus que ataca o organismo, uma unidade impactada em sua simetria e invulnerabilidade<sup>81</sup>. Por um lado, as frágeis hipóteses de uma suposta origem do HIV no continente africano expressavam o racismo latente não apenas das concepções biomédicas, mas das próprias relações com a *doença* enquanto fenômeno social<sup>82</sup>. Por outro, sua disseminação nas saunas e *dark rooms* evocavam o imaginário discriminatório das práticas homossexuais, na esteira da visão do sexo não-reprodutivo como algo vinculado não necessariamente ao pecado, mas ao espectro da morte. Assim, as percepções da aids como um ato de vingança divina são

<sup>79</sup> POLLAK, op. cit., p.175-176, grifos meus.

<sup>80</sup> BESSA, 2002, p.55.

<sup>81</sup> SONTAG, 2007, op. cit., p. 39; p.90.

<sup>82</sup> Em um de seus primeiros fragmentos, o narrador relata que Muzil, um importante intelectual, também compartilhava essa visão: “não sabendo daquilo que o atormentava, disse em seu leito de hospital, antes que os sábios o desencorajassem: “É algo que deve vir da África”. A AIDS, que passou pelo sangue de macacos verdes, é uma doença de feiticeiros, de bruxos”. Cf. GUIBERT, 1990, p.18.

potencializadas, uma *justiça* onde cabem todos os bodes expiatórios.

Nesse sentido, à medida que atinge os princípios da unicidade social e temporal, a espiral metafórica também faz com que se abandonem as noções de uma enfermidade individual, marcando gerações de homens gays como um todo, esse talvez o mais visado dos então chamados *grupos de risco*. Essa fria e discriminatória conceituação que cindiu a sociedade, primeiramente, entre “saudáveis” e “doentes”, revelando mais sobre o perfil dos “saudáveis” em sua ânsia de diferenciação, do que a enfermidade em si. A expressão impõe algo já evidente, em associações legitimadas pela OMS e outras instituições. É deflagrada pelo viés da vigilância, na gestão da subjetividade do risco, e discordando de Michael Pollak, é de fato, *coerente* ao discurso médico<sup>83</sup>, e, mais especificamente, da epidemiologia: uma construção discursiva que, na observação vigilante de uma série limitada de casos, *isola* suas características – a homossexualidade masculina, o uso de drogas e a origem geográfica:

Vê-se, portanto, que a noção (...), resultando aparentemente de técnicas estatísticas neutras, é igualmente atribuível ao poder de negociação e de pressão de que dispõem os grupos assim designados para determinar, eles mesmos, sua própria classificação. A descoberta do vírus, o conhecimento cada vez mais apurado de suas vias de transmissão e a multiplicação de casos inclassificáveis questionam a legitimidade desse conceito. Contudo, nem a expressão “grupo de risco”, nem a expressão “estilo de vida” desaparecem da literatura médica<sup>84</sup>

Na construção desse mal associado ao *outro*, as divisões se prosseguiram. Os doentes segmentaram-se entre as “vítimas inocentes” (em geral, recém-nascidos de mães soropositivas e profissionais da saúde infectados em serviço) e os “culpados”. Esses, a base do “grupo de risco”, foram por sua vez divididos em subgrupos que escancaram a face mais grosseira da discriminação das definições, especialmente da própria medicina. Refiro-me, em especial, à infame “Fábula dos 4 H”: uma narrativa tecida por “epidemiologistas equivocados”, segundo Francisco Bastos, (ele mesmo um epidemiologista)<sup>85</sup>. Trata-se de um essencialismo estranho ao funcionamento sorológico em si, mas coerente ao exercício do poder médico - na vigilância, em direção ao controle do corpo, como única maneira de compreensão de qualquer doença. Os “4 H” reuniriam aqueles grupos “exclusivamente” propensos à infecção, isso é, homossexuais, usuários de heroína, hemofílicos e haitianos - esses, tomados também como “exemplo” da

<sup>83</sup> POLLAK, op. cit., p.121. Para o sociólogo, a “vigilância” enquanto um dos componentes da ideia do grupo de risco, acompanha “em grandes linhas”, a propagação de uma doença cujas características ainda não são totalmente conhecidas, e não da “epidemiologia”, que para ele, “tem por objetivo esclarecer a história natural e as características etiológicas de uma doença”. Porém, na construção histórica das práticas médicas, e mais, na disciplina de suas especializações, a *observação* se faz primordial nessa composição, e isso não exclui, de maneira alguma, a epidemiologia, justamente por desde sua conceituação, intenciona cruzar o maior número de fatores (“objetivos e subjetivos”) no estudo das epidemias e do próprio sistema imunológico.

<sup>84</sup> Idem, op. cit., p.123.

<sup>85</sup> BASTOS, Francisco Inácio. **Aids na Terceira Década**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006, p.29.

contaminação no continente africano, mesmo localizando-se na América Central. Sobre cada uma dessas coletividades/populações se incidiram – e ainda incidem – diversos universos metafóricos sobre o HIV/aids. Universos que se isolam, se entrelaçam, se colidem. Não tardou para os discursos dos “grupos de risco” acrescentarem mais um membro: as mulheres. A partir do fim da década de 1980, o discurso misógino em torno da sexualidade da mulher “compartilharam” com o homem gay o horror e o prazer do sexo e da morte. É nesse momento, ao atingirem-se outros grupos, que o pânico (existente nos círculos gays desde o início) irradia-se também para a parcela que se julgava “salva” do vírus. Citando a jornalista Rosana Soares em uma ilustrativa passagem que traduz esse movimento:

(...) o próprio conceito de “grupo de risco” começou a ser questionado: se somos homens, mulheres e crianças, não estaríamos todos arriscados? A resposta a essa pergunta não tardou. De estrangeiros distantes, a imprensa passou a falar de pessoas famosas do Brasil mesmo: artistas, cantores, escritores. Vieram os Cazuzas, Lauros, Cláudias. Mais alguns meses e já se ouvia: “meu primo tem um amigo que tem um tio que tem um vizinho que está com Aids”. Ou: “minha tia tem uma amiga que tem uma sobrinha”... O cerco foi se fechando: minha tia tem uma vizinha, minha vizinha tem um filho, minha tia, minha amiga, meu irmão, minha filha. Eu?<sup>86</sup>

Embora o “cerco tenha se fechado”, demonstrando a obviedade do vírus poder infectar *qualquer* pessoa, permaneceu a incidência em certas populações, em especial trabalhadores do sexo, africanos e homens gays. Conforme a jornalista, a mídia não divulgou o conceito da *vulnerabilidade* como o “grupo de risco”, bem como o restante da sociedade não o incorporou tão largamente. Um movimento que, ao ignorar suas particularidades, provoca um angustiante retorno ao silêncio igualado à morte, que foi o inicial mote de combate. Por isso, falar da aids, é, invariavelmente, *ainda* falar sobre a morte - e daí a sua importância.

Naquele momento, a hipótese dos “grupos de risco” já demonstrava sua ineficiência, provocando reações de ironia e descrédito, lembradas pelo narrador de *Para o amigo* como episódio fundante na compreensão da epidemia, despertando incredulidade na própria lembrança. Uma atmosfera de que “aquilo não deveria ser possível, mas foi”, como vemos na lembrança do narrador logo no início da narrativa:

Foi Bill quem primeiro me contou sobre a famosa doença, eu diria em 1981. Ele voltou dos Estados Unidos, onde havia lido, em uma revista profissional, os primeiros relatos clínicos dessa *morte particularmente engendrada*. Ele mesmo a evocava como um mistério, com realidade e ceticismo. (...) Jantando sozinho com Muzil, contei no dia seguinte o alerta de Bill. Ele caiu do sofá, contorcendo-se em um acesso de riso: "Um câncer que afeta exclusivamente homossexuais, não, seria bom demais para ser verdade, é para morrer de rir!"<sup>87</sup>

<sup>86</sup> SOARES, Rosana de Lima. **Imagens veladas – aids, imprensa e linguagem**. São Paulo: Anablume Editora 2001, p.85.

<sup>87</sup> GUIBERT, 1990, p.14.

Essa *morte particularmente engendrada* imaginada pelo narrador é produto das disputas pela propriedade retórica do HIV/aids, que podemos pontuar em dois âmbitos: a experiência individual e a política social, em suas assimilações e argumentações, que transformam o corpo enfermo em um campo de batalha. Paralelamente a essa imersão individual, desenvolve-se como uma catástrofe “natural”, como a fome, a qual julga-se “insolúvel”, gerando o efeito de uma *contemplação estoica*<sup>88</sup>. Enquanto figuração de uma ameaça à existência, produz-se um arauto distópico a anunciar um futuro de medo e paranoia, dando continuidade aos discursos de fim do mundo, que embasaram a guerra fria, o pavor nuclear e a ausência de alternativas. Mais do que isso, provoca um incremento da *domesticação* das individualidades nesse processo, em pessoas com HIV ou não, cruzando a experiência individual e política social. Nesse sentido, Natália Rodriguez afirma o HIV/aids em sua complexidade social e histórica, carregando diferentes níveis “simultâneos e interdependentes: um, psicobiológico individual, e outro (...) mais amplo, de tipo econômico, social, cultural, político e ideológico”<sup>89</sup>.

Embasada nas estatísticas do Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS (UNAIDS), Rodriguez lembra que 90% das pessoas soropositivas estão no chamado Terceiro Mundo, sendo a África Subsaariana a área mais afetada, com um terço dessa população. Ao lado desses números, está a caracterização a partir dessa estranha alteridade, da doença do *outro* na magnitude de sua expansão. No plano individual, os projetos de vida e o sentido da existência, *até então* estáveis, passam por inevitáveis questionamentos e conflitos. Contudo, fica em suspenso uma reflexão acerca das consequências de processos tão invasivos: quais as marcas desse *até então* mencionado? Por quantas reavaliações da própria existência um indivíduo pode passar?

### 1.3 Escrever o trauma, reescrever a aids: a poética dos limites

Essas dúvidas ocorrem, pois viver com HIV é uma experiência que *confronta* o sujeito com representações e expectativas sociais. Concebe-se uma nova realidade pessoal impulsionada por um complexo processo de revisão e ressignificação de todo um sistema de crenças, bem como de seu passado, presente e futuro, reacomodando sua imagem e identidades, em uma experiência construída através da diferença<sup>90</sup>. Essa mesma orientação guiou as noções de alteridade, repercutindo no convívio social e exercício da cidadania.

---

<sup>88</sup> SONTAG, 2007, p.142-150.

<sup>89</sup> RODRIGUEZ, 2010, p.133, p.137.

<sup>90</sup> RODRIGUEZ, 2010, p.173.

Nas diversas fases de sua extensa obra, analisando o desenvolvimento de questões e comportamentos aparentemente já “historicizados”, Foucault lançou luz aos “anormais”, por ele mesmo assim designados, aqueles não passíveis nem de uma história ou mesmo de uma reflexão: a loucura, o sistema prisional, as sexualidades dissidentes. Em sua análise, as identidades sexuais – a heterossexual inclusa – são criações do século XIX, e que assim reconhecidas, enquanto *identidades*, não poderiam ser então, relativas às práticas sexuais do passado<sup>91</sup>. Tais categorias, aqui no caso visando à construção do homossexual contemporâneo, são diferentes da figura do “sodomita”, uma categoria jurídica que a cabo, tornava-lhe um reincidente. Conforme essa imagem é produzida, tornando-se “coisa médica” ou “medicalizável” – como uma lesão, um sintoma, ou, como testemunhamos hoje, passível de uma “cura” – vai sendo preenchida pelos signos do comportamento. Assim, a partir do discurso médico, a fixação dessas identidades afirma a divisão heterossexualidade/homossexualidade, pautando outras dicotomias como o normal/anormal e saudável/doente, e para além do movimento de patologização dessas identidades, essencializa a todos os homens que se relacionam com outros homens. Reforçando a associação da aids “exclusiva” da homossexualidade masculina, cria-se uma “realidade natural” do sujeito “protagonista” dessa questão, que emerge na epidemia discursiva em seu papel de *ameaça*, mas também como *ameaçado*:

Como o homossexual, essa nova personagem, o “aidético”, também tem um passado, uma história, uma psicologia e, ainda, uma face e um corpo. Ser portador do vírus ou ser doente de AIDS implica deixar de ser quem é para ser um “aidético”, para ter um corpo, uma face e uma história definidos. Olhar-se no espelho, portanto, não significa ver sua própria imagem, mas ver a imagem de um “aidético” e aquilo que essa imagem representa. Ver o outro em seu lugar, mirar o outro no espelho.<sup>92</sup>

Sendo a instituição encarregada das designações oficiais, a medicina baseia seu discurso em três pontos: seu biologismo, seu caráter a-histórico e a associabilidade, produzindo imagens vinculadas, no limite, à morte. Essa figura é um neologismo da língua portuguesa sem tanta correlação na língua inglesa, mas que carrega também a carga pejorativa do *sidatique* francês. Trata-se da materialização de um vocabulário que, na ilusão de sua neutralidade, transforma o diagnóstico em uma *denúncia*, criando essa imagem com “face, corpo e passado” conhecidos. Molda-se um indivíduo solitário cuja doença não criou seu isolamento, mas o acentuou, fonte do próprio sofrimento, na culpa e marginalidade em relação à sociabilidade heterossexual.

Retomando Pollak, a distância da vida social é uma *necessidade*, antes de uma escolha,

---

<sup>91</sup> Ver: FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

<sup>92</sup> BESSA, 1997, p.109-123.

com o indivíduo mantendo-se à parte, com o sentimento de “estranheza” se desenhando como início de uma construção consciente de si, ao redor do *desejo* que dá origem à diferença<sup>93</sup>. Tal imagem foi superexposta em associações à devastação física e moral, em diversos campos, em especial, na fotografia. Ao produzir esse personagem, na divisão inocentes/culpados, cria-se uma “história bifurcada” que na esteira da imaginação do seu passado, não altera seu presente de ser um “morto-vivo”<sup>94</sup>. Assumir o vírus, ou confessá-lo, é “admitir essa imagem irrevogável” nas palavras do narrador Hervé, pois é construída a partir de um dos pontos essenciais da medicina, a *associabilidade*. É por esse ponto precisamente, que o “aidético” resgata a imagem do sobrevivente do Holocausto, como defende o narrador ao refletir sobre o “olhar humano demais” que se adquire num evento de tamanha agressividade como aquele adoecimento, na mencionada referência ao documentário *Noite e neblina*. Um sentimento que retorna na visão de si frente ao espelho, objeto simbólico do desenvolvimento da autoimagem<sup>95</sup>:

Esse corpo descarnado (...) *eu o reencontrei todas as manhãs numa tela panorâmica auschwitziana no grande espelho do banheiro* (...) Não houve um dia sem uma nova ausência de carne no quadro, começando com uma linha cruzada nas bochechas, de acordo com o que algumas reflexos acusaram, e agora o osso parecia sair da pele, à flor de pele como pequenas ilhas planas no mar (...) Esse *confronto* todas as manhãs com a minha nudez no espelho foi uma experiência fundamental, renovada a cada dia. Não posso dizer que sua perspectiva me ajudou a sair da cama.<sup>96</sup>

Os signos que compõem o aidético - o drástico emagrecimento, as manchas do sarcoma de kaposi, as fortes tosses, etc - produzem *a imagem* do adoecimento. Devido justamente à violência da construção dessa figura, ela é melancolicamente unificada naquilo que expõe, denuncia e comunica o ser humano em seu rosto, levando o narrador, como já vimos, a se questionar: *isso se vê nos olhos?*

Na agressiva atribuição de “verdades”, é retirada do indivíduo a possibilidade de uma gestão de sua identidade, no momento que se iniciam os reconhecidos sinais do adoecimento. O “aidético”, em sua conceituação enquanto “espécie”, seria quase um paradoxo de um processo civilizatório tido como *ideal*. Por um lado, é visto como alguém que se encaminha para a morte, entendida como lenta e degradante, na *contradição* que se torna a vida presente em seu rosto e corpo. Por outro, a morte civil fora decretada anteriormente, seja na exclusão do “não-saudável” ou na retirada de sua complexidade e agência (*Handeln*), isso é, a capacidade

<sup>93</sup> POLLAK, op.cit., p.29.

<sup>94</sup> BESSA, op.cit., p.122.

<sup>95</sup> “O eu teme a alteridade. A experiência do espelho diz bem das duas etapas da vida do homem. Se para a criança, como demonstrou Lacan, o espelho é o meio jubilatório pelo qual a criança descobre sua unidade, para o adulto é o objeto que lhe revela a *progressiva deterioração de seus traços* (...) (Essa percepção) corresponde no adulto o receio de sair da carapaça do eu” Ver: LIMA, 2007, p.417.

<sup>96</sup> GUIBERT, *Le protocole compassionnel*, 1991, p.18, grifo meu.

de decidir sobre seu próprio futuro<sup>97</sup>. É precisamente nesse sentido que se produz uma imagem desenhada pela *continuidade* das relações com o espectro das doenças na humanidade, esvaziada de seus traços particulares – um outro adoecimento *da e na* história, e o sujeito por ela produzido, como *mais um doente*. Segue os discursos que produziram, em outros momentos da história, o “tuberculoso”, o “leproso”, o paciente oncológico, entre outros.

Porém, desde a falácia do suposto triunfo da ciência infalível sobre as doenças infecciosas, e especialmente após a análise de Susan Sontag de como se formam os discursos sobre a epidemia, essa pode ser vista pelas suas *descontinuidades*<sup>98</sup>. Esse aspecto, conforme Maria Cristina Marques, é um ponto de muita discussão na historiografia da aids, e sua aplicação foi política e psicologicamente importante, para “compreender perigos, desconfiâncias e preconceitos” relacionados à epidemia<sup>99</sup>. Isso não descarta, evidentemente, a importância da “matéria-prima da história convencional”, as continuidades, que estabelecem as relações do HIV com o passado recente da sociedade e seus comportamentos (coletivos, pessoais e institucionais)<sup>100</sup>. Mesmo ao pesquisar a partir das diferenças, do descontínuo, não há como romper com o contínuo, e no limite, também não é desejado. Pode-se simplesmente “romper” com o imaginário que envolve o espectro da doença, como se a espiral metafórica da aids em nada tivesse em comum com o câncer, a lepra e a sífilis? Como se a experiência dos adoecimentos na história, justamente por suas diferenças, e particularidades, nada nos ensinasse? Ao seguir os caminhos dessas diferenças, é que se forma, enquanto um conceito de representação, uma mimesis renovada, que cria possibilidades para as experiências, torna-se uma *inspiração* para as ciências humanas.

Nenhuma renovação da história é possível sem que ocorra também continuidades, seus “acervos de experiências registradas”, como reflete Reinhart Koselleck, que é categórico: “Desde os tempos de Heródoto, nenhum historiador pode abandoná-la sem perder a credibilidade”<sup>101</sup>. Apesar de ser um dos elementos que o historiador deve instrumentalizar em seu trabalho, a crítica à continuidade como orientação é presente em diversos autores, porém, muitas vezes refletido de um modo que torna os conceitos puramente opostos. Retomando a

<sup>97</sup> GUMBRECHT, 2015, p.15.

<sup>98</sup> Cf. *A Doença como metáfora* (1979), onde investiga o “câncer” e sua reedição em 1989, junto de uma profunda análise sobre o HIV/aids (*Aids e suas metáforas*).

<sup>99</sup> MARQUES, Maria Cristina da Costa. Saúde e poder: a emergência política da Aids/HIV no Brasil. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro v.9, 2002, p.45.

<sup>100</sup> WHITE, Hayden. Foucault decodificado: notas do subterrâneo. In: **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: EdUSP, 2014, p.256.

<sup>101</sup> KOSELLECK, Reinhart. Mudança de experiência e mudança de método. Um esboço histórico-antropológico. In: Idem, **Estratos do tempo: estudos sobre história**, Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014, p.50-51.

crítica aos historiadores d’*Arqueologia do Saber* (1969), Rosa Fischer aponta que Foucault criticava a análise histórica enquanto “discurso do contínuo”, que faz da consciência humana o sujeito *originário* de toda prática, e pouco refletindo sobre a *dispersão* do sujeito que ocorre ao narrar sua vida pessoal a partir das rupturas com a própria ideia de centralidade<sup>102</sup>.

Em seu ofício, o historiador pode instaurar continuidades mediando resultados em função daquilo que lhe escapa, seus silêncios e ausências lhes diferenciando e situando em relação a outros discursos<sup>103</sup>. Destacando o plural de Certeau nas *continuidades*, ao aceitar o caráter múltiplo dos discursos que regulam o HIV/aids, desenvolve-se uma “continuidade criativa” que trabalha sua complexidade, na dificuldade ou impossibilidade de reduzi-lo a certos discursos ou enunciados. Assim, a narrativa historiográfica deve não apenas aceitar, mas abraçar o caráter de possibilidades, a partir de seus limites e diferenças. Assim, retomando as dúvidas do início desse capítulo: existiria, *ainda*, algo para falar sobre isso?

Sabemos, a partir de Foucault, que a “efetividade” da história distingue-se daquela dos historiadores por não se apoiar na constância em si, pois nem o corpo é fixo o bastante no tempo para o indivíduo se reconhecer. Assim como o conhecimento passa a não ser mais apenas um movimento de descrição, o *saber*, “mesmo na ordem histórica, não significa “reencontrar” e sobretudo não significa “reencontrar-nos”. A história será “efetiva” na medida em que ela *reintroduzir o descontínuo* em nosso próprio ser”<sup>104</sup>. Apesar das supostas origens do vírus remeter à década de 1930, a aids é um fenômeno contemporâneo, a “doença do final do século XX”, notavelmente historicizada mas pouco evidenciada em seu aspecto traumático. Assim, uma consciência histórica sobre esse fenômeno pode mediar um efeito *humanizador*, permanecendo a disciplina, portanto, sensível ao “mundo geral do pensamento” e às suas ações<sup>105</sup>. Tal humanização é crucial no desenvolvimento dessa consciência histórica, que funciona como uma “orientação temporal” em duas esferas a vida, na profunda análise conceitual de Jörn Rüsen (2005): uma que envolve a subjetividade *interna* dos atores, e também o *externo* que compõe a vida prática, revelando a tempo dos eventos como produzidos pela “atividade humana”, que apesar do nome, *pouco humaniza* ao analisar os eventos limite<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> FISHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. **Educação & Realidade**, Faculdade de Educação/UFRGS: Porto Alegre, 1999, p.43.

<sup>103</sup> CERTEAU, 2011, p.33.

<sup>104</sup> FOUCAULT, 1986, p.27-28, grifos meus.

<sup>105</sup> WHITE, 1992, p.57.

<sup>106</sup> RÜSEN, Jörn. Narrative competence: The Ontogeny of Historical and Moral Consciousness. In: Idem, **History: narration, interpretation, orientation**. Berghahn Books: New York/Oxford, 2008, p.25, grifos meus.

Assim, as descontinuidades (ou os limites), antes um estigma de “dispersão temporal” que o historiador se encarregava de suprimir da história, agora se torna um dos elementos fundamentais da análise, sendo sua ferramenta, seu resultado e seu conceito, integrando-se ao discurso do historiador<sup>107</sup>. Trata-se de uma das diversas mudanças que as ciências humanas se depararam, no sentido de uma *humanização* de sua própria análise, questionando a *distância* do pesquisador sobre seu “objeto” ou “recorte”. Lembrando Michel de Certeau, se as transformações na sociedade permitem ao historiador um *afastamento* daquilo que se torna o passado<sup>108</sup>, deve-se buscar um modo de analisar e mediar tais sensibilidades, após o testemunho “ao vivo” das descobertas científicas que mudaram o status da relação com o HIV/aids. O passado desse evento permanece *invadindo* o presente sob formas renovadas, dificultando esse necessário movimento de afastamento. Ver uma epidemia nascer, em sua magnitude, não é somente a chance de acompanhar sua genealogia – metafórica ou não. É uma chance de experimentar diferentes relações entre o passado e o presente, conforme os atores, e em dinâmicas que vão além do superar, negar, dissimular, assumir, julgar. Por isso, nas complexas subjetividades produzidas pelo adoecimento, percebe-se a evidência de seus processos de diferenciação da norma, suas operações, e é a partir dessas que uma explicação é possível. Tal desejo de diferenciação também se reflete na *forma*, que busca distanciar-se da autobiografia tradicional, para poder ser percebida em suas diferenças.

Nas marcas do ocorrido, permite-se que o acontecimento retorne, em modos que por vezes atravessam o traumático e necessidade da reparação: seria essa de fato possível? É por esse *retorno* que ao se trabalhar com passado, devemos investigá-lo, transformá-lo em *outra coisa*, lhe fazendo funcionar diferentemente<sup>109</sup>. Refletir sobre a morte é refletir sobre a vida, as urgências da condição humana, e conceber a epidemia de HIV/aids como evento traumático não se trata de simplesmente incluí-la em uma “lista de catástrofes”, mas um movimento de abrir rumos e possibilidades: a começar pela própria visibilidade do evento para além de uma quantificação de mortos. Arriscando essas aproximações, podemos ter uma melhor ideia não somente da subjetividade frente à dor, à doença, ao luto – mas especialmente, da história, em seus limites e verdades perante tais atributos. O que eles têm a nos dizer?

A experiência desse adoecimento herda e habita um determinado presente, que no começo dos anos 1980, caracteriza o traumático a partir de uma outra consciência histórica, ou

---

<sup>107</sup> FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 9-11.

<sup>108</sup> CERTEAU, op.cit., p.61.

<sup>109</sup> Idem, p.69.

em outras palavras, de uma outra construção social do tempo<sup>110</sup>. Esse outro local (ou status) do tempo, ao se remodelar e problematizar a linearidade, é percebido em suas fragmentações, não mais um correlato ou sinônimo de um único “tempo” em si. Revelando-se em outras temporalidades a partir da experiência da exclusão e da não-realização (em diferentes *ritmos*), a soropositividade é uma vivência imersa em uma generalizada transformação das relações com o tempo, conflitando e mesmo tempo integrando concepções de um futuro que não mais se apresenta como algo a conquistar, mas como um *movimento* em suas variadas e inescapáveis emanações de esperança, visões, ameaças<sup>111</sup>. Existindo tantos *ritmos* diferentes, seria de fato esse futuro de morte “inescapável”?

No caso do evento que analisamos, a atmosfera mórbida é um dos principais fatores que caracteriza o passado homossexual (pessoal ou “populacional”) como um local de perversão sexual e culpa, compondo um presente de desconhecimento, dissociado da cronologia que se entende como “regular”. Na temporalidade particular de um crime que levaria ao exílio ou a morte, a infecção é tomada como punição por esse passado. Esses sentimentos mencionados – a dor, a doença, o luto - articulados com outros que ilustram o adoecimento, compõem a complexidade do evento traumático, que, como aponta Seligmann-Silva, envolvem construções recíprocas do passado e presente, matizados pela confusão entre o que se sabe, e o que não se sabe<sup>112</sup>. Essa impressão de adiamento ou incompletude do entendimento sobre o acontecido é a característica essencial do trauma, um evento cuja assimilação de forma plena não se dá no momento da catástrofe (seu desabamento), mas tardiamente, na *repetição* daquilo que forma a experiência traumática, em sua rememoração, quase sempre involuntária. O trauma é, em si, “intrusivo e estranho”, e enquanto assim permanece, é sempre reavivado, irrompendo em forma de repetição, sem que se possa compreendê-lo<sup>113</sup>. Tentando, portanto, domesticar e atenuar o que Bohleber chamou de “trauma puro”, dá-se um nome ao evento e após, insere-se em um sistema de ações causais e compreensíveis, e por isso, a necessidade do cuidado no estabelecimento de uma simples continuidade entre o mundo do hoje e aquele que lhe antecedeu. O *efeito humanizador* da história é exercido pela mediação que se realiza entre o que *se é* e o que *deveria ser*, permanecendo sensível ao pensamento e à ação da qual precede e

---

<sup>110</sup> GUMBRECHT, 2015, p.63.

<sup>111</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014, p.310.

<sup>112</sup> SELIGMANN-SILVA, 2000, p.09.

<sup>113</sup> BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva. In: **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 41, mar. 2007. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2007000100015](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000100015) Acesso em 01 ago. 2020.

a qual retorna<sup>114</sup>, em uma escrita que afirme e se utilize da subjetividade e o traumático.

A epidemia nos grupos com vulnerabilidade, e a morte considerada “merecida” no impacto físico e agressividade dos sinais, são as principais características do fenômeno como algo que *transborda* a capacidade de recepção dentro dos limites do que podemos perceber. Esses traços de “excesso” trazem consequências na relação estabelecida com a literalidade do relato. Assim, a imagem do traumático em sua recordação pode assumir formas extremamente literais e precisas, ou mesmo formas ambíguas e contraditórias como a autoficção de Hervé Guibert, lido como uma das maneiras de “domesticar” o trauma<sup>115</sup>.

Ao refletir sobre o contexto no qual a epidemia se insere, numa sociedade tecnológica e midiaticizada, concluímos que poucas catástrofes do século XX foram tão veiculadas como o HIV/aids, através de imagens em canais de televisão, cinema, publicidade, etc. Trata-se de uma “política de imagens”, que ao reproduzir a catástrofe, igualmente reproduz o seu trauma<sup>116</sup>. Apesar de sua alta circulação nos meios de comunicação (ou devido a isso), semelhante a outros eventos limite, são imagens transmitidas e recebidas com cada vez menos sensibilidade, que ao reencenar o evento traumático em si, encobre e impede sua recordação. O impacto dessas imagens na autopercepção é impossível de ser quantificado, levando a certeza da morte às televisões e capas de jornais, produzindo o aspecto de “doença irreversível” de um “paciente culpado” por seu estado, em histórias com um excessivo sentimentalismo.

Alternando-se entre esses excessos, a epidemia de HIV/aids não é, a princípio, resgatada na memória de experiência traumática, mesmo que tenha chegado “ao vivo” aos lares de todos. Não tem necessariamente uma forma clara, uma temporalidade para além do que é registrado, porém com uma imagem cercada de paranoias, mitos e discriminação, reforçados por diversos discursos. Esses elementos não são totalmente estranhos à narração dessa experiência, ou somente pertencentes ao âmbito do folhetim, resgatando traços da tragédia enquanto forma narrativa. A tragédia provoca piedade (*eleos*) e medo (*phobos*), das quais deriva o efeito conclusivo, a catarse (*katharsis*), o efeito da purificação, da purgação, que reforça uma individualidade que visa, no limite, despertar *empatia* no leitor<sup>117</sup>. O sofrer desse mal, na narrativa de Guibert, é purificado e convertido no relato de sua experiência pessoal, sua escrita, e as consequências, produzindo um *conhecimento* sobre si que não se daria sem esses aspectos

---

<sup>114</sup> WHITE, Hayde. **O fardo da história**. In: WHITE, 2014, p.63.

<sup>115</sup> BOHLEBER, Idem.

<sup>116</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.64.

<sup>117</sup> Idem, 2005, p.92-103.

da tragédia, revistos nas escritas contemporâneas de si.

Pensando nesse deslocamento, onde começa e termina o “desastre” que caracterizaria uma catástrofe? Existiria um local de partida e de chegada para um ferimento, literalmente, *sem cura*? Nesse sentido, a ponderação de Freud sobre o período “curto” de tempo em que perdurariam os estímulos traumáticos, deve ser repensado. Conforme veremos no segundo capítulo, a “ferida” intrínseca ao trauma não se localiza apenas na memória, mas alastra-se ao *presente*: um presente materializado no corpo, que testemunha e elabora um luto proibido, no silenciamento da gravidade da epidemia para a sociedade, e não somente para um grupo. Mais do que lançar às gerações seguintes o peso do avanço científico contrastado nos “fracassos” médicos, adia-se o real entendimento da extensão daquelas mortes ao não se reconhecerem, através dos espaços “oficiais”, a vida humana enquanto componente social. Uma tempestade perfeita, que se forma nas ausências e silêncios.

Em resposta, a organização dos movimentos sociais em busca de medidas efetivas dos governos é crucial nas conquistas, demonstrando um inédito ativismo na história das doenças ao constituir tantos espaços de discussão e representação. É importante reiterar que as omissões e políticas discriminatórias eram comuns em todos os países, mas especialmente nos três a que mais referenciamos nessa discussão – França, Estados Unidos e Brasil. É um grande erro deduzir que por estar em seus últimos anos “oficiais”, a ditadura civil-militar pouco influenciou o modo com que se lidou com o vírus, pois não se trata apenas de uma gestão “biomédica”. Nos outros países, nada mais ilustrativo: com presidentes de duas visões políticas diferentes (François Mitterrand do Partido Socialista e Ronald Reagan do Partido Republicano), o HIV/aids foi tratado como assunto de saúde apenas no que se relacionava a disputas entre laboratórios e empresas, e pouco assistindo às questões que afetavam diretamente a sociedade, tornando um problema essencialmente de *vigilância*, de “defesa de uma sociedade civilizada, de bem e ideal”. Na amplitude dos discursos de “castigo divino” e discriminação, ocorriam demissões injustas de PVHA, um vácuo de direitos sociais e civis, semelhante ao movimento de “desdramatização”, que reduzia o real alcance do vírus, direta e indiretamente. A política oficial desses lugares, de certa maneira, oficializava também a discriminação contra a homossexualidade, ao colocar nas práticas sexuais toda uma carga de “culpa”, que se irradia até a atualidade.

Seguindo Ricardo Aires, por outro lado, a enfermidade potencializa os discursos de resistência, sendo o corpo enfermo também um corpo de *luta*, trazendo em suas marcas e fragilidades uma *interferência* nesses discursos hegemônicos a partir da produção de *outras*

imagens<sup>118</sup>. Se o corpo enfermo produz sua resistência nas fragilidades de suas imagens, a de ações coletivas é motivada a partir da ausência, exercendo práticas de memorialização. Nessa nova experiência social deflagrada por um adoecimento, as práticas elegíacas tornam-se um dos principais gestos de retirar essas mortes do silêncio, escrevendo aquele fenômeno que sem seguir as figurações tomadas por legítimas. É nesse sentido que inserimos a obra de Guibert, a despeito de seu caráter puramente individual, e que traz em sua narrativa elegíaca sobre Muzil, uma elaboração do evento traumático da epidemia.

As reflexões e conceituações na teoria do trauma, centrais na psicanálise, trouxeram grandes contribuições para a teoria da história e também literária, por levantar questões sobre o acesso e representação daquilo que é considerado real, e problematizando essas noções. Para além das circunstâncias que relativizam nosso tempo individual, a partir de situações limite na história (como o holocausto, as ditaduras, e como aqui proponho, a epidemia de HIV/aids) fica aparente que a relação entre o passado e futuro alterou-se na sequência das gerações históricas<sup>119</sup>. A partir dessas considerações, podemos voltar à história sem os riscos do historicismo, para além do *quando* e *como*, mas aproveitando as nuances do *e se* - explorando a ficção e as possibilidades. Nesse gesto, não se trata, evidentemente, de “abandonar” as categorias, pois mesmo as determinações temporais sendo incontáveis, elas mantêm a relação com a cronologia “natural”, conforme a reflexão de Koselleck<sup>120</sup>. Em sua tentativa de articular as diferenças das assimilações do tempo, o historiador alemão indica o “tempo natural” (bem como as formas com que é experimentado) como pertencente aos “tempos históricos”, ressaltando que apesar do pertencimento, esse “tempo natural” não se dilui nos parâmetros do histórico. A autoficção de Hervé Guibert, em todo seu jogo com aquilo que é referencial, está inserida nos eventos “reais” da epidemia, seu entorno indissociável.

As definições “históricas” tornam evidentes os ocultamentos de certos grupos, da mesma maneira com que entendemos a repressão dos mesmos como um ato de poder; mas, como contrapõe Joan Scott, o que não se torna evidente é uma forma de colocar outras alternativas em pauta, oferecendo, a partir de uma experiência da *diferença*, uma ampla crítica das práticas normativas<sup>121</sup>. Por isso, a importância de referir-se ao processo histórico, em suas

---

<sup>118</sup> ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia**. Porto Alegre: UFRGS, 2015, Dissertação de mestrado de Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de arte, 230 fls., p.45.

<sup>119</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.PUC-Rio, 2006, p.16.

<sup>120</sup> KOSELLECK, História, Histórias e estruturas temporais formais. In: **Idem**, p.122.

<sup>121</sup> SCOTT, op. cit., p.08.

definições reconfiguradas, que constituem e posicionam sujeitos e apresentam suas experiências, “historicizadas” a partir de suas diferenças – que se tornam uma explicação, na constituição daquilo que a diferencia, em uma relação mútua, da norma.

Seguindo Certeau, nesse necessário movimento metodológico de trabalho sobre os limites, integram-se outros discursos, medindo os resultados em função dos objetos, em nosso caso, uma complexa experiência do tempo num processo de adoecimento com tamanha força como a epidemia de HIV/aids<sup>122</sup>. São percebidas diversas assincronias, conferindo-lhes seu status diferenciado enquanto doença, devendo ser observados enquanto marcas de algo intransferível, mas *comunicável*, na pluralidade de gêneros da literatura. Da mesma forma, estabelecem os limites da pesquisa historiográfica, reconhecendo o valor do aspecto subjetivo do texto que se produz, seus *objetos* de análise que existem e produzem um evento limite que incorre entre o público e o privado. Por esse aspecto subjetivo e “incerto”, sendo a imaginação tão vinculada ao foro íntimo do autor, permanece a impressão de que a imaginação afasta o “homem” da *verdade* – sendo essa somente alcançada por uma orientação de objetividade. A mimesis, eixo orientador da representação, não define por si só a escrita da história. Porém, como outras experiências históricas que se transformam junto com o tempo, questiona esse gesto de afastar a imaginação, que fortalece a normatividade que coloca o status da ficção enquanto mentira e enganação. Tal normatividade é alcançada e estabelecida pela adoção das leis da unicidade da representação, do tempo e da ação, decorrentes do pensamento racionalista, que por fim, *legisla* a subjetividade de modo restrito ao legitimar apenas o (auto)biográfico em sua lisonja e retórica. Nesse sentido, como articular essas mudanças, atravessando as barreiras desse sistema de normas, em busca de uma *poética* desse adoecimento?<sup>123</sup>

Buscando refletir sobre o papel do *pesquisador* nas ciências humanas a partir da obra *A escrita da História* (1975) de Michel de Certeau, Francisco Sousa nos lembra a pesquisa como uma “possibilidade infinita de reflexão” quando analisamos seu objeto *para além* de seus significados iniciais, ampliando o campo historiográfico e garantindo a *renovação* do conhecimento – esses, por vezes, mais reproduzido do que renovado e questionando,

---

<sup>122</sup> CERTEAU, op. cit., p.33.

<sup>123</sup> Por esse termo, entendo o desenvolvimento de uma *poética historiográfica* do adoecimento por HIV/aids, inspirado por White: o ato criativo do historiador/a, vinculado (e não embasado) em uma *intuição poética do particular*, num determinado discernimento do historiador/a acerca da realidade, com o poético sendo também uma forma de conhecimento a partir da história, que nessa “intuição” torna-se “criação” (uma *inventio*) e “descoberta” dos fatos contemplados na estrutura daquelas percepções (WHITE, 2014, p.92, grifos meu e grifo original). Vinculada à representação mimética, porém, não tão “redonda em si”, a arte poética é uma das formas de narração através da comoção e do fingir ( *fingere*) que caracteriza a ficção, como aponta Stierle (2006, p.18).

conduzindo a uma “eternização” do passado”<sup>124</sup>. Realizar uma pesquisa deve levar em conta o passado de seus “regimes historiográficos” (suas condições de produção e recepção) considerando a dinamicidade de suas relações, que vão da tecnologia às remodelações das sensibilidades. Pensar esses regimes, as possibilidades de uma investigação, invariavelmente, é pensar sobre o presente. Retomando o advérbio de tempo que funciona como um marcador, que definições teríamos se *ainda* percebêssemos o HIV/aids como apenas outra enfermidade na história? O que *aprendemos* sobre nós mesmos durante a pandemia de coronavírus, relaciona-se com o “efeito humanizador” produzido ao se refletir sobre o HIV considerando a complexidade da vida humana, bem como sua dignidade. Para além de alterações linguísticas e os avanços biomédicos, expandem-se também os modos de *comunicar* o que se aprende.

Mas qual o *preço* dessa expansão, reiterando a pergunta de Peter Burke?<sup>125</sup>. À época de sua dúvida, o preço vinha em uma “crise de identidade” disciplinar, ou mesmo na constatação de um universo de evidências perdidas desde a ênfase na necessidade de escrever a história a partir de suas oficialidades e arquivos. Na bem-vinda “fragmentação” da História, tanto em sua atuação como na autorreflexão sobre suas práticas, tornam-se cada vez mais difíceis os diálogos internos. Na busca pela necessária síntese, a proliferação disciplinar a partir da década de 1970 encorajaria métodos mais rigorosos e profissionais, e se as tensões “de identidade” se dissolveram, na constatação das “evidências perdidas” na primazia ao documental, não resta muito a fazer a não ser estimular mudanças nas práticas, incentivando a interdisciplinaridade. Devolvendo em outra pergunta, tecendo uma breve comparação, que *registros* iremos evidenciar sobre a pandemia que se iniciou em 2019?

A sensibilidade intelectual é tensionada, em todos os níveis da materialidade, quando emergem outras figuras de (auto) referência, pois em nosso “amplo presente”, ainda refletem-se métodos, objetos e sujeitos que ainda pertencem ao habitat epistemológico cartesiano, mesmo que submetidos à dinamicidade dos tempos contemporâneos<sup>126</sup>. Assim, um dos *preços* a se pagar é um surpreendente “anacronismo metodológico”, mais interessado em apontar *uma* única resposta sobre seu objeto, do que evidenciá-lo em suas contradições. Tal clima profissional é questionado pelas pressões intelectuais na atenção à *physis*, entendida como “natureza em transformação”, enquanto parte do modo como se imagina e conceitualiza o mundo, em

---

<sup>124</sup> SOUSA, Francisco das Chagas de Loiola. Diálogos com Michel de Certeau sobre pesquisa nas ciências humanas. **Revista Crítica Histórica**, Maceió, Ano II, nº3, Julho/2011, p.189.

<sup>125</sup> BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE (org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p.8-13.

<sup>126</sup> GUMBRECHT, 2015, p.16-17.

epistemologias que tratam de figuras de (auto)referência ligadas ao corpo e no espaço, reagindo, portanto, à excessiva ênfase naquilo que é *consciente*<sup>127</sup>. Um movimento que segue pelas infinitas possibilidades na pesquisa, discutindo algo que de fato se assemelha a uma infinidade: a complexidade do ser humano em *nossa* contemporaneidade.

No sentido da reflexão de Caio Fernando Abreu ao comentar *Protocolo da compaixão*, mais do que a aids enquanto uma “moda literária”, a contemporaneidade *compõe* o projeto artístico de Hervé Guibert, preenchida por essa “receita”<sup>128</sup>. Para o escritor, “tudo aquilo que poderia entrar no campo da experiência, tornou-se um episódio em potencial do filme”<sup>129</sup>, elevando essa produção a um patamar de relato, ou “depoimento” que, como diz Caio F., poucas vezes pensado para algo fora da literatura. Essa atitude pode ser interpretada não somente como uma tentativa (bem sucedida) de ingresso na epidemia discursiva, a partir da voz do enfermo que desconstrói a bela face da autobiografia. É também uma tentativa de corrompe-la, a partir das próprias controvérsias geradas, que nos tabloides e telas de televisão, tem mais destaque da epidemia em si. Guibert transforma, assim, o adoecimento em *best-seller*, traduzindo seu drama para mais de dezessete línguas até então, e tornando seu nome quase indissociável da PVHA.

Consumir a obra de Guibert tornou-se indissociável do consumo de sua vida pessoal, seu relato “dos bastidores”, na quase incontrolável (ou, para Seligmann-Silva, *descontrolada*) exposição de si mesmo e de tantos outros. Talvez sendo parte da própria dinâmica das mídias, e submetido a lógicas levemente diferentes na disseminação da internet anos depois, seu *desejo* de exposição deve ser considerado como uma ferramenta da imaginação no momento de narrar-se. Um desejo que é fundamental em nossa reflexão, pois é sua relação com o *pensamento* que faz com que esse não se torne uma contemplação passiva em nosso impulso de se ficcionalizar, nas palavras de Luiz Costa Lima<sup>130</sup>. O adoecimento é devastador, e mais, é irreversível, na sensação de ser conduzido a uma morte permitida, inescapável e silenciada em seu impacto, mas é também a matéria-prima, e ao mesmo tempo, estratégia da autoficção, “marcando” aquela existência estilizada. Essa morte é produzida como um destino coerente e mesmo aguardado, estendendo-se para além daquela experiência, mirando as práticas homoeróticas na história, chegando até aquele presente onde “surge” o HIV. Assim, o adoecimento é um “preço” a se

<sup>127</sup> Idem, p.16, grifos meus.

<sup>128</sup> ABREU, op. cit. Jornal do Brasil, 1995.

<sup>129</sup> HERVÉ Guibert: Modesty, or Immodesty. **The Horse Hospital**, Londres, 30 jan 2019. Disponível em: <https://www.thehorsehospital.com/events/herve-guibertmodesty-or-immodesty> Acesso em: 31 out. 2021.

<sup>130</sup> LIMA, Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.128, grifos meus.

pagar, compreensível e óbvio, gerando uma resignação, que por vezes, gerou grande reação na forma de incentivos aos atos de *reparação*, quando possível. Essa resignação, sua “contemplação estoica”, se faz presente não apenas no *após* o evento, mas desde suas primeiras aparições na intimidade do narrador, nas *premonições* de seu “destino tanatológico”. Lembra ele, em uma viagem logo após a morte de Muzil e sem estar infectado:

Foi nesse verão, claro, que disse a Gustave, deitado nu ao meu lado nas pedras onde nos banhávamos: "*Todos nós vamos morrer dessa doença, eu, você, Jules, todos aqueles que amamos*". Da ilha de Elba, Stéphane partiu para Londres, onde entrou em contato com uma associação de ajuda mútua para as vítimas da aids. Quando retornou, ele decidiu criar uma organização similar na França.<sup>131</sup>

Em meio a uma “escalada demográfica da morte”<sup>132</sup>, qual o papel da literatura nisso? Somente representar as ambiguidades das experiências dolorosas? Na explicação de Costa Lima, a partir do narrador, podemos ter duas consequências na escrita: Tal ato como um meio de *devolver* o experimentado para a página, isso é, sua fixação na memória e no trabalho estilístico que, a cabo, mantém o caráter de *repetição passiva*; ou, a escrita como *trabalhando* o experimentado enquanto uma autoanálise. Contudo, em suas diferentes funções analíticas, ambas mais legitimam a documentalidade (sua verdade, comprovável mas passível de interpretação) do que sua narrativa, assumindo o imaginário de modo *estrito*. Mesmo nos escritos mais conectados ao biográfico e documental, percebe-se as relações com a *fantasia*, concebida como a capacidade mental de se apegar ao “aqui e agora” que, por fim, pode *substituir* tais atributos, trocando um “presente desagradável” por um presente “contudo possível”, na “boa continuidade” facilitada pelo aspecto poético<sup>133</sup>. Assim compreendida, a literatura pode ser vista como tão somente uma fantasia “compensatória” - mas de grande significado quando lembramos da ficção e seu papel de *aumentar nosso horizonte de existência*, na frase de Ricoeur. No caso de um adoecimento tido por fatal, esse feito tem um evidente significado: do autor que pluraliza sua experiência, ao leitor que recebe o produto da fantasia, lhe compartilha e completa em retorno, com sua própria subjetividade.

Nesse sentido, sabendo que toda literatura tem um teor testemunhal, não é somente na materialidade de seu suporte, sua documentalidade, que se transmite o testemunho: “está inscrito na própria linguagem”, necessitando de um interlocutor para essa literatura “de uma

---

<sup>131</sup> GUIBERT, 1990, p.122-123, grifos meus. Se admitirmos o personagem Stéphane como Daniel Defert, a “organização similar” mencionada pelo narrador é a AIDES, primeira associação francesa anti-aids fundada em 1984 e presidida por Defert até 1991. Site oficial: <https://www.aides.org/>.

<sup>132</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74.

<sup>133</sup> LIMA, 2007, p.438-439.

era de catástrofes (que) desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever a história”<sup>134</sup>. Por isso, Agamben contrapõe o relato testemunhal em “oposição” ao *arquivo*, seguindo uma definição foucaultiana sobre esse último conceito. O arquivo, em seu registro de sistema geral de (trans)formação dos enunciados, o “dito e não-dito em cada ato de palavra”, opõe-se ao testemunho por esse referir-se ao “dentro e fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda a língua”, suas possibilidades<sup>135</sup>. Uma tensão entre a possibilidade e a impossibilidade do dizer, e que pode ser transmitida pela palavra poética do “autor” do testemunho – e assim, a disciplina histórica pode rever o método com que produz sua palavra.

A *reescrita* da história do HIV/aids, a partir de sensibilidades distintas das que orbitam e inventaram contextos anteriores, é a escrita de uma poética do adoecimento, pensada não apenas a partir das particularidades da narrativa, mas das dinâmicas do presente, questionando as pré-figurações e classificações como classes e gêneros - classificações que constituem, na historiografia, o problema a ser *explicado* pela narrativa<sup>136</sup>. Como analisar esses aspectos em um “objeto” que tem o engano como intenção? Por isso, deve-se questionar a *forma* desse objeto, seu entendimento, pois o ato poético que precede a análise do historiador é o gesto que também “cria” esse objeto, nas estratégias que adota para explicá-lo.

Assim, pensa-se uma “poética” enquanto uma estrutura teórica aberta e em constante mutação, onde podemos, além de organizar nosso conhecimento e crítica, também lhes expandir. Considerando as limitações e confrontações das teorias da ficção enquanto um problema da história, busca-se, assim como Hutcheon, desenvolver uma poética não necessariamente *entre* a teoria e a prática, mas *dentro* de ambas, as conectando, nesse gesto do historiador de “separar, reunir e transformar os documentos”, que transforma as posições e papéis dos objetos, lhes redistribuindo<sup>137</sup>. Nesse *tempo trágico* concebido entre a vida e a obra, condição que também possibilita a escrita da história<sup>138</sup>, busca-se uma reflexão narrada pelo viés desse adoecimento “*que dava o tempo para morrer, e dava à morte o tempo para viver, o tempo para descobrir o tempo, e finalmente para descobrir a vida*”<sup>139</sup>. O tempo de uma doença narrada e orientada por um movimento de depuração do imaginário social sobre o HIV, *relendo*

<sup>134</sup> SELIGMANN-SILVA, Idem, p.76-77.

<sup>135</sup> AGAMBEN, 2008, p.145-146, grifos do autor.

<sup>136</sup> WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação histórica do século XIX**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.22-23, grifos meus.

<sup>137</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.33.

<sup>138</sup> CERTEAU, op.cit., p.69-72; MACHADO, 2005, p.50.

<sup>139</sup> GUIBERT, 1990, p.192, tradução e grifos meus.

seus preconceitos a partir das dimensões das artes e da mimesis.

Essa “releitura” é também o permanente movimento da autoficção, não almejando um final em si, mas mantendo o questionamento sobre o passado e presente. Tais noções do tempo são alteradas pelo adoecimento, em toda sua diferenciação – pois esse, como vimos, também pode ser visto enquanto uma experiência do tempo diferenciada. As noções do gênero/prática autoficcional marcam uma transformação nas escritas de si, onde o procedimento autobiográfico converte-se em uma operação de geometria variável, sem exatidão, com a veracidade dando lugar à expressão poética. Despertam-se, entretanto, efeitos semelhantes da literatura autobiográfica, em sentido estrito: reparação, empatia, simpatia, admiração, e talvez mais do que outros atributos, a *ambiguidade* que pulsa no cerne da autofabulação<sup>140</sup>. A função da autoficção, enquanto gênero e prática, reside na possibilidade de se ficcionalizar, explorando o ato mimético em suas diversas possibilidades e contradições do ser humano. Atinge a “paixão fabuladora” que habita o humano, no horizonte ficcional que impacta nossos sonhos e projetos, e nos envolvem por todos os lados. Em uma experiência de tamanha agressividade nos sinais através do corpo, o que pode ser mais sedutor do que *recusar* o reflexo do espelho, em uma busca por outra autoimagem, *ressignificando* o estigma e *sobrevivendo* dia após dia? A ampliação desse horizonte ficcional não abarca só a literatura, mas as próprias possibilidades de se perceber e também *conviver* com uma doença *ainda* sem cura.

---

<sup>140</sup> COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p.47.

## CAPÍTULO II

### A AUTOFICÇÃO: CONCEITOS E PERSONAGENS

#### 2.1 As escritas de si, do *cogito* ao *coração*

Na ampliação do nosso “horizonte ficcional” existem aspectos que atravessam a visão de certo perfil/época/trajetória como exclusiva, parte de complexos processos culturais ao longo do tempo<sup>1</sup>. Essa ampliação foi possível pois enquanto durou o discurso clássico, a representação não pode ser questionada, nem em seu processo e nem mesmo em sua história. Sendo, nas palavras de Descartes, “tão firme e tão segura que as mais extravagantes suposições dos céticos não eram capazes de abalá-la”<sup>2</sup>, por muito tempo a certeza do *homem* como centro da razão tornou-se a condição e o sentido final das representações, assim como das ciências e filosofia. Na literatura especialmente, é o lento ingresso de outros referenciais que dá início aos questionamentos ao *cogito* (pensamento), e dentre eles, está a capacidade de se autorreferenciar, conforme refletido sobre as vanguardas literárias do fim do século XIX.

Atravessando a rasa caracterização como um “fenômeno de moda literária” e contrapondo-se à ideia da “vocação” (chamado natural), o exercício ou *impulso autoficcional* exhibe a vida daquele que escreve, bem como daqueles que “participam” da vida desse/a autor/a. Tais *coadjuvantes* adquirem grande papel nesse tipo de obra – um palco, com um extenso *elenco* - algo pouco evidente na autobiografia, adquirindo um tamanho nessa narrativa que por vezes ofusca o próprio autor<sup>3</sup>. Um exemplo em *Para o amigo que não me salvou a vida* são os “coadjuvantes” Muzil e o empresário Bill, que condicionam a história, sendo centrais na *dramatização* desse evento. Assim, devido à aproximação com a psicanálise, por vezes a escrita de si torna-se “escritura de uma cura analítica”, expressa graças ao inconsciente, com suas ferramentas para comunicar um trauma. Não somente para Hervé Guibert ao escrever seu “destino tanatológico”, na função analítica da escrita, os relatos *elaboram* o adoecer, ao passo que também ressignificam os estigmas ao mimetizar as expectativas dos envolvidos.

---

<sup>1</sup> BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e Literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas e cenários, 2010, p.29.

<sup>2</sup> DESCARTES apud LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p 88, p.92.

<sup>3</sup> FAEDRICH, Anna Martins **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**, Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014. 251fls., p.144.

Essa elaboração na escrita compõe um *aprendizado* de viver, que faz a releitura de seu presente, acentuando suas marcas ao dignificar essa vivência. Mais do que isso, traz a dúvida no olhar, aquilo que lhe torna humano, reforçando sua mortalidade certa e “secreta” em decorrência do vírus. Sendo “segredo”, como lhe conduzir para o dia-dia, ou seja, como *expor* essa informação?

Eu senti a morte chegando no espelho, *em meu olhar no espelho*, muito antes de realmente se firmar ali. *Já estaria jogando essa morte pelo meu olhar nos olhos dos outros?* Eu não contei isso para todos. *Como Muzil, eu gostaria de ter tido a força, o orgulho insensato, a generosidade também, para não contar a ninguém, deixando as amizades viverem tão livres quanto o ar, despreocupadas e eternas.* (...) Alguns a quem eu disse isso: Jules, então David, então Gustave, então Berthe, eu queria não contar a Edwige, mas eu senti desde o primeiro almoço de silêncio e mentiras que ela se afastou de mim horrivelmente e que se não pegamos a verdade de imediato, seria desesperadoramente tarde demais, então eu disse a ela para *permanecer fiel*, eu tinha que dizer coisas ao Bill à força e me pareceu que naquele momento *eu estava perdendo toda a liberdade e todo o controle sobre minha doença*, e então eu disse a Suzanne, porque ela é tão velha que não tem mais medo de nada, porque ela nunca amou ninguém exceto um cachorro por quem chorou no dia em que o mandou para o canil, Suzanne que tem 93 anos e (...) também podia irrealizar ou apagar a qualquer momento, Suzanne que estava pronta para esquecer imediatamente uma coisa tão enorme. Não contei a Eugénie, vou almoçar com ela no La Closerie, *ela veria isso nos meus olhos?* Fico cada vez mais entediado com ela. Sinto que só tenho relações interessantes com pessoas que sabem, tudo se tornou nulo e desmoronou, sem valor e sem gosto, tudo em torno desta notícia (...)<sup>4</sup>

Suas relações pessoais são forçadas a dividir-se entre “quem saberia” (o companheiro Jules, o amigo David, Bill, entre outros) e “quem não saberia”, elas adquirem aspectos diferenciados. Para aqueles que sabem, produz-se a impressão da perda de liberdade e do próprio *controle* e domínio da doença, reafirmando a perda de agência. Mas parece cada vez mais difícil *negar* essa imagem que chega pelo espelho e pelo olhar, diretamente a partir de sua imagem que o diferencia. Pode essa liberdade ser reapropriada? Do contrário, para aqueles que não sabem, se vive uma amizade não apenas despreocupada, mas também *livre e eterna* – ainda que envolvidas por valores da mentira e da infidelidade. Suzanne, tia do narrador e personagem tão marcante em sua intertextualidade, teria 93 anos, e assim o narrador entende que ambos têm a mesma expectativa de vida, “pronta para esquecer”, na frequente comparação entre seu corpo e o de alguém idoso. Como se descrevem sentimentos e relações tão conflitantes – em meio a cenas cotidianas como um simples almoço entre amigos? Manter-se *fiel aos fatos* seria ainda mais importante? A sensação de eternidade e liberdade podem existir na *mentira*, essa noção tão carregada de valores? É também a primeira menção a seu amigo Muzil, sempre retratado de modo elegíaco e ideal, lhe ensinando a escrever sobre o aprendizado e coragem de viver.

<sup>4</sup> GUIBERT, 1990, p.15-16, tradução e grifos meus.

Segundo a professora argentina Leonor Arfuch (2010), é da relação do privado com o público que se articulam os aspectos individual/social, levando “do *uno* ao múltiplo” na pólis grega<sup>5</sup>. Na analogia a uma “grande administração doméstica”, a emergência da sociedade burguesa e individualista *socializa* o privado ao “sair do interior escuro do lar para a luz da esfera pública”, tecendo uma crítica ao domínio público sobre o íntimo, isso é, sua predominância. Afirmar a exposição do íntimo como uma “necessidade” demonstra uma das “formatações da experiência que gêneros autobiográficos vinham justamente inaugurar”, privilegiando a *conduta pessoal* como regulação de uma normatividade, a partir de códigos de comportamento. Da importância concedida a essa experiência, se tematiza o recorrente discurso de “debruçar-se sobre a interioridade emocional”, que traz à tona um mundo de afetividade que orbita, no limite, nos *detalhes* da vida doméstica – um mundo do qual Hervé Guibert muito se favorece. Com o modelo autobiográfico marcado por Rousseau e a individualidade burguesa do Romantismo, as escritas de si adquirem uma nova relevância filosófica em sua mimesis: além de explorar os limites da afetividade, abrindo passagens para um novo gênero em sua época (o autobiográfico), também introduzem o íntimo e a intuição como critérios de validade da razão, nesse íntimo que adentra o meio social: antes dependente somente do pensar, *existir* agora é também dependente dos *sentimentos*<sup>6</sup>.

Amplamente referenciado nessa pesquisa, Luiz Costa Lima certa vez observou que a simples pergunta “o que é a literatura?”, cria “arrepios de tédio e desespero”<sup>7</sup>. Honestamente, estou de acordo, mas questionar-se sobre ela é algo incontornável ao pensar escrita do HIV/aids. Podemos nos acomodar com uma função harmonizadora da Literatura, que se voltaria para um *conhecimento* do mundo em que vivemos. Esse conhecimento é uma totalidade, a representação em um agenciamento de palavras que determina a experiência em uma forma prévia, estreitando sua ideia de documentalidade e a sua linguagem, na forma “utilitária” das semelhanças duplicadas da mimesis platônica. Assim o conhecimento torna-se mais um sinônimo do *descritivo* do que um caminho aberto de percepções e transformações. Ora, a literatura não está *nas* palavras, ou em seu agenciamento, mas em um conjunto de regras que subordinam as palavras a uma forma de experiência, determinando modalidades de comunicação e discurso próprios, dos quais os gêneros literários são suas manifestações<sup>8</sup>. Conhecer, ou seja, *descrever*

<sup>5</sup> ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.83-86., grifos originais.

<sup>6</sup> Idem, p.51; p.102-103.

<sup>7</sup> LIMA, Luiz Costa. Sociedade e discurso ficcional. In: **Trilogia do controle**. RJ: Topbooks, 2007, p. 353.

<sup>8</sup> Idem, p.416-459, grifos originais.

a totalidade sobre si, é a meta por excelência do gênero (auto)biográfico, na ideia de centralidade do homem, e a sua pretensa continuidade.

Por outro lado, para o gênero da autoficção, esse conhecimento é *descontínuo*, autocrítico e ambíguo, marcado pela pluralidade de técnicas de escritas, personalidades e descontinuidades, tecendo diversos questionamentos. De modo distinto ao (auto)biográfico, na visão desse gênero se assume que as classificações literárias são fluídas e relativas, não devendo ser definidas a priori. Assim, a escrita autoficcional parte do *fragmento*, não exigindo a clareza de uma linearidade, pois ao “recortar” o tempo vivido, não o faz de modo retrospectivo e nem seguindo uma linha cronológica, seguindo a linha de uma vivência destacada da continuidade de si e dos eventos<sup>9</sup>. A autobiografia, em sua forma final e clássica, busca uma objetivação do “Eu”, visa uma *síntese*, na esteira do cogito cartesiano que (re)produz dicotomias como “espírito/matéria”, “mente/corpo”, “profundidade/superfície”, “significado/significante” – e como vemos em nossos sujeitos, “saudáveis/doentes”. Nessas combinações percebemos que os primeiros, referentes a um “sentido espiritual e de interpretação”, sempre têm privilégios em relação aos segundos, referentes à corporeidade e materialidade<sup>10</sup>.

Por isso de minha escolha do *cartesiano* na caracterização e demarcação desse período, pensando no sujeito se produz e se percebe nesses processos e questionamentos. Conforme lembra o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht, foi René Descartes (1596 – 1660), o primeiro a tornar a existência, explícita e exclusivamente, dependente da capacidade de *pensar* e assim, não apenas o corpo humano, mas “todas as coisas”, são subordinadas ao pensamento: “O nome de Descartes e o adjetivo “cartesiano” referem-se aqui ao ponto final no desenvolvimento, que durou um século, da *histoire des mentalités*, um desenvolvimento que se estende desde as primeiras manifestações da cultura renascentista”<sup>11</sup>. É necessária essa delimitação, para que a adjetivação não caia em uma palavra vazia e obscura, como o apontado por Michel Foucault no exemplo de “influência cartesiana e modelo newtoniano”: um hábito dos historiadores de mecanizar e calcular a natureza, buscando sob o racionalismo um “jogo de forças contrárias” que marca, quase que atemporalmente, a existência<sup>12</sup>. Assim, podemos então falar de um “momento cartesiano” sobre essa delimitação, apenas por Descartes ser o primeiro a realizar

---

<sup>9</sup> MARTINS, 2014, p.22-24.

<sup>10</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto-ED. PUC-Rio, 2010, p.08-09.

<sup>11</sup> Idem, p.55-56, grifos originais.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.p.76-77.

esse ato de conhecimento como uma permanência e imutabilidade do sujeito, com acesso à verdade através e unicamente pelos atos de um conhecimento que não depende, em nenhuma ordem, do subjetivo e da espiritualidade<sup>13</sup>.

A partir dessas influências, na citação de Verena Alberti (1991), é desenhado um indivíduo concebido como *único* e *exemplar*, que ao narrar-se na autobiografia, reafirma a unidade e coerência de sua vida, sua *regularidade*<sup>14</sup>. Para além de uma “indefinição” teórica, o debate sobre a autobiografia e autoficção é uma disputa política, nas *necessidades* de cada modalidade e suas repercussões – pois as primeiras definições autobiográficas estão ainda arraigadas ao pensamento racionalista cartesiano e do iluminismo, um problema da teoria da autobiografia em si<sup>15</sup>. De qualquer forma, a extensão e a imposição do “momento cartesiano” constituíram e definiram a episteme clássica enquanto estética normativa, *ordenando* aquilo que possibilita a formação dos saberes, seja a ciência, a literatura, a filosofia ou a arte.

Entre suas amplas e até mesmo esquivas definições, Foucault percebe a episteme como um “dispositivo estratégico” que permite selecionar os enunciados que serão aceitáveis em um “campo de cientificidade”, por fim definindo o verdadeiro e o falso, o qualificável e/ou o “inqualificável”, nas diferentes visões de mundo que são comportadas dentro de uma única episteme: “(Ela) se refere às condições de possibilidade do saber, dos pré-requisitos a serem preenchidos para que algo seja inserido na ordem da cientificidade de uma época”<sup>16</sup>. Em *As Palavras e as Coisas* (*Les Mots et les Choses*, 1966), realizando uma arqueologia do pensamento ocidental, Foucault identifica três tipos de episteme, referente a diferentes períodos históricos. Sucintamente, a “episteme da Renascença”, diretamente ligada à orientação pela semelhança, no período que se estende até o século XVI; a “episteme clássica”, relativa à representação e o neoclassicismo, entre o XVII e meados do século XVIII; e por fim, a

<sup>13</sup> FOUCAULT, 2006, p.18-22.

<sup>14</sup> ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 1991, p.70, grifos meus.

<sup>15</sup> GINZBURG apud MARTINS, op.cit., p.76.

<sup>16</sup> FOUCAULT apud GONÇALVES, Daniel Luís Cidade. A impossibilidade de pensar certas coisas: analisando o conceito de *episteme* em Michel Foucault. **Argumentos**, ano 10, n.20 – Fortaleza, jul/dez. 2018, p.155-156. Por “dispositivo estratégico”, ainda em seu compilado **Genealogia da ética, Subjetividade e Sexualidade: Ditos e escritos, v IX** (2014), Foucault o pensa como “um conjunto decididamente heterogêneo, que comporta discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais (...) *O dispositivo propriamente é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos*”. (FOUCAULT apud GONÇALVES, Ibidem, grifos meus).

“episteme moderna”, vinculada à era da História, ciências humanas e o período moderno, definido como “do século XVIII até os dias hoje”<sup>17</sup>.

Definindo a *episteme da Renascença*, a busca pela semelhança moldou a construção desses saberes na cultura ocidental. Ao guiar a representação, a semelhança organizou e permitiu o conhecimento “das coisas visíveis e invisíveis”, nos “rostos que se miram nas estrelas”, com a representação – enquanto “festa ou saber” – se dando como repetição da semelhança, no “teatro da vida ou espelho do mundo”<sup>18</sup>. Seu conhecido exemplo é a pintura do espanhol Diego Velázquez (1599-1660), narrada no primeiro capítulo de “As Palavras e as Coisas”, na representação de si mesma em todos os elementos que oferece, em sua mimesis que supostamente *espelha* o sujeito infinitamente. Nesse sentido, se posteriormente a linguagem não mais se assemelha imediatamente àquilo que nomeia, ela existirá por outra forma, fazendo parte do espaço de onde a verdade se manifesta enquanto uma orientação, na palavra que forma a imagem da verdade: O exemplo do “projeto enciclopédico”, no esforço de Diderot e D’Alambert em catalogar o conhecimento, marca essa lenta transformação do pensamento europeu, no uso do alfabeto enquanto ordem, e pelo encadeamento e disposição das palavras no espaço, regendo a ordem do mundo. O imperativo do autobiográfico situa-se nesse contexto de fenômeno geral do séc. XVII, do “momento cartesiano”. O “mecanicismo” que se afirma nesse momento propõe um “modelo teórico”, na “matematização do empírico”, porém:

(não) deve ser confundido com a relação que todo o saber clássico, em sua forma mais geral, mantém com a *máthêsis*, entendida como ciência universal da medida e da ordem. (...) Pois o fundamental, para a *epistémê* clássica, não é nem o sucesso ou o fracasso do mecanicismo, nem o direito ou a impossibilidade de matematizar a natureza, mas sim uma relação com a *máthêsis* que, até o fim do século XVIII, permanece constante e inalterada.<sup>19</sup>

Essa ligação do conhecimento com a *máthêsis*, assim, estabelece as relações entre os seres vivos sob a forma de ordem e medida, reduzindo os problemas da medida (conteúdo) aos da ordem (forma), produzindo uma *sucessão ordenada*. Será sob esses valores que a *análise* se tornará valor de método universal, estabelecendo uma “matemática qualitativa no coração do pensamento clássico”, fazendo surgir domínios empíricos que até então apenas buscavam uma definição. Nesse sentido, conceitua-se a noção de história que prevaleceu por muito tempo, inseparável da ideia do passado compreendido como *exemplo* por excelência, de onde podemos *aprender* e buscar *sentido*. Esse exemplo do passado figura-se como mestre da vida, produzido

<sup>17</sup> GONÇALVES, op.cit., p.158.

<sup>18</sup> FOUCAULT, 2000, p.22.

<sup>19</sup> Idem, p. 49-51; p.76-77.

pelo rigor da observação, nas dualidades e dicotomias mencionadas, como “mente/corpo”, “profundidade/superfície”, etc.

É precisamente nesse sentido que ao final do séc. XVII, emerge o que conhecemos como “tempo histórico”, que em sólida afirmação e generalidade, torna-se o único *cronótopo* possível na episteme moderna<sup>20</sup>. Essa temporalidade aumenta o papel do *aprender* com o passado, na necessidade da identificação de suas leis e exemplos, e conseqüentemente, o futuro como “horizonte” em aberto, onde nos orientamos e desenvolvemos com base no aprendizado, à procura de síntese e sentido. Nessas aproximações com a matematização, o cronótopo torna-se um conceito ainda mais oportuno seguindo Mikhail Bakhtin ao lembrar primeiramente do emprego desse termo nas ciências matemáticas, “introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade de Einstein”, conduzindo-o “quase como uma metáfora”<sup>21</sup>. Na argumentação do teórico russo, é a expressão da indissolubilidade entre o tempo e o espaço, sendo *uma categoria ligada à forma e ao conteúdo da literatura*, onde ocorre uma fusão dos indícios espaciais e temporais compreensíveis e concretos. Bakhtin percebe em sua reflexão que é no cronótopo que o tempo “condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível”, revestindo o espaço de sentido – seja esse espaço a própria vida. As definições da empreitada (auto)biográfica representam a nível humano esse cronótopo, sintetizado no narrador que dá sentido à sua própria trajetória e subjetividade. Deve-se, assim, considerar todo um movimento de “exatidão” na composição nas escritas de si, que tem na autobiografia sua forma ideal.

As escritas de si já são uma tradição estabelecida quando as *Confissões* de Agostinho são escritas no séc. IV, considerado o primeiro referente desse modo de narração. Mencionei anteriormente que as ficções de si tiveram grande participação na história da escrita, enquanto um modo de treino/prática de si (ascese, *askêsis*), na Antiguidade grega. Apesar dessa importância, a mimesis permaneceu “desprezada” dentre essas práticas e *tékhnēs*<sup>22</sup>. Foucault distingue as escritas de si entre os *hupomnêmata* e a correspondência, e ambas, apesar visam à constituição de si, operando a transformação da verdade em um *ethos*, um conjunto de hábitos e pensamentos. Possuindo um caráter “linear”, na meditação que adentra a experiência, os *hupomnêmata* consistem-se em livros de contabilidade, registros públicos e cadernetas individuais para citações e fragmentos de obras, uma “memória material” para futuras reflexões.

<sup>20</sup> GUMBRECHT, op.cit.,p.149.

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética - a teoria do romance**. São Paulo:Unesp, 1998, p.210.

<sup>22</sup> COSTA LIMA, Luiz. Introdução geral. In: COSTA LIMA, L. (Org.) **Mimesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.21-22.

Por outro lado, as correspondências caracterizam-se pelo caráter “circular”, mas próximas ao outro modelo na assimilação e subjetivação do discurso tomado como verdadeiro, na carta que opera um trabalho de introspecção<sup>23</sup>. No caso dos *hupomnêmata*, assim:

(...) tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido; no caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se *libertar*. (Por sua vez, no) caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida.<sup>24</sup>

Foucault observa como tais escritas de si, no que tange ao “procedimento do relato de si no cotidiano da vida”, são diferentes daquelas realizadas dali a dois séculos do ascetismo cristão. Essa diferença é uma grande alteração da subjetividade, nas escritas de si enquanto uma arte de viver no cristianismo. O ato de *conhecer* a si próprio permanece como ponto central, mas não mais para se *libertar*, isso é, cuidar de si – mas sim, como modo de *renunciar* ao mundo e se desapegar da carne, com o indivíduo forjando sua subjetividade em face a um Deus impessoal e onipotente. As *Confissões* de Agostinho são o primeiro referente “oficial” dessa escrita, na exigência da apresentação e julgamento de seus atos e intenções ao divino. Apesar da ênfase à conversão e da estranheza que cerca a subjetividade no tempo de Agostinho, já são presentes os paradigmas do autobiográfico, como demonstrou Costa Lima em *O Controle do Imaginário* (1984). A narração orienta-se pela busca da *Verdade* divina, diante da dúvida e ambiguidade humana, e assim, em sua conversão, Agostinho escreve a virada obrigatória que a narrativa impõe à matéria, enquanto um *processo temporal* transformador. É sobre essa pista que se afirmará o diário íntimo, burguês, como ato privado da confissão e do autoexame.

Enquanto forma de orientação, e ampliados pela vida pública e contemplativa, os escritos de si como “modelos religiosos” durante o Renascimento dão lugar à *conduta individual*. Nas internalizações da busca pelo “verdadeiro” desde o cartesianismo, percebe-se o lento emprego da *sinceridade*, na força de um papel a ser desempenhado nessa conduta, desenhando o que será a individualidade burguesa, conforme Costa Lima<sup>25</sup>. O processo do autoexame amplia-se junto da experiência inédita da introspecção, proporcionada pela secularização do conhecimento produzido até então, bem como nas *escolhas* da conduta individual. Se hoje concebemos a autobiográfico como imperativo, é pelo modelo que se erige

<sup>23</sup> FOUCAULT, 2004, p.148-157.

<sup>24</sup> Idem, p.162, grifos meus.

<sup>25</sup> LIMA, 2007, p.476, p.488.

no fim do séc. XVIII, e que se transforma quase em sinônimo da autobiografia – e essa, pode enfim assim ser percebida. Modelo esse que conheceremos a seguir.

Sincero, verdadeiro, sentimental, inquieto, justo, transparente - para si e para o *outro* que o lê. Esses e tantos outros valores foram atribuídos a Jean-Jacques Rousseau ao longo de suas autorreflexões desde 1755, mas especialmente em suas *Confissões*<sup>26</sup>. O temor nessa empreitada não é “dizer demais ou dizer mentiras”, mas sim “não dizer tudo ou calar verdades”, pois existe um “verdadeiro objetivo” daquelas confissões, que é “fazer conhecer exatamente o (seu) íntimo” nesse imperativo de exposição aos outros. Esses outros, ele relembra, são os “homens de letras que conferindo tudo à reputação, julgam meus sentimentos pelos seus”, porém, mantendo a confiança de um julgamento justo (pois “a posterioridade é sempre justa”), com o futuro sendo a sua libertação, na *verdade* sobre si que triunfa e o *liberta*, ainda em vida, “presa do erro e da mentira”. Um exercício que só pode ser feito pelo próprio que se lança na chamada “empreitada” que se torna a vida, pois “ninguém no mundo me conhece a não ser eu mesmo”, no autoexame que abraça o sentimentalismo, relendo o racionalismo e o iluminismo, escrevendo no *prazer* de se contar, ainda que o relatado nem sempre seja prazeroso. Atravessado por toda uma grandeza de si literária-poética, percebemos o culto à natureza, a recusa do artificialismo e convenções sociais. Da mesma forma, a valorização da experiência subjetiva, a busca das raízes pessoais e a própria crítica ao progresso desumanizador, tão reivindicado pelos seus pares revolucionários – características não somente dos relatos sobre si, mas também da estética do Romantismo. Por outro lado, Rousseau continua sendo um produto genuíno do século das Luzes, num racionalismo que *coabita* com seu adversário: o *eu sensível* que afirma sua própria verdade, na autenticidade de sua experiência, forjada na subjetividade contra qual Platão e Descartes erigiram seus pensamentos<sup>27</sup>.

Tais atributos, sobre aquele/aquela que conta a própria experiência em uma *autobiografia*, têm em Rousseau sua base, e também a sua meta. A paixão que tece o texto de Costa Lima ao falar sobre *o seu* Jean-Jacques não é apenas do leitor que lhe habita, mas também é a tentativa do olhar distante, sobre a matéria de sua análise. A imagem em sua perfeição, integridade, sinceridade e poética, instrumentalizando as paixões de uma vida como abertura

---

<sup>26</sup> Para as referências desse parágrafo, inspiradas na delicadeza de Costa Lima ao falar de Jean-Jacques, cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões* (Tradução de Fernando Lopes Graça). Lisboa: Portugália Editora, 1964, p.175,p.272; ROUSSEAU, J-J. *Textos autobiográficos e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.20, p.32, p.69.

<sup>27</sup> SOËTARD, Michael. *Jean-Jacques Rousseau – Coleção Educadores* Recife: MEC/Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010, p.16.

para a narração - e logo, para o desenvolvimento de sua própria subjetividade, em como *deseja* ser lido por outro. Resgatando a insubmissão dos *Ensaio*s de Montaigne (1580), Rousseau conforma seu “eu” à eloquência da Literatura, e tendo a sinceridade enquanto um axioma, pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao cogito<sup>28</sup>. É por isso que, conforme já mencionado, *existir*, antes apenas dependente do pensamento, tornava-se também dependente dos *sentimentos*.

Mas, como tais reflexões se aplicam ao presente do narrador Hervé? Como se relacionam com a sua autoficção? Sabemos que os avatares midiáticos da contemporaneidade, revitalizaram e reconfiguraram os gêneros autobiográficos canônicos, em outros formatos e espaços para a subjetividade: retomando o pensamento de Leonor Arfuch sobre o mundo de afetividades ao redor dos detalhes domésticos, percebe-se que “as autobiografias, mesmo de personagens relevantes, parecem responder mais à crescente demanda do mercado ou às tendências autorreferentes em voga do que o *imperativo clássico*”<sup>29</sup>. Tratam-se de valores semelhantes aos da autobiografia moderna, cujo modelo é *Jean-Jacques*, apresentando-se de modo verdadeiro, sincero, objetivo, reconstituído - um produto que responde ao imperativo do autobiográfico. As mudanças que envolvem e revitalizam os imperativos são o que move as escritas de si no presente, evidenciando a “fragmentação” do desejo de mostrar-se de tal modo “sincero e reconstituído”, privilegiando nossas ambiguidades e contradições.

Esses sentimentos são abraçados pelo autoficcional da escrita de Guibert, que ao desacreditar na *reconstituição* desse eu, aposta em sua continuidade a partir das possibilidades da ficção, lançando mão de aspectos já iniciados pelas vanguardas literárias. Em sua linguagem poética, o Romantismo provoca um lento rompimento com as influências do cartesianismo, especialmente ao privilegiar-se de figuras de estilo com inversões e metaplasmos, já indicando uma *ruptura com os automatismos linguísticos* e também com o princípio da coerência fabular<sup>30</sup>. Assim, é uma ruptura com as tradicionais divisões dos gêneros literários demarcados e limitados em suas fronteiras, decorrentes das leis da unidade tempo/ação/lugar e que assim como outros aspectos da mimesis e estética clássica, transformavam-se em empecilhos à livre

---

<sup>28</sup> Idem, p.500.

<sup>29</sup> ARFUCH, op.cit.,p.102-103.

<sup>30</sup> D’ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental – Autores e obras fundamentais**. São Paulo: Editora Ática, 1990, p.10-11, grifos meus. **NOTA:** A *inversão* (ou anástrofe) é uma figura de linguagem que inverte a ordem “normal” das frases, aumentando sua expressividade. Ex: “Para todos os familiares mandou lembranças”, “Que faço eu com essa indecisão minha?”. *Metaplasmos*, por sua vez, são alterações fonéticas que ocorrem em função do próprio desenvolvimento de uma língua, por diversos motivos. O uso estratégico do latim e dos estrangeirismos na literatura são alguns exemplos.

imaginação dos românticos. Refletir sobre as escritas de si invariavelmente contorna uma discussão sobre os gêneros literários, em suas aproximações e distanciamentos.

Anteriormente, mencionei sobre a “moralização” das artes por Platão, percebendo a mimesis como imitação restrita e meramente com uma “função utilitária” que o afastaria da verdade ideal. Dessa forma, para Marta da Costa, é nesse gesto de Platão em “moralizar” as artes, distinguindo a *comédia* e a *tragédia*, que se forma a primeira menção sobre os gêneros literários<sup>31</sup>. Eles surgem como paradigmas, no trabalho de imaginação produtora em diversos níveis em sua forma que produz obras singulares, e no destaque de Ricoeur, ligando-se também aos paradigmas da tradição<sup>32</sup>. É por isso que boa parte do romance contemporâneo se define como um “anti-romance”, na predominância de seu valor contestatório aos paradigmas.

Ocorrendo entre 1760 e 1780, o movimento alemão pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) lança as primeiras provocações aos gêneros enquanto produto do neoclássico, provocando fissuras nesse pensamento, que favorecem os traços do Romantismo, sintetizados nas *Confissões* rousseauianas. Defendendo a necessidade de inovação na literatura, esse movimento aponta o caráter *mutável* dos gêneros nos períodos históricos, a partir do “desaparecimento de esquemas estruturais repetitivos”<sup>33</sup>. À margem da exaustiva discussão se a autobiografia seria ou não um gênero literário - provocando arrepios como aqueles de Costa Lima no início do capítulo – as produções se multiplicam, em meio a diversos outros fenômenos. Além das modificações nos “automatismos da linguagem” e na coerência fabular, os leitores passam a se reconhecer enquanto um *público*, na valorização “coletiva” de sua individualidade, levando ao aparecimento de novas espécies textuais: o romance histórico, devido a seu acento nacionalista, e também o romance gótico, com seus conjuntos descritivos<sup>34</sup>.

Nesse sentido, o *drama* torna-se a expressão da literatura e do teatro mais difundida entre a burguesia, espelhando (e espalhando) personagens àquela realidade, irradiando o “espírito romântico” para o estudo e a crítica dos gêneros. Assim, da individualidade e da introspecção a partir do privado, desenvolve-se uma linguagem *coloquial*, adequada à liberdade de situações dramáticas e que reage à linguagem eloquente e formal tão vinculada à *máthêsis*. Em meio às teorias modernas influenciadas pelo Romantismo, percebe-se um “hibridismo” de gêneros, que em suas “descrições” (e não mais “prescrições” neoclássicas) apontam que o

---

<sup>31</sup> COSTA, 2008, p.21.

<sup>32</sup> RICOEUR, 1994, p.108-109.

<sup>33</sup> WELLEK; WARREN (1971) apud COSTA, 2008, p.24.

<sup>34</sup> Idem, grifos meus.

número de espécies de textos possíveis é ilimitado, admitindo que as formas tradicionais misturam-se em formas novas, como o drama e a tragicomédia, por exemplo. Na síntese de Costa, *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, torna-se um marco do hibridismo de formas com sua recusa dos modelos de dramaturgia dos períodos anteriores, propondo uma “reformulação da tragédia clássica” ao defender o drama enquanto gênero<sup>35</sup>.

Essa reflexão sobre os gêneros literários se faz necessária, para além de um motivo de contextualização, mas no sentido de ver o “passado da prática, e o presente do objeto” das escritas de si<sup>36</sup>. *Habitar* a mesma estranheza que procura, é um traço da História, e dependendo da empreitada do historiador, é sua principal orientação. Se o objeto - a aids, o narrador, a autoficção - torna-se tão “anormal”, como ele se diferencia desse passado de sua prática, ou seja, a sua normatividade? Como se relaciona com o *paradigma*, composto por “obras singulares”, e por isso, já diferenciadas? Questionar as autobiografias e os gêneros literários é reconhecer que esses são produzidos a partir das tensões e “englobamentos” entre as espécies textuais, desdobrando o caráter único e original de cada “vida&obra”, desejado a partir do Romantismo<sup>37</sup>. Caracterizar a autobiografia como gênero depende do *destino* da sua individualidade, no apontamento de Costa Lima, e por outro lado, “não há gênero sem a adoção de certas regras básicas, as quais tem menos uma função normativa do que orientadora do processo de comunicação desejável”<sup>38</sup>. Assim, vemos que o gênero, de algo que parecia dar conta apenas das manifestações literárias, na verdade, é um termo “preciso”, e ao mesmo tempo, com uma extensão maior que a própria literatura:

Gênero não significa outra coisa senão uma forma historicamente reconhecida de comunicação, seja *literária ou não literária*, seja escrita ou oral, seja presente em discursos claramente *configurados*, seja em discursos *difusos*, como o do cotidiano. Neste sentido, a categoria ‘gênero’ deve ser associada e subordinada à ideia de discurso. (...) são molduras (frames) menores, que se *integram* a cada discurso, como modalidades de manifestação sua.<sup>39</sup>

Os aspectos poéticos em sua multiplicidade, assim como os enquadramentos do gênero em suas funções, demonstram as várias funções da linguagem, expondo o indivíduo em sua complexidade, história e especialmente, temporalidade. O narrador Hervé, da mesma forma, busca essas exposições de si, na maior plataforma possível, a mídia que envolve seu trabalho

---

<sup>35</sup> COSTA, op.cit., p.20.

<sup>36</sup> CERTEAU, 2011, p.27.

<sup>37</sup> WELLEK; WARREN apud Costa, op. cit., p.24.

<sup>38</sup> LIMA, 2007, p.459.

<sup>39</sup> Idem, grifos meus.

literário contemporâneo. Em um texto muito instigante, Koselleck escreveu que “toda interpretação retrospectiva se alimenta de um acontecer *passado*, ao qual, em cada *hoje*, mais uma vez a *palavra* é dada”<sup>40</sup>. O historiador está refletindo sobre Goethe, que em sua autobiografia *De minha vida: Poesia e verdade* (Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 1811), adentra em “uma espécie de ficção” (também uma tradução de *dichtung*), pois somente nela poderia encontrar a “verdade de sua vida”. Recorre à ficção devido a seu aspecto temporal, na elaboração do passado com a palavra de seu hoje. Essa palavra, na qualidade de ser dada “mais uma vez”, se dá recorrentemente, em um presente feito em uma profusão de palavras, a partir de diversos meios. É essa diversidade que demonstra a insuficiência do autobiográfico para as exposições do narrador Hervé, em sua *necessidade* do jogo do autoficcional.

## 2.2 Vivências de uma “nova cultura trágica”: Nietzsche, Hervé Guibert e o Realismo

Por que *necessitar* da autoficção para se comunicar? Precisamos tanto assim de uma forma nova? Pois trata-se menos da forma, do que aquilo que está sendo comunicado, o que envolve também seu *destino*. Assim, joga com a verdade não somente de quem escreve, mas também com aquele que lê (e julga) a narrativa, ciente de que a autenticidade dessa *vivência* é fluída. *Escrever* essa vivência, para H.G, é o meio para gerir as informações do adoecimento, em instâncias que atravessam o corpo físico, tomado às vezes como a primeira e última camada do processo da doença.

Percebemos na atualidade diversos resgates desse gesto de escrever em seu status político e militante: um exemplo é a teoria e a literatura da escritora mineira Conceição Evaristo, onde seu “conceito-movimento” da *escrevivência* questiona não somente a unidade, mas o estatuto do sujeito em si, em sua composição eurocentrada, indo muito além de “apenas” um gesto literário. Conceição ficcionaliza vivências que se ligam através da ancestralidade, nas permanências do racismo e da escravidão – ressaltando do conceito o lado político e singular da vida, de forma alguma afastado de suas “origens”, e sim, demonstrando-lhe em outras subjetividades<sup>41</sup>. Consequentemente, apresentando outros conceitos de linguagem e experiência

<sup>40</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Terror e sonho: Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich**. In: KOSELLECK, 2006, p.250, grifos meus.

<sup>41</sup> Em um grande respiro em meio às autoficções francesas, tive o prazer durante o mestrado de trabalhar com a produção acadêmica de Conceição, especificadamente sua dissertação defendida na PUC-Rio, **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade** (1996). Junto com sua tese de doutorado, **Poemas Malungos, Cânticos Irmãos** (UFF, 2011), tais produções deveriam ser itens obrigatórios nas bibliografias brasileiras que se julgam

que não os produzidos pelas influências do cartesianismo, nos salta aos olhos a insuficiência de um simples enquadramento. Porém, ao tentar “atualizar ou melhorar” visões hegemônicas, ou inferindo perguntas que não são respondidas, tais narrativas dissidentes são recorrentemente vistas com desconfiança, ironia, desprezo, ou mesmo o solene silêncio. No mercado literário e no mercado acadêmico. Entender o tempo dessas narrativas nos leva a entendermos sua *forma*, que traça um caminho que irrompe em meio a estabilidade dos gêneros e também do próprio pensamento ocidental. A forma autobiográfica impõe-se a partir de uma combinação entre a sentimentalidade e a racionalidade iluminista, mas é justamente nas brechas dessa combinação que as *vivências* se destacam.

Desde os primeiros registros da vivência enquanto conceito (*Erlebnis*), vemos seu caráter estético e filosófico, na ligação com o ficcional. Derivando do alemão “erleben”, tem uma difícil precisão, entendido como o ato da “compreensão imediata de algo real”, que designa o conteúdo da “experiência vivida”. O termo surge no vocabulário pela primeira vez em uma carta de Hegel datada de 1827, onde ele escrevera, sobre um acontecimento pessoal: “toda minha vivência” (*meine ganze Erlebnis*), segundo o estudo que Jorge Viesenteiner (2013) realiza<sup>42</sup>. O professor ressalta o papel do movimento romântico *Sturm und Drang* na composição do conceito, pensado a partir dessa linguagem que tensiona a racionalidade e o Iluminismo alemão (*Aufklärung*), através do caráter autobiográfico na expressão da vivência, tendo o “aspecto de uma grande confissão”, diferente da experiência da *Erfahrung*. O uso geral da *Erlebnis* possui assim três pontos principais: 1) a ligação *imediata* com a vida; 2) o vivenciado tendo intensidade e importância significativa, “transformando” o autor na *duração* do percurso; 3) seu *conteúdo*, impossível de ser determinado racionalmente, de modo que “essa noção deva ser pensada sempre do ponto de vista estético”.

Relendo o trabalho do filósofo Hans-Georg Gadamer e Wilhelm Dilthey sobre o conceito de vivência, Leonor Arfuch aponta o “uso filosófico do caráter de confissão”, com a vivência designando a “unidade mínima de significado”, e nos é consciente. Em outras palavras, é a unidade de uma totalidade de sentido, “algo que se destaca do fluxo do que desaparece na corrente da vida, ‘pinçada’ de sua continuidade”<sup>43</sup>. A reflexão do (auto)biográfico determina seu significado a partir da *totalidade*, sem interrupção, lançando “toda a vida” para explicação

---

como antirracistas, as quais percebem Conceição em seu universo literário, mas desconhecem sua teoria, tão provocadora. Agradeço ao Prof. José Rivair (PPGH-UFRGS) pela leitura, apontamentos e elogios ao trabalho.

<sup>42</sup> VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: Gênese, significado e recepção. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº127, Jun/2013, p.142-144.

<sup>43</sup> ARFUCH, op.cit.,p.37-38; GADAMER apud ARFUCH, Idem.

da posterioridade da leitura. Acreditar na necessidade *de um todo* para se comunicar é produto da ilusão biográfica, que cria o cenário de que, para comunicar o fim lógico e justo da morte por HIV/aids, é necessária uma rememoração da vida entendida em si mesma e em sua totalidade. A conveniência de perceber a narrativa de Hervé Guibert no modo (auto)biográfico reforça a morte do indivíduo homossexual enquanto elemento provocador de *pathos*, lugar da uma justa piedade. Para se redimir do “crime” de expor tanta gente, sua vivência foi lida no mais alto grau da busca por toda a verdade, incorrendo no julgamento de sua literatura em uma escrita autobiográfica, destacada das possibilidades geradas pelo ficcional. No fio da navalha do empírico, produz-se a certeza de que os eventos narrados *ocorreram de tal maneira*, e os personagens *são tais pessoas reais*. As vivências, devido à sua carga ficcional, são deslocadas como “mentiras ou irreais”, ao recusar a verdade (auto)biográfica em sua totalidade, e logo, assim é considerado seu autor, um mentiroso.

Na realidade, as vivências são deslocadas da ideia de temporalidade que temos, vivendo uma outra “cronologia”, balizada pela doença e tudo aquilo que lhe orbita. Representar (mimetizar) a vivência é inseri-la em uma “realidade diferente”, um meio que não deve ser tomado como uma negação da veracidade do acontecimento – mas sim, um modo de compreender a *precariedade* da representação fiel pela linguagem escrita<sup>44</sup>. A forma autoficcional evidencia as diferenças e particularidades, deslocadas e fragmentadas frente à semelhança da permanência, narrando a contemporaneidade em todas as suas dinâmicas e sensibilidades. Tem esse caráter por ir de encontro não somente ao objetivo cartesiano e matemático da busca pela unidade, ilustrado no Estado absolutista em “um só Deus, um só rei, uma só lei” – um só tempo e razão.<sup>45</sup> É a razão que respalda esse imperativo, na unidade entre o homem e Deus, mediada pela natureza das coisas, no desejo da permanência da semelhança, e do ideal da intemporalidade. O êxito do romance na virada do séc. XIX, assim, depende do *respeito* a toda essa rede de representações homogêneas, que possibilita ao leitor se reconhecer nas peripécias do indivíduo fictício. Esse reconhecimento é essencial, pois “do ponto de vista da mimesis isso supunha haver um modelo de realidade - o personagem, por ser histórico, seria retratado *wie eis eigentlich gewesen* (como foi realmente) – a que se conformaria (também) a escrita do historiador”, no uso que Costa Lima faz de Ranke<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> GOMES DE JESUS, 2014, p.28, grifos meus.

<sup>45</sup> LIMA, 2007, p.83.

<sup>46</sup> Idem, p.179.

Na condução da vivência e do ficcional à “mentira”, esse movimento dita não apenas a forma, tomada como legítima ao passo que é comprovada, mas também a figura do autor e o que dele/dela se espera, no estigma do sujeito que narra mentiras, fazendo dele um *mentiroso*. Nessa releitura da realidade, do modo “como foi realmente”, se produz um *registro* que se desenvolve como matéria-prima do gênero literário que se torna seu principal representante, e ao mesmo tempo, em sua expansão confunde-se com a própria literatura, o Realismo. Enquanto gênero e movimento literário, mantém-se tais vetos ao ficcional, em nome daquilo que é comprovável em uma ideia restrita sobre o registro da realidade. O Realismo desenvolve-se em meio à passagem da aristocracia para a sociedade nacional de classes, ganhando alcance de *estética normativa*. Junto com o positivismo e o evolucionismo, o Realismo foi um discurso que produziu múltiplas reações aos desafios dessas transformações sociais, baseados nos valores do individualismo burguês<sup>47</sup>. Em favor da subordinação e “ordenação” do mundo, está Flaubert atribuindo “um lugar determinado a cada elemento documentado” em sua ficção<sup>48</sup>. É necessário frisar que existem reconhecidas dissidências que tiveram êxito em suas narrativas justamente por “driblar” as amarras da subordinação e do veto ao ficcional. Talvez o exemplo mais enriquecedor seja a obra de José Maria Machado de Assis, como vemos no capítulo a ele dedicado na pesquisa de Costa Lima sobre o controle do ficcional, cujo título é tão sagaz quanto sugestivo<sup>49</sup>. O Realismo compõe o romance como preferencial, em oposição à poesia, aproximando sua arte do processualismo e objetivismo da ciência e da história, não rejeitando, mas *domesticando* o ficcional.

A infinidade de ordenações e descrições, talvez o maior traço do desenvolvimento dessa episteme moderna, faz perceber a “*estabilidade no tempo* dos objetos de referência”, aí incluído aquilo que compõe o sujeito, o indivíduo e as escritas de si<sup>50</sup>. No sentido do privilégio à mimesis platônica, devemos entender que o conhecimento igualado a essa reconstituição e ordenação, fortalece o discurso do Realismo enquanto vetor da busca por *toda a verdade*, estética normativa. Assim, as páginas de obras europeias de Flaubert, Balzac, Émile Zola, Eça de Queiroz são alçadas a um retrato fiel e legítimo da realidade - ao passo que o Realismo

---

<sup>47</sup> GUMBRECHT, 2010, p.63.

<sup>48</sup> FOUCAULT apud CASTRO, Edgardo. FLAUBERT, Gustave In: **Vocabulário de Foucault**, Belo Horizonte Autêntica Editora, 2016, p.176.

<sup>49</sup> Cf. **Machado dribla o veto**. In: LIMA, 2007, p;193-214.

<sup>50</sup> GUMBRECHT, 2010, p.62.

brasileiro, profundamente ligado a Machado de Assis, mantém o formato descritivo, mas investindo na ironia e no desenvolvimento psicológico de personagens.

Tais diferenças no gênero literário são possíveis pois o *campo* da episteme moderna não se ordena conforme a matematização e a pureza da forma (sua ordem sequencial), mas sim representa seu domínio *a partir de três dimensões*, como quer Foucault<sup>51</sup>. Primeiramente, a dimensão das ciências matemáticas e físicas, em seu “encadeamento dedutivo e linear”; bem como a dimensão das ciências que estabelecem nossas relações entre “elementos descontínuos e análogos”, atribuindo-lhes uma estrutura – a linguagem, a vida e o trabalho, tão repetidos pelo filósofo. E por fim, a dimensão da reflexão filosófica, que se desenvolve como *pensamento*, fazendo surgir as “diversas filosofias da vida (...) que tentam definir em seu próprio ser” a linguagem, a vida e o trabalho, isso é, suas formas no pensamento. Nessas “diversas filosofias da vida” mantém-se a busca por totalidade e verdade, mas “deslizando” da universalidade para o “reaparecimento múltiplo do objetivo”, revelando seu oposto, o *desaparecimento* no tempo de todos esses “registros legítimos”, bem como de todas as coisas que nos constituem, nossa *finitude* refletida na imagem constituída pelos “meios oficiais”.

Da mesma forma que a discussão sobre o gênero autobiográfico se dá (também) no sentido de *ver* o passado da prática, a produção dessa norma se dá como um tempo “novo” cujo discurso considera “morto” o passado que recebe, igualmente marcado por rupturas anteriores, nas palavras de Michel de Certeau<sup>52</sup>. Porém, ele alerta, aquilo que a compreensão da estética normativa considera como não-pertinente permanece negligenciado e recalcado, invariavelmente retornando e perturbando a perfeita ordenação de um progresso ou de um sistema. A excessiva sentimentalidade da literatura do HIV/aids, durante boa parte da década de 1980, bem como a ausência de espaço para a elaboração daquele evento-limite, talvez tenha reforçado o *desejo ficcional* de Hervé Guibert em sua exposição, mas seu desafio às normas é anterior à própria epidemia, conforme vimos. De qualquer forma, sua narrativa questiona e perturba a progressão autobiográfica, surgindo como algo que reivindica um status não somente enquanto *obra*, mas como *vida* negligenciada.

Por essa reprodução de nossa imagem, nas brechas da estética normativa se produz uma diversidade do sensível em aspectos como o amor romântico, o dramático, a introspecção, a morte e a finitude, ao passo que tensionando as verdades das ciências e das artes, lhe conferem

---

<sup>51</sup> FOUCAULT, 2010, p.478-480, grifos meus e originais.

<sup>52</sup> CERTEAU, 2011, p.XVII.

outras temporalidades que não uma única, refletida para além de seu *ethos* inicial. Nessa lógica, se releem obras do passado, dando àquelas obras e autores um juízo moderno que lhes interpreta, literalmente os deitando no divã e os analisando a partir de *arquétipos*, isso é, “modelos primitivos” que produzem estruturas universais do que Carl Jung (1875 – 1961) pontuou como “inconsciente coletivo”<sup>53</sup>. Tais modelos são universais, aparecendo nas produções imaginárias do indivíduo, no “inconsciente pessoal”, cujos conteúdos “são principalmente os *complexos de tonalidade emocional* que constituem a intimidade pessoal da vida anímica”<sup>54</sup>. Esses conteúdos são os arquétipos, referentes a uma *imago dei* (imagem guia), e que existem desde “tempos mais remotos”: como argumenta Jung, são percebidos em reflexões de teólogos e filósofos como Filon de Alexandria, Irineu de Lyon e Agostinho, servindo para reflexão do “Homem à semelhança de Deus”, seguindo os caminhos da mimesis platônica. Não somente perceber, mas *aceitar* os arquétipos é um ato de (re)figurar o passado, vendo na história a intimidade pessoal, e *transformando* a experiência do tempo presente ao complexificar as relações com o tempo passado.

Dentre essas refigurações e releituras proporcionadas por esse modo de se perceber, estão as *tragédias*: representação do drama por excelência em seus impulsos, é concebida como a representação do *conflito* após um período de ignorância, visando a catarse. Pode ser repensada em sua conceituação e temporalidade, para além do reflexo simbólico entre o dia e a noite, ou, como veremos, entre o “dionisíaco e o apolíneo”. Reinterpretar obras como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Medeia* e *Prometeu Acorrentado* abre espaço para uma “nova cultura trágica”, a partir das reflexões originadas do Romantismo e Realismo. A tragédia, vista enquanto gênero, encerra em si diversos elementos que a aproximam de “um tribunal”, na relação entre a cena

---

<sup>53</sup> JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p.15-16, grifos meus. Ver: “A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em Freud, apesar de já aparecer (...) como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalçados, adquirindo um significado prático graças a eles. (...) Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' (cuidadosamente, desconfiadamente) os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. (...) portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. (Idem, grifos originais)

<sup>54</sup> *Anímico*: relativo à alma ou à parte imaterial do ser humano. *Imago Dei*: Expressão latina para Imagem de Deus, que embasa o preceito judaico-cristão do “homem feito à Sua semelhança”, uma imagem guia.

jurídica e a “literária”, com a obra sendo recebida como uma *restituição* da ordem do mundo<sup>55</sup>. Nessa aparência de uma “justiça divina” imanada, recorda-se a definição aristotélica, no efeito da *catarse* mencionado anteriormente:

É pois a Tragédia imitação (*mimesis*) de uma ação (*prazeos*) de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror (*phobos*) e a piedade (*elos*), tem por efeito a purificação (*catarse, katharsis*) dessas emoções.<sup>56</sup>

*Partindo do efeito catártico e seu gesto de purificação e purgação, narrando o momento kairós* da passagem da ignorância para a infelicidade, a tragédia *reforça* a individualidade, produzindo o *trágico*, conceito que nasce na segunda metade do século XVIII. Assim, abre-se caminho para essa noção, com o drama burguês e realista tratando temas atuais, e não mais os mitos antigos. Outro aspecto que se mantém é seu valor de *aprendizado*, voltado para a preparação para o futuro ao refletir sobre o passado em meio ao presente. A tragédia desperta para a compaixão e empatia, exibindo o “confronto entre a esfera da liberdade e o indivíduo burguês” que traça sua história. Têm-se, assim, uma noção do público leitor, ao aguardar desses um “posicionamento moral”, uma empatia com a dor narrada pelo trágico, empenhando-se para que esse mal não mais se repita – o tempo trágico que se concebido entre vida e obra, como vimos antes, e que definirá o “momento certo” de agir.<sup>57</sup>

Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), ciente do status diferenciado de sua visão de mundo, torna-se uma das figuras mais ilustrativas desse período, explorando sua riqueza subjetiva e inspirando como vida & obra. Nas palavras de Nietzsche no prefácio de *O Nascimento da Tragédia* (1872/1886)<sup>58</sup>: apesar de *novos* os problemas por ele lançados, referentes ao “cientificismo socrático” que se defende contra a verdade dionisíaca da tragédia, tratava-se de um problema “da ciência mesma”, entendida como questionável pela primeira vez. Sua genealogia, ele destaca, é feita a partir de suas vivências, em sua maturidade “cem vezes mais exigente” do que a juventude, envolvida pela melancolia e autoridade, na “demasiada extensão” do *Sturm und Drang*. Bem, seguindo Klinger (2012), o *insight* de Nietzsche está em perceber que, por trás da impossibilidade do indivíduo rousseauiano de *ser* a verdade que deseja, em sua sinceridade, há “algo anterior”: a vontade de destruir máscaras que por fim, *alimenta* outra

<sup>55</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.91-92, grifos meus. O professor e crítico literário ressalta que seu uso do aspecto “literária” é diferente da antiguidade, dado que esse conceito deriva do tempo do romantismo.

<sup>56</sup> ARISTÓTELES apud SELIGMANN-SILVA, Idem.

<sup>57</sup> SELIGMANN-SILVA, idem, p.97-98.

<sup>58</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.14-15, grifos meus e originais.

máscara<sup>59</sup>. Assim, completa a professora, o intenso filósofo alemão inaugura uma crítica a essas “estruturas e redes” de pensamento, reconhecendo os efeitos da morte e da finitude, e esboçando outras visões ao desconstruir as categorias cartesianas e fundar a sua ética trágica.

Criticado por parte da intelectualidade em seu lançamento e reeditado em 1886, sob o título de *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, essa obra embasa uma “nova cultura trágica”, com a arte reassumindo seu “impulso metafísico” no jogo estético da existência, conforme o tradutor Jacó Guinsburg<sup>60</sup>. Nietzsche retoma a arte grega como um norte de orientação existencial, especialmente a partir dos deuses da arte, Apolo e Dionísio. Naquele mundo pré-socrático, sendo os principais representantes das artes, dão origem a dois impulsos que produzem o coro que narra a tragédia: o *apolíneo*, vinculado ao deus do sol e ao onírico, da arte das pinturas e esculturas; e o *dionisíaco*, “arte não-figurada da música”, vinculado ao deus da fecundidade, vinho e alegria<sup>61</sup>. Muito se escreveu sobre as tensões de Apolo e Dionísio, corporificando o *dia* e a *noite* em suas personalidades e rituais. Evidentemente, a autoficção não é uma tragédia, tampouco os textos de Guibert. Porém, tais escritos visam uma *catarse* posterior à ignorância, e tal e qual a tragédia reeditada de Nietzsche, busca sua autorreflexão.

Esses impulsos, mediados pelo artista, funcionam como “parâmetro” para Nietzsche em sua reflexão sobre a modernidade, buscando entendimentos sobre a relação que envolve os simbolismos do dia e da noite, e conseqüentemente expondo o tempo em sua conceituação e representação. Seja como artista onírico apolíneo, ou como um artista dionisíaco extático (êxtase), em suas palavras, “todo artista é um imitador”: a imitação *media* os impulsos da tragédia, na intenção do artista e de sua mimesis. Assim, o filósofo lembra que os artistas serão submetidos posteriormente ao “socratismo estético” que subestima o “parecer” em nome do “ser”, com a razão tornando inteligível o belo, no alcance das influências do método que leva o nome de Sócrates<sup>62</sup>. O julgamento da estética normativa do realismo, ou pelos imperativos cartesianos ou autobiográficos, mas sempre na imitação restrita.

Para Foucault em “As palavras e as coisas” (1966), Nietzsche marca um “recomeço” do pensamento contemporâneo, propondo o futuro, enquanto termo e enquanto tarefa, “o ponto onde o homem e Deus pertencem um ao outro”, mas também onde o sujeito existe em uma

---

<sup>59</sup> KLINGER, 2012, p.26 27; LIMA (1986) apud KLINGER, Idem.

<sup>60</sup> GUINSBURG, Jacó. **Nietzsche no teatro**. In: NIETZSCHE, 1992, p.170

<sup>61</sup> NIETZSCHE, 1992, p.27, grifos meus.

<sup>62</sup> Idem, p.81.

dupla posição: objeto de conhecimento e também sujeito *que conhece*<sup>63</sup>. Ter esse discernimento produz uma *intuição* que não mais representa de modo igual e ordenado, mas sim, a partir das diferenças, estabelecendo assim, identidades. Não existe conhecimento sem intuição, e se a intuição a partir da modernidade opera pela diferença, o conhecimento (de si, dos outros, da natureza) é o conhecimento das diferenças que o tornam independente<sup>64</sup>. Essa intuição conecta a difícil “linha continental” mencionada por Edmund White, com escritores que em suas vidas e obras diferenciadas, simbolizam as fissuras das formas literárias e científicas.

Nietzsche se pergunta se a “potência da razão” terá sua força em todos os tempos, ditando as regras da luta entre a “visão teórica e a visão trágica do mundo”<sup>65</sup>. Tão logo ele se apressa em responder que enquanto o “espírito da ciência” perdurar, ela terá essa finalidade e pretensão de validade universal - imaginando um presente próximo. Por isso, ele trata seu questionamento como uma *retomada*, pois foi a razão que “(expulsou) a poesia de seu solo ideal”. Reassumido esse papel, o *tempo trágico* é exposto em sua complexificação, para além da constatação da duração do conflito trágico, onde o par do dia e da noite – o tempo que rege a execução do coro – reflete-se como um espelho, envolvendo em um único gesto a vida e a morte<sup>66</sup>. Tal oposição, dia e noite, como aponta Foucault, é uma lei abstrata produzida pela episteme do Renascimento, mas que constitui, no entanto, a “oposição mais viva e concreta” que é o “tempo universal”, transformado em ciência matemática pelo cartesianismo. Da mesma forma que guarda as leis simbólicas das oposições, produz e instaura a *ordem* do tempo e das coisas - no apolíneo do conhecimento, e no dionisíaco da verdade trágica. Em suas palavras:

(o tempo universal é) absolutamente dividido, da claridade e das trevas. Forma que o pensamento domina inteiramente numa ciência matemática — a física cartesiana é como uma *máthesis* da luz — *mas que ao mesmo tempo traça na existência humana a grande cesura trágica* (...) O círculo do dia e da noite é a lei do mundo clássico: a mais reduzida, porém a mais exigente das necessidades do mundo, a mais inevitável, porém a mais simples das legalidades da natureza. Lei que exclui toda dialética e toda reconciliação; lei que, por conseguinte, *instaura ao mesmo tempo a unidade sem rupturas do conhecimento e a partilha descompromissada da existência trágica* (...) Tudo deve ser ou vigília ou sonho, verdade ou noite, luz do ser ou nada da sombra. Ela prescreve *uma ordem inevitável*, uma partilha serena que torna possível a verdade e a marca definitivamente.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> FOUCAULT, 1999, p.36

<sup>64</sup> Idem, p.69-72.

<sup>65</sup> NIETZSCHE, 1992, p.104.

<sup>66</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.272.

<sup>67</sup> Idem, p.271, grifos meus.

As releituras feitas pela modernidade trazem uma dimensão antropológica que confere *positividade* ao saber da finitude<sup>68</sup>. Antes um empecilho para o pensamento e a verdade, a finitude ganha autonomia nessa transformação marcada não somente pela filosofia de Nietzsche, mas pelas vanguardas da poesia e Psicanálise. Positivado esse saber, o homem é objetivado “como se conhece a anatomia do cérebro”, em *sua própria* finitude, que se anuncia de forma imperiosa: “percebe-se a finitude e os limites que ela impõe, (adivinhandos) como que em branco tudo o que elas tornam impossível”. Conhecer, assim, só se torna possível quando ligado, de uma forma ou outra, à finitude.<sup>69</sup> As leis do sensível na modernidade são marcadas pela finitude positivada pela reflexão, dando ao tempo trágico um status igualmente central na “necessidade de *equilibrar-se* ao redor da alternância, singular porém universal, do dia e da noite”<sup>70</sup>, na ignorância e conhecimento do conflito. É precisamente *entre* o caráter apolíneo e dionisíaco que caracterizam a tragédia, o qual devemos nos equilibrar. Forma e conteúdo.

Assim, a ideia desse tempo trágico torna-se uma das condições que possibilita o autoexame que aqui estudamos, ao rever a história particular inserida em uma narrativa maior que o coloca à mercê, mas também delimitando importantes (e inevitáveis) limites. Mais do que isso, pensar o evento a partir de seus mais diversos tempos. Caberiam outras histórias *do* e *no* tempo trágico do HIV/aids, esse que se impõe como realidade inevitável, pensado por Pollak como *tempo morto*? O fenômeno, concebido a partir da verdade do conhecido biológico, e sua verdade *vivenciada* em nível individual. Talvez possamos pensar nesse tempo trágico na *imitação* (mimesis) tecida por Guibert dando origem a sua própria verdade trágica da situação – uma verdade autorreferencial e expositiva, que colide com a verdade biográfica, mas que, sobretudo, é seu *equilíbrio* entre o apolíneo e o dionisíaco. É essa forma que delinea a sobrevida da narrativa enquanto verdade trágica, e inaugura um outro tempo de “verdade da obra” abaixo da verdade somente apolínea e oficial. Essa forma é elaborada a partir da poética, e assim, seus limites não são amarras, mas sim limites que podem ser atravessados. A epidemia/pandemia existe, e o adoecimento pode chegar a um nível quase intolerável. O que se fazer com isso?

---

<sup>68</sup> MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.90. **NOTA:** Sobre positividade: Não se refere ao discurso e nem à interioridade do sujeito, mas à dispersão e exterioridade do acúmulo discursivo. A positividade de um saber é o regime discursivo a qual pertencem suas condições de exercício, i.e.: a positividade é relativa às condições desse discurso existir e “propagar-se”. Cf. FOUCAULT apud CASTRO, Edgardo. **Positividade**. In: CASTRO, 2016, p.336.

<sup>69</sup> FOUCAULT, 2000, p.336-337.

<sup>70</sup> FOUCAULT, 1978, p.270-271.

A autoficção concebe e narra as temporalidades como dissidentes do tempo cronológico e histórico como se conhecem, pois esses impõem silêncios a partir de sua conceituação, e por fim estabelecendo o que é uma história possível: não necessariamente pela ausência da História, mas por um *enquadramento* que visa uma verdade objetiva, produzida pelo seu método. A existência dessas dissidências é necessária, pois a “plenitude da história”, cronológica como conhecemos, segue o filósofo, só será possível nesse espaço, “vazio e povoado ao mesmo tempo”, onde todas essas palavras fazem ouvir o “murmúrio obstinado de uma linguagem que falaria por si só”<sup>71</sup>, nunca derrotada. Bem ele continua, *a quem puder ouvir*, treinando o olhar para outras experiências e vivências. Esse tempo produzido pelo Thanatos orbita a experiência cronológica, seja como medo, fascínio ou fuga. A negação ou rejeição da norma é poética, ato de subjetivação proporcionado pelo ficcional, demonstrando as fissuras naquilo que justamente mais engana: a *imitação* do real. É daí ela ser, por vezes, necessária.

### 2.3 Entre performances: A autoficção e suas temáticas

O caráter trágico é referente à forma da escrita de si ao narrar essa experiência, após suas conceituações e influências ao longo da história. É a composição e evolução cênica da tragédia que moldam o caráter dramático da narração do conflito, a partir de estratégias (peripécias, *anagnorisis*, catástrofes) que visam a catarse e a purificação que dela decorre. No primeiro capítulo, mencionei que na ausência de uma literatura médica consolidada sobre o vírus, a grande imprensa foi o “canal oficial de informações”, funcionando como uma “paraliteratura médica”. Partindo de suas lógicas, ao narrar o presente, a “cobertura da atualidade” produziu temporalidades regidas pelas dinâmicas da informação, os *tempos agitados e mortos*, que em sua “imagem histórica”, provoca o futuro a ser imaginado como uma lição moral.

O trecho retirado por Michael Pollak, de uma reportagem do *L'Express* de julho de 1985 ajuda a compreender: “A AIDS atingiu a comunidade gay no momento em que a batalha por seus direitos parecia bem encaminhada. *Por muito tempo*, poderemos indagar-nos sobre o simbolismo do vírus”<sup>72</sup>. Assim, desenham-se significados mais ou menos evidentes, lições morais e não apenas seu simbolismo, mas também o *futuro* desse aspecto na certeza de sua

---

<sup>71</sup> FOUCAULT apud MACHADO, 2005, p. 46.

<sup>72</sup> POLLAK, 1990, p.145-146, grifos meus.

permanência no tempo. Percebe-se, nesse sentido, também um “otimismo inesgotável”, no futuro garantido pela pesquisa científica que, no limite, obedece a lei do mercado, conforme outra matéria, do *Le Nouvel Observateur* de abril do mesmo ano. Segundo o sociólogo, todos os meios de comunicação tiveram que gerir essas expectativas e emoções contraditórias desse início de epidemia, vivenciando o próprio choque dos tempos agitados, narrados em cartas e editoriais que revelam em sua escrita suas urgências<sup>73</sup>. Assim, a “desdramatização” do evento, como já escrito, “esgota o presente” ao criar e permitir tanto espaço para um futuro quase idílico de cura, construindo uma atmosfera de catástrofe e desilusão. Com outra conotação do termo, o que vemos em Hervé Guibert é uma *dramatização* que retoma para si os traços dramáticos do evento, que no que vimos anteriormente, se estabelece como parte da história da literatura.

A dramatização é uma das possibilidades de ficcionalizar a difícil realidade do adoecimento, e muitas vezes é realizada em meios não literários. Devido às sensibilidades que envolvem o adoecimento, não deveria se aguardar de Guibert, bem como de qualquer escritor que viva com o HIV, a “representação” do enfermo, ou mesmo *uma crítica* da situação. O choque provocado pela obra é devido ao conflito com o modelo autobiográfico pré-concebido, por não se tratar de uma lembrança de um condenado. Diversos textos, em geral de literatura e teatro, ao passo que narram, também produzem e estabelecem as imagens esperadas da situação<sup>74</sup>. Imagens que, à primeira vista, aproximam-se ou afastam-se sobre o que “realmente significaria” o adoecimento. Desafiando essas expectativas, Caio Fernando Abreu firma espaço não somente como primeiro a tematizar o vírus na literatura brasileira, mas também por narrar a obscura nuvem de informações enquanto a experiência multifacetada que é, antes mesmo de ser nomeada, em *Pela noite*, novela publicada em 1983.

Por sua vez, o artista plástico cearense Leonilson realizou até a sua morte em 1993, um conjunto fantástico de obras instigando visões do adoecimento em seu corpo, jogando com as imagens que aguardamos do HIV/aids. Uma mescla de ironia e silêncios entre a presença e a

---

<sup>73</sup> Idem, p.143.

<sup>74</sup> Nos EUA, se popularizaram diversas peças de teatro de conteúdo melodramáticos e “biográficos”, como *The Normal Heart* (1985), de Larry Kramer, *Angels in America* (1991) de Tony Kushner, e *Rent* (1994) de Jonathan Larson. Na literatura jornalística, o trabalho de Randy Shilts, *E a vida continua* (1993), alçou grande evidência exercendo um considerável papel na produção do sujeito *aidético*, bem como a produção de Dominique Lapierre. Quase todas essas produções também foram para o cinema, terreno onde essa figura também tomou grande espaço, em produções como *Philadelphia* (1993) e o grande desserviço *Paciente Zero* (1993). No Brasil, autores como Herbert Daniel e Caio Fernando breu, cada um a seu modo, foram evidenciados também com o rótulo de “escritor da aids”, para além de uma infinidade de escritores “menores” cujas obras popularizaram-se em bancas de jornal. Cf. BESSA, 2002.

ausência: poderia uma simples gota de sangue ser tão provocativa? Sim, se ela for “perigosa”, assim como um “óculos e um par de jeans”, que escondem “jogos mais perigosos que as guerras”. Da mesma forma, as medidas de sua idade, peso e altura inscritos em um retalho cobrindo o espelho: a escala de alguém permanentemente reduzido a tais números que, ao falarem de modo tão direto sobre esse alguém, também o aproximam cada vez mais de uma morte inevitável. Um corpo ausente, um pijama branco pendurado na Capela do Morumbi – que significados ganham, desde seu nome, essa obra intitulada *Lázaro*?<sup>75</sup>. É curioso que ambos, Caio F. e Leonilson, ao dissimularem o HIV/Aids em suas obras, mal a mencionando diretamente e elaborando silêncios, sejam dois dos escritores/artistas mais lembrados quando se reflete acerca das possibilidades de transgredir a ficção dessa experiência. Caminho diferente de Guibert, que expôs o adoecimento tal e qual uma “musa às avessas”.

No que se refere ao espaço da literatura, toda transgressão é uma “autotransgressão”: permanentemente repetida, mas instituindo ao mesmo tempo, um novo limite<sup>76</sup>. Seria a autoficção um desses novos limites – se não enquanto gênero, mas no *processo*? A busca do (auto)biográfico é a sinceridade sobre si que legitima o material narrado, a vida. Firmado esse pacto, a vida escrita obtém sentido, ordenada temporalmente entre o começo, o meio e o fim, suas experiências e expectativas, mas qual o *destino* quando não se identifica com esse modelo? Ora, não há como reduzir a termos descritivos as variadas (e até mesmo utópicas) combinações, nesse duplo movimento de *outridade* de si, e *abertura ao conhecimento* de si como interrupção, produzindo novos gêneros<sup>77</sup>.

Para o biógrafo de Hervé Guibert, sua escrita não é uma autoficção. Jean-Pierre Boulé (1999) propõe um “novo gênero” para classificar seu trabalho, que chamou de *roman faux* (romance falso), em uma tentativa de implementar uma orientação própria de leitura. Para nossa reflexão, sua proposição torna-se insuficiente ao não apresentar outros referenciais literários, e também tratando de pactos de leitura já vistos ao longo da teoria literária. Porém, Boulé levanta uma questão crucial, a indissociabilidade entre o *escrever* e o *vivenciar* a doença. Em janeiro de 1988, quando descobre ser HIV positivo, Guibert escrevia um romance intitulado *Adultes*, que nunca chegou a ser publicado, pois o escritor “não conseguira escrever seu infortúnio”, como ele veio a conseguir plenamente em suas obras posteriores. Em realidade, na novela

---

<sup>75</sup> Essa passagem foi uma tentativa de narrar as tão sensíveis obras desse artista. Respectivamente, tentei dar algumas palavras a *O Perigoso* (1992) e *El Puerto* (1992), bem como *Lázaro* (1993), seu último trabalho que leva o nome do personagem bíblico ressuscitado por Jesus Cristo.

<sup>76</sup> MACHADO, op.cit.,p.48.

<sup>77</sup> ARFUCH, op.cit.,p.70.

*L'Incognito* (1989), o narrador já evidenciava aquela experiência em sua comunicação, atravessada por um “tempo agitado”: “três anos depois, eu parei de trabalhar, eu estava convencido que tinha aids, *eu não quis escrever nada velho antes de morrer*”<sup>78</sup>. Entre o não conseguir escrever, ou a escrita enquanto *algo velho*: o que alguém “condenado” deveria escrever? Deve continuar escrevendo tudo, seja o que isso for? A dor que compõe essa expressão fragmentada atravessa o “espírito de seu tempo”, e ao marcar seu aspecto dinâmico e inédito, torna “velho” não necessariamente aquilo que lhe a precede, mas aquilo que *a ignora*, em qualquer tempo e qualquer forma.

Na herança das vanguardas poéticas e também do realismo, o gesto autobiográfico passa por uma transformação radical, mas que não necessariamente ameaça suas formas tradicionais. Especialmente, após o exercício literário do *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Como reflete Leonor Arfuch, a inventiva autobiografia romanesca do crítico literário desarticula as cronologias, mistura vozes narrativas, produz um texto fragmentário que, mais do que lembrar o tempo vivido, coloca em cena o “mecanismo fascinante da escrita”<sup>79</sup>. A partir desse caráter paradoxal da autobiografia a figura do autor não é mais uma “vida sagrada”, e ultrapassamos o *umbral da autenticidade*, admitindo divergências ao renunciar um “desdobramento de canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências”<sup>80</sup>. Encarado como uma porta de entrada ou como um espaço de transição, o *umbral da autenticidade* acompanhou a autoficção enquanto gênero desde a sua criação em 1977, mas ganhou os contornos atuais na década de 2000.

Em seu artigo intitulado *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?* (2007), o professor Jean-Louis Jeannelle aponta que, passadas décadas desde a invenção da autoficção, permanece “impossível” responder o que o gênero precisamente designa. Ao mesmo tempo, o termo encontra-se lexicalizado e amplamente reconhecido. Ele aponta quatro momentos que balizaram as discussões contemporâneas sobre o gênero, “marcos (que) desenham o campo de forças críticas no qual se encontra doravante preso todo e qualquer pesquisador que trabalhe com autoficção”<sup>81</sup>. Trataremos apenas do “primeiro episódio”: a tese de doutorado de Vincent

<sup>78</sup> GUIBERT *apud* BOULÉ, 1999, p.178. Boulé aponta que seria *Adultes* a obra que o narrador pede para seu companheiro Jules queimar. (p.177), tradução minha.

<sup>79</sup> ARFUCH, *op.cit.*, p.136.

<sup>80</sup> *Idem*, p.137. É curiosa a utilização desse termo por Arfuch. O umbral, no espiritismo, seria um local transitório entre o céu e o inferno, um local obscuro, agressivo e cheio de horrores, reservado para aqueles que não souberam aproveitar sua vida na Terra.

<sup>81</sup> JEANNELLE, Jean-Louis. **A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?** In: NORONHA, 2014, p.129-131. Além da tese de Colonna, os outros marcos seriam produções de Marie Darrieussecq (1996), Philippe Forest (2001), e Philippe Gasparini (2004).

Colonna, orientada pelo crítico literário Gérard Genette na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). Defendida em 1989, mas publicada somente em 2004, sua tese será amplamente revista por seu autor, estabelecendo o filósofo grego Luciano de Samósata (120-192 EC) como pioneiro de sua *tipologia autoficcional*. Como bem resume Jeannelle:

(...) Existem hoje duas versões do trabalho: a primeira é uma discussão rigorosa dos textos de Doubrovsky, Genette, (Jacques) Lacarme e (Phillipe) Lejeune, e a segunda adota uma forma muito mais livre, voluntariamente mais leve, pois isenta de qualquer referência demasiado acadêmica e misturando, sem verdadeiro cuidado metodológico, as épocas, as áreas culturais e as referências críticas. Colonna substituiu a definição doubrovskiana da autoficção como narrativa cuja matéria é estritamente autobiográfica (...) por uma definição completamente diferente. Seu objetivo era estender o uso do termo, até então limitado à obra de Doubrovsky ou considerado pelos outros críticos como um avatar moderno (ou antes, pós-moderno) da autobiografia.<sup>82</sup>

Mas afinal de que trata a sua tipologia? Tratada enquanto um conceito, a autoficção torna-se um instrumento de análise da história literária e dos gêneros, e assim, Vincent Colonna concebe quatro modelos de sua apresentação. O primeiro de sua tipologia é a *autoficção fantástica*, no qual o escritor está no centro do texto, cumprindo seu papel de “herói” como na autobiografia, mas transfigurando sua existência e sua identidade em uma história “irreal, indiferente da verossimilhança”. O *duplo* projetado na narrativa se torna um personagem extraordinário, “puro herói da ficção” o qual não ocorre uma associação direta à imagem do autor: “Diferentemente da postura biográfica, essa não se limita a *acomodar* a existência, mas a *inventar*; pois a lacuna entre a vida e a escrita é irredutível, a confusão impossível, a ficção de si total”<sup>83</sup>. Aproximando da arte de Frida Kahlo, Lucien Freud e Pablo Picasso, que rejeitaram a semelhança em seus autorretratos preferindo expor a corrupção de seus corpos, Colonna pontua o escritor como um “objeto estético” que avança enquanto autor fabulado em uma imagem magnificante de si. Citando, entre outros exemplos, Jorge Luis Borges e Dante, esse gênero é caracterizado pelo registro onírico que marca a liberdade do “poder de desrealização”. Será justamente Borges aquele a oferecer um escopo sem precedentes dessa modalidade, em situações que ultrapassam limites humanos, explorando “hipóteses ficcionais nas quais o mundo não é ordenado nem pela morte, nem pela materialidade física”<sup>84</sup>.

No segundo modelo, a *autoficção biográfica*, o autor permanece herói da história, pivô que ordena a narrativa. A distinção se dá a partir de “dados reais”, próxima da verossimilhança

---

<sup>82</sup> Idem, p.132.

<sup>83</sup> COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Tristram, 2004, p.75-77, grifos meus, tradução minha.

<sup>84</sup> Idem, p.79-82, tradução minha.

e creditando ao texto o que Colonna chamou de uma “verdade subjetiva”, amparada em um núcleo narrativo exibido como verídico e eixo do livro<sup>85</sup>. Apesar de ser a tendência mais difundida, é também a mais controversa, abraçada por “grandes narcisistas”, funcionando melhor no post-mortem, mas sem garantias de bons resultados. Mencionando diversos exemplos – Lord Byron, Jean Cocteau, Christine Angot e o próprio Serge Doubrovsky – o teórico aponta que, na realidade, a própria novidade do procedimento é discutível, devido a diversos romances autobiográficos do pós-guerra já lançarem mão desse procedimento, como Henry Miller e Jean Genet. Porém, é a *supervalorização cultural* desse procedimento de autofabulação que lhe marca enquanto “novidade”<sup>86</sup>, com o destino da individualidade encaminhando-se em grandes arenas públicas, da televisão aos tribunais.

A *autoficção especular* é o terceiro modelo de sua tipologia, baseada em um “reflexo” do autor em uma “obra dentro da obra”, remetendo à metáfora dos espelhos e assim deixando como secundário o realismo do texto e a verossimilhança: “o autor não está mais necessariamente no centro do livro; pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto de sua obra, refletindo sua presença *como um espelho*”<sup>87</sup>. Vincent Colonna bem lembra que essa reversibilidade é a “lição capital” das metáforas de qualquer campo artístico, especialmente com a autoficção, que “sempre tem algo de especular”. Citando dentre seus exemplos a peça *L’Impromptu de Versailles*, de Molière (1663), e também *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (1979), esse modelo, ao expor seu autor, expõe sua duplicidade nos artifícios das figuras: “a ficção literária não se apresenta como o lugar de uma ilusão (...), mas como um laboratório onde seus mecanismos são desmontados e apresentados ao prazer do exame do leitor”<sup>88</sup>.

O último modelo, a *autoficção intrusiva* ou *autoral*, trata de uma *postura* na qual a transformação do escritor não se dá por um personagem, mas de um intérprete que em geral não pertence à intriga propriamente dita. Essa postura não figura em Luciano de Samósata por ser indissociável da ideia de um “romance em terceira pessoa”, um dos modos mais frequentes do realismo: “O avatar do escritor é um recitante, um contador de histórias ou comentador, enfim, um narrador-autor à margem da intriga”<sup>89</sup>, com longos discursos dirigidos ao leitor,

---

<sup>85</sup> Idem, p.93, tradução minha.

<sup>86</sup> Idem, p.101, grifos meus, tradução minha.

<sup>87</sup> Idem, p.119, grifos meus, tradução minha.

<sup>88</sup> Idem., p.132, tradução minha.

<sup>89</sup> Idem, p.135, grifos meus, tradução minha.

garantindo ou contradizendo seu próprio relato. Trata-se de um novo modo de enxergar o autor presente no texto, sempre percebido como um papel central inventado em função das *necessidades* do ficcional. Essa intrusão, que se manifesta silenciosamente nos romances históricos de Walter Scott, encontra seu máximo expoente na *Comédia Humana* de Balzac, conjunto de toda sua obra.

A proposta de Vincent Colonna tornou-se inovadora por dois motivos. Primeiramente, por ir de encontro à concepção do “eu central e romanesco” de Doubrovsky, oferecendo diversas visões do processo; e também, por situar historicamente o “impulso autoficcional”, a partir das diferenças históricas entre os gêneros. Mesmo não se desenvolvendo tão próxima da psicanálise, lança mão de suas flexibilidades conceituais, na escrita de um sujeito que marca sua presença – bem como é marcado – pelo seu relato. Porém, sua maior qualidade que é a dimensão histórica, também se converte em um incontornável problema sobre o autoexame e a própria subjetividade. Buscando a autoficção em tempos remotos, Colonna a ofusca como um meio de comunicação e análise do sujeito, precisamente do séc. XX. Em outras palavras, é evidente que as subjetividades não são as mesmas entre Samósata e Guibert, porém, pouco se instrumentaliza esse dado ao tratar sua dimensão temporal, que coloca de fato nessa perspectiva somente os gêneros, ao passo que o processo de se ficcionalizar estaria em “todos os tempos”. Acomodar as narrativas de Guibert em algum dos modelos, seria reduzir sua contemporaneidade à forma atemporal do processo concebido por Colonna. De qualquer forma, sua tese pontua questões que são de nosso interesse, não apenas por criar uma “teoria do autoficcional”, mas especialmente por desnaturalizar a figura do escritor/narrador.

Frente a tantos jogos de fumaça, pesquisar a partir de outras áreas na teoria literária como bem observou Darnton (1986), parece “desencorajador”<sup>90</sup>. Envolta em rótulos imponentes, que desaparecem tão rapidamente como surgem, pois bem coloca o historiador, tendências substituem umas às outras com uma “velocidade desconcertante”. Como Phillippe Gasparini propõe, penso a autoficção como nome de um gênero que se aplica, *primeiramente*, a textos literários contemporâneos, à medida que seu sentido cada vez mais se “desapossa” dos conceitos originais<sup>91</sup>. Por isso, é que se torna um ângulo para reler a vida de H.G., comunicada e feita por diversos tempos, marcados pela contemporaneidade do evento. Por isso, são três reflexões que não estão no centro intelectual da autoficção que lançam algumas definições.

---

<sup>90</sup> DARNTON, Robert. **História da leitura**. In: BURKE, 1992, p.226. (Originalmente publicado em 1986)

<sup>91</sup> GASPARINI, Phillippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, 2014, p.181-195, grifos meus.

Perceber essa autoficção como *encenação* de sua experiência, em sua performatividade, requer uma visão do adoecimento por HIV/aids em seu *efeito desconcertante*. Construindo sua modesta (mas certa) reflexão, o professor Ralph Sarkonak (2000) relaciona esse efeito, tão presente na escrita de Guibert, à *incerteza* sobre o que se lê, pois é promovido enquanto “romance” desde a primeira edição, apesar do “fator autobiográfico” que se sobrepõe ao seu romanescos<sup>92</sup>. Sarkonak propõe outra categoria, buscando favorecer tanto as questões editoriais, quanto o material narrado, uma “autoficção da aids” (*AIDS autofiction*). Sua breve teorização combina um modelo estabelecido nos países de língua inglesa (ficção da aids/*AIDS fiction*, tematicamente gay) e um modelo francês, a autoficção. Seria definida como “o produto de uma criação literária na qual o autor descreve, através da ficção, a dor física e mental de *viver com a aids* baseada em uma experiência diretamente pessoal; embora seja ficcional, é, no entanto, baseado em *um testemunho em primeira pessoa*”<sup>93</sup>. A “indeterminação” de Hervé Guibert é uma metáfora para outro tipo de incerteza, referente ao escritor enquanto PLA (*person living with AIDS*, pessoa vivendo com aids, equivalente ao PVHA), isso é, sua vivência enquanto tal, relativa não apenas ao tempo de vida restante, referente ao futuro, mas ao presente. Esse presente é refigurado em um cotidiano (*day-to-day*) de “provações, sofrimentos, batalhas contra um incompetente corpo médico. O círculo vicioso de testes de sangue, procedimentos médicos, e novos medicamentos”, sem mencionar a própria esperança pela vacina de Bill, a falsa promessa que dá início à trama e provoca no narrador a figuração de diversos cenários para o final da história de sua vida<sup>94</sup>.

Entender a narrativa como “autoficção da aids” nos leva à “ficção da aids” enquanto um nicho de produção literária, e dado o contexto, uma produção gay. O breve conceito de Sarkonak pode ser melhor elaborado a partir de um ensaio desenvolvido pelo crítico literário Edmund White para a *London Review of Books* (1995)<sup>95</sup>, provocando tanto o formato institucional dessas discussões como os estigmas que rodeiam um escritor como Hervé Guibert. Poucos teóricos, ao mesmo tempo, teceram uma tão necessária crítica sobre um campo, e exercendo uma leitura tão apaixonada de alguém como Edmund White fez de Guibert, a

---

<sup>92</sup> SARKONAK, Ralph. *Angelic echoes: Hervé Guibert and company*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press Inc., 2000, p.156, grifos meu, tradução minha.

<sup>93</sup> Idem, p.156-157, grifos meus.

<sup>94</sup> Idem, tradução minha.

<sup>95</sup> WHITE, Edmund. ‘**Today the artist is a saint who writes his own life**’. Edmund White on the genre of gay autofiction. In: *London Review of Books*, Vol.17 n°5, march 1995. Ver: <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v17/n05/edmund-white/today-the-artist-is-a-saint-who-writes-his-own-life>> Acesso em 30 ago 2021, grifos meus, tradução minha.

exemplo de sua já citada visão do escritor francês como um “Marquês de Sade em jeans”. Para ele, a autoficção *se favorece* da condição de um escritor/narrador enquanto indivíduo gay.

White diz que, se a “libertação gay” se iniciou em 1969 com a Revolta de Stonewall em Nova York, dando início a uma produção teórica sobre a homossexualidade, a ficção gay nasce a partir do final da década de 1970. Observam-se fenômenos diferentes no continente europeu. Na Alemanha, essa ficção gay é inexistente, “uma piada geralmente suja”, na falta de escritores gays “auto-identificados”, a despeito de uma postura diferente no cinema, como Rainer Fassbinder e Werner Schroeter. Em países de língua inglesa, observa uma grande produção lésbica, associada aos movimentos feministas, e junto de escritores gays formando um público “guetificado” na homossexualidade, com poucos exemplos atingindo públicos maiores e/ou heterossexuais. O ensaísta aponta esses exemplos para refletir sobre a situação da França, a quem dirige sua crítica (que pode ser estendida a outros contextos), e cujo posicionamento embasa nossa concepção da obra de Guibert como “autoficção da aids” e “autoficção gay”. Trata-se de uma concepção que, para além do aspecto sensível observado por Sarkonark - o cotidiano da dor - é intrínseco a um jogo institucional e acadêmico. Algo peculiar se apresenta na França. Ao passo que existem muitos escritores gays de destaque, lista a qual White inclui Guibert, poucos “aceitariam o rótulo de ‘escritor gay’, apesar de todos terem escrito principalmente sobre aspectos da própria identidade sexual”. Tal distância é também percebida nos modos de organização desses profissionais, com o rótulo de ficção gay tratado com desprezo, e inclusive, como “reacionário”.

Curiosamente, como coloca o ensaísta, a França “é um país em que se mantém a ilusão de uma comunicação aberta e civilizada entre todos da sociedade”, em um forte secularismo, tão antigo quanto a Revolução. Em suma, a literatura e o “gênio da língua francesa” foram definidos como universais por ao menos, três séculos. O ponto de White é que essa guetização na língua inglesa, seguido da recusa francesa de reconhecer a própria existência da ficção gay “tem sido duas estratégias igualmente eficazes (...) para disfarçar o fato que *a literatura gay existe e tem sido central para a evolução da autoficção*”. Ao passo que a literatura gay é menosprezada, uma grande tradição literária francesa do séc. XX se baseia em escritas de si de autores homossexuais que escreveram, em algum grau, sobre sua sexualidade, ilustrando com Proust, Jean Cocteau e Hervé Guibert. Mas especialmente sobre sua pesquisa biográfica de Jean Genet, transgressor escritor assumidamente gay:

Numa época em que a maioria dos escritores gays de classe média projetava sua orientação sexual em personagens fictícios e endossava a ideia de que a homossexualidade é uma doença (...), Genet estava reivindicando sua própria

homossexualidade e demonstrava sim, ser um pecado e um crime, uma ameaça pública e privada projetada para intimidar o leitor heterossexual. Enquanto a maioria dos outros romancistas gays se concentrava no protagonista jovem e solitário, com medo de declarar seus desejos proibidos, ou no casal gay (sensível, nobre, atormentado), vivendo em uma floresta ou à beira-mar ou, em qualquer caso, em isolamento romântico (o álibi do amor), Genet estava imaginando o gueto homossexual de Montmartre, sem álibis ou etiologia médica, delineando amizades e rivalidades gays e inventando a drag queen para a literatura francesa.<sup>96</sup>

White percebe que Genet encara sua homossexualidade como um fator que lhe deu entrada no mundo literário, que seria desconhecido de outro modo, exercendo sua vivência a partir da provocação da diferença. Diz o escritor: “Minha imaginação está *mergulhada em abjeção*”, como White resgata de sua fala, tão logo lembrando que seria uma imaginação “*nobre e pura*”: “Eu me recuso a ser um impostor; e se eu for longe demais ao empurrar um herói ou uma trama em direção ao que é horrível ou obsceno, pelo menos estou indo na direção da verdade”, em suas palavras descritas no ensaio. Esse estigma, que não conhece distinções teóricas, menospreza a literatura e o escritor gay, pois considera a homossexualidade uma mancha que não deve ser mencionada. Assim, quase poeticamente, White ressalta que não está defendendo uma “sensibilidade gay trans-histórica, constante e unificadora”, mas talvez percebendo a homossexualidade como um “não-sujeito” (*non subject*), “infinitamente fértil, incessantemente instável, desprovido de todo o conteúdo estável, um convite à reflexão e não a um objeto fixo de investigação (pois) o sujeito em si é vago apenas porque é coincidente com os limites de seu próprio ser”. Nesse sentido, a forma característica da ficção gay no séc. XX é a autoficção, “uma convergência de duas tradições literárias muito diferentes, o realismo e a confissão”, estabelecendo expectativas também diferentes. O ensaísta argumenta que se a autoficção gay parece “escorregadia e livre” é porque ela não apenas incorpora as *ambições documentais* contínuas do Realismo, mas pela sua tradição de *confissão*, subvertendo de sua natureza religiosa e exemplar: “Hoje o artista *é um santo* que conta sua própria vida”.

Assim, existiria uma alternância entre duas tradições – aquela sagrada de expor uma vida exemplar (em seus excessos, coragem e martírio) e aquela secular tradição da vida documentada em detalhes, em seu contexto e individualidade, em uma escrita gay entre a “busca por desculpas”, e um “histórico sexual” (*sexologist's case history*). Finalizando, White aponta a tentação de sua definição favorecer um “poder do indivíduo” em moldar sua identidade, na força imposta pela sua vontade. Mas prefere sugerir que essa ficção gay, “ao adumbrar a arbitrariedade das convenções sociais, desafia a 'naturalidade' dos papéis de gênero”, em uma

---

<sup>96</sup> Idem, tradução minha.

*reconstrução ficcional* que se adequa à autoficção enquanto gênero. Voltaremos à crítica tecida por White ao círculo literário francês em breve.

Esse “desafio aos papéis de gênero” é a questão central da *performatividade*, relacionada à terceira visão “não-central” da autoficção, conceito também pensado como ato de encenação mimética, revelando o “caráter teatral” do autor/narrador, nas interrogações de suas fronteiras, questionando também a unidade do sujeito. A encenação, mais do que fazer parte do autoficcional, compõe esse processo, semelhante ao que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, “real e fictício”, ator e personagem: “Não se trata de pensar, (de modo autobiográfico) em termos de uma “coincidência entre pessoa real e personagem textual”, mas na *dramatização* que supõe a construção simultânea de ambos, “autor e narrador” escreve Diana Klinger (2012), recorrendo ao apelo da teatralidade inerente ao gênero<sup>97</sup>. Principalmente, o conceito vincula-se aos significados assumidos nas ciências humanas. Referenciando o trabalho da filósofa Judith Butler, a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFF) Diana Klinger aponta o *performático* não como o “real ou genuíno”, mas justamente seu oposto, a encenação e a artificialidade. A construção dos gêneros e a matriz heterossexual, ao serem questionados, exibem-se como construções culturais *imitativas*, intencionais ou não, onde o ato performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido<sup>98</sup>.

Com o objetivo de evidenciar a materialidade desse processo, por vezes reduzido a uma nuvem abstrata que distancia a teoria e as relações cotidianas, a performatividade não deve ser entendida como uma “atitude” individual, tampouco deliberada. Trata-se de uma *prática reiterativa* pela qual os discursos regulam o “normal” sobre o sexo, e constituem suas materialidades e imperativos pela *diferença*, produzindo a normatividade e os efeitos que o próprio discurso nomeia<sup>99</sup>. Enquanto um “ato no presente”, a reiteração da norma, ora oculta e ora dissimula os fatores que a evidenciam como essa repetição. Esse ato performativo compõe a norma e a diferença, e não é primeiramente teatral: “sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada”, na matriz heterossexual, como demonstra Butler<sup>100</sup>. Essa teatralidade é inevitável pois, fora da norma, não há *uma forma plena* de historicidade, isso é, um registro oficial. São atos que produzem na vida o efeito de uma

<sup>97</sup> KLINGER, op.cit., p.49-56.

<sup>98</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.198-199.

<sup>99</sup> BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019, p.16.

<sup>100</sup> Idem, p.34.

*verdade interna* e nuclear, como o ideal autobiográfico – e o produzem *na superfície do corpo*, fabricando essências e identidades que sustentam os discursos do normal/anormal. Exposta essa verdade enquanto efeito, se desnaturaliza a ideia sobre a normalidade do gênero/sexo. A mimesis da performance da autoficção não permanece intacta e idêntica, mas sim rechaça (forclui) o passado que evidencia suas semelhanças e repetições. Consequentemente, se evidencia o mito da originalidade por meio de outra performance que reivindica sua distinção e uma originalidade *acessível* a todos, dramatizando esse mecanismo que lhe quer enquanto algo original e único, recontextualizando sua identidade<sup>101</sup>. A desconstrução do mito original através das noções do performativo é o ponto central da reflexão de Diana Klinger, pois:

A noção de gênero como essência interior de um sujeito e como a garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro de um marco da heterossexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é considerado *uma ficção regulatória* e encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A performance *dramatiza* o mecanismo cultural de sua unidade fabricada.<sup>102</sup>

Assim, é no sentido de artifício e comportamento ensaiado, desempenhado e repetido – uma tríade de atos no tempo – que vemos a identidade autoral das autoficções, na performance que expõe o teatral de sua construção. Assume-se que não há um sujeito originário, diretamente refletido ou mesmo “mascarado” pelo seu texto. Hervé Guibert levou essas tensões ao limite, favorecido pelas dinâmicas e tecnologias das esferas de subjetivação de uma sociedade informatizada, “na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras”<sup>103</sup>. Aceitando a convivência entre autor/ator e o seu narrador/personagem, percebe-se que a verossimilhança é um imperativo que se pode problematizar, quebrando “o caráter naturalizado da autobiografia”, pois ao mesmo tempo que exhibe o sujeito e o questiona, mostra a subjetividade e a escrita como *processos* em construção:

Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita. (...) Pensar [a] narrativa como autoficção implica que não importa sua relação com a verdade biográfica (...) mas a reflexão que traz sobre o sujeito da escrita.<sup>104</sup>

Portanto, vejo Hervé Guibert como uma “autoficção da aids”, parte das “ficções gays”, e que se desenvolvem enquanto a escrita de uma performance. O adoecimento é também produzido pelo signo do *abjeto* que constituiu o sujeito “aidético”, e em sua literariedade, é

<sup>101</sup> BUTLER, 2003, p.196-197.

<sup>102</sup> KLINGER, op. cit., p.49, grifos meus.

<sup>103</sup> Idem, p.49-51.

<sup>104</sup> Idem, op.cit., p.51-56, grifos meus e originais.

naturalizado em suas descrições, do diagnóstico ao tratamento, enfim, em toda sua materialidade. No sentido da imaginação “mergulhada em abjeção” de Jean Genet, e que o *diferencia*, o abjeto designa justamente a zona do *não-vivível*, povoado por aqueles que não alcançaram o “estatuto do sujeito”, devendo ser mantido no inabitável, pois assim circunscreve-se o domínio do sujeito hegemônico, aquele não infectado com o HIV, heterossexual e produtivo. Como aponta Judith Butler ao refletir sobre seu conceito, a “abjeção significa, literalmente, rejeitar, repudiar, expulsar e portanto, pressupõe e produz um *domínio de agência* ou ação a partir do qual se estabelece a *diferença*”<sup>105</sup>. Essa reapropriação dos elementos fazem o escritor enxergar-se na linha de impacto e vivenciá-la ao retomar certo domínio em sua agência, isso é, sua capacidade de decidir sobre o futuro. Assim, o narrador de *Para o amigo que não me salvou a vida* faz parte desse entrelaçamento que liga as gerações em sua performance como “escritor de si”. Uma “memória íntima”, matizada por experimentações como o acolhimento, culpa, êxtase, entre tantos sentimentos que dão o tom do gesto de escrever aquelas vidas e episódios, algo totalmente *irresistível*:

Essa atividade diária me aliviava e me enojava, eu sabia que Muzil teria vários 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 de que, como em sua origem, restitui maliciosamente*<sup>106</sup>.

Hervé Guibert expôs o abjeto para demarcar sua experiência, comunicando sua vivência a partir desse local exterior e diferenciado, imerso no cotidiano (*day-to-day*) de sofrimento, dor e provações que define a “autoficção da aids” concebida por Sarkonak. Entre tantas incertezas, a única *certeza* da narrativa é o adoecimento, suas consequências: assim, a recusa à norma e às certezas, que tomam a forma da exposição de “segredos” pode trazer outras matizes da vivência, em seu “tempo de viver” que atravessa o sofrimento. Entra elas, um presente vivenciado a partir da experiência do *outro* também acometido pelo vírus. O cotidiano torna-se uma rede comum de sensações do tempo, mais do que partilhável, mas identificada e experienciada no outro. Um exemplo é o momento do teste sorológico, que deveria ilustrar uma “entrada oficial” nessa condição, porém essa já o atingia muito antes do diagnóstico. Sendo um ato simbólico de

<sup>105</sup> BUTLER, 2019, p.18, grifos meus.

<sup>106</sup> GUIBERT, 1990, p.103-104, grifos meus.

adentrar no abjeto, uma diferença que *sai do corpo do outro*, lhe penetra e o arranca da apreensão regular – na projeção para outra vida, uma existência que não seria a sua:

Decidimos com Jules finalmente fazer o famoso teste de soropositividade, o qual havia acumulado nos últimos anos tantas receitas prescritas pelo doutor Nacier, sem nunca resolver se me submeteria. (...) [Jules] recebeu com agressividade *a iminência de uma verdade que nos projetava para outro mundo e, por assim dizer, em outra vida.* (...) Na Baviera ou na União Soviética, falava-se de testes compulsórios, nas fronteiras e nos grupos "de risco" da população, também aclamados pelo conselheiro médico de Le Pen. (...) quando fomos lá, Jules e eu estávamos na fila com um grande número de africanos e africanas, em uma população muito mista, de todas as idades, de prostitutas, homossexuais e pessoas atípicas. Entre eles estava um garoto que vimos sair, depois de nossos exames de sangue que, para minha grande surpresa, haviam sido feitos sem luvas ou precauções especiais, totalmente perturbado, como se a terra tivesse literalmente se aberto sob seus pés nessa calçada do boulevard Saint-Marcel e o mundo girando rapidamente, sem saber para onde ir ou o que fazer com sua existência, com as pernas cortadas pela notícia escrita em seu rosto subitamente erguido para o céu, onde não apareceu resposta alguma. *Foi para Jules e para mim uma visão aterradora, que nos projetou uma semana à frente e, ao mesmo tempo, nos aliviou com o que tinha de mais insuportável, como se a vivêssemos no mesmo momento, de modo apressado, por procuração, um exorcismo barato do qual esse pobre sujeito foi vítima.*<sup>107</sup>

A “semana seguinte”, ao passo que se transforma na *visão aterradora*, é também, simultaneamente, uma espécie de *continuidade* da angústia do outro, para Jules e o narrador, escancarado no jovem que recebera diagnóstico positivo para o vírus. Da mesma forma, o tratamento possível provoca um “cotidiano do paliativo”, que assim como o momento do teste, arranca os valores comuns desse cotidiano – ou mesmo, seu traço de ordenado. O narrador é deslocado, através das repetições, para o “tempo morto” de um futuro que se aproxima na velocidade de um *golpe*, reduzindo toda a expectativa do futuro a esse aspecto paliativo, que é baseado na amenização do processo da morte, incontornável e progressiva. Se a morte vem “em um golpe só”, ela também se prolonga em seu cotidiano, “em vários graus”, e a cada vez que é amenizada em seu paliativo, deixa a vida em suspenso por ainda mais tempo.

A notícia que já esperávamos [da alta presença de HIV no sangue], preparada com precaução pelo doutor Chandi por semanas e meses, ainda me devastaram. *De novo tudo vacilava.* Isso significava [o tratamento com o] AZT, e talvez sua intolerância, exames de sangue incessantes para verificar se a quimioterapia não levava à anemia, que a hemorragia dos glóbulos vermelhos não é o mal necessário para atenuar a linfopenia, e *isso significava a morte em vários graus em um golpe só, no meio da cara, a morte entre o agora e dois anos*, se um milagre não acontecesse, se a vacina de Mockney continuasse a falhar, ou se a aceleração da minha doença me colocar para fora do campo da experimentação<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Idem, p.151-154, grifos meus.

<sup>108</sup> GUIBERT, 1990, p.214, tradução minha, grifos meus.

Compreendido como a “cura” que balizaria o presente, o AZT (*azidotimidina*, atualmente *zidovudina*) desfigura as ideias possíveis do futuro a partir de seus efeitos colaterais, anulando qualquer visão de uma convivência com o vírus no corpo (algo que hoje é possível), ou mesmo de uma cura definitiva. Apesar de ordenada (“entre agora e dois anos”), a expectativa de vida é pensada a partir daquilo que “vacila” repetitivamente em seu cotidiano, isso é, o aumento progressivo da presença do vírus em seu sangue. Lembremos que o antirretroviral AZT foi o primeiro medicamento aprovado no tratamento do HIV/aids, porém, com severos efeitos colaterais, e devido a seu alto grau tóxico, provocando um temor no indivíduo apenas comparável ao próprio adoecimento. Da mesma forma que o contágio do vírus foi ilustrado por frases e slogans que se popularizaram a partir das artes visuais, o “Eu sobrevivi ao AZT” (*I survived AZT*) tornou-se uma expressão frequente em bottons e cartazes, na arte produzida pelo ativista social Jack Henry Foster (conhecido como *Beowulf Thorne*). Sobreviver ao tratamento torna-se outro elemento que tece aquela vivência, reforçando nos indivíduos o status de um *sobrevivente*, enquanto durar seu “presente paliativo”. O tratamento, além de lembrar de sua condição definitiva, também existe enquanto outro gesto de uma morte que nunca se concretiza, mas dilata-se e prolonga-se no cotidiano tão marcado pelos sinais da doença. Da mesma forma, o abjeto tece o biográfico da morte de Muzil, contornada pela vergonha do HIV/Aids, que deve ser camuflada em nome da “honra” de um falecido. E também na degradação física descrita em *Protocolo da Compaixão*, segundo livro de sua narrativa, o qual desde suas primeiras páginas provoca a comparação do corpo em avançado estágio do adoecimento, ao corpo de um prisioneiro de Auschwitz, conforme visto na primeira parte dessa pesquisa. Nesse sentido, serão por esses traços que o narrador delimitará a zona que lhe fortalece e promove autoidentificação, reescrevendo as noções do adoecimento nesse espaço.

Próximo do final de *Para o amigo*, o narrador diz que a aids tornou-se o paradigma do “projeto de revelação” de si mesmo, enunciando “seu indizível”<sup>109</sup>: umas das muitas lentes de fascínio do processo, “razão de existir” daquelas vidas em busca de um *spotlight*, entre a intelectualidade, o cinema, as redações e os literários, ávidos por essa diferença e exterioridade de uma vida considerada “comum”. Na performatividade da abjeção, o narrador percebe com otimismo suas próprias reações frente a situações de fraqueza e paralisação, como quando cai frente a estranhos em um café, e também em sua alternância entre a infância e a velhice, na fragilidade de um corpo enfraquecido que luta para manter-se, literalmente, *vivo no tempo*.

---

<sup>109</sup> Idem, p.264, idem.

Aconteceu comigo, depois que meu médico me examinou deitado, de não conseguir me levantar sozinho da mesa de exames, ele se inclinou sobre mim para que eu o envolvesse com os braços em volta do pescoço, *tive a impressão de ser uma criança*, tive a impressão de ser a foto de Eugene Smith do *velho irradiado e descarnado* lavado pela jovem enfermeira e ri com entusiasmo, a situação era tão avassaladora, que eu me sinto *mais velho* que meu médico, sete anos mais velho do que eu, de me encontrar com ele cara a cara nessa posição de abandono total, ria alegre feito criança feliz e despreocupada. (...) Eis que [o massagista] iria trabalhar com um tipo de esqueleto sobre o qual havia raros farrapos de músculos, dobras de pele como evisceradas, mas ele estava acostumado a lidar com velhotes, e me disse quando me apresentei totalmente nu diante dele, que um corpo era para ele apenas um corpo, ou sempre um corpo, ou seja, uma matéria, *mais ou menos indiferente*. Ele pretendia retirar da aparência do corpo, qualquer aspecto estético ou emotivo, não havia entre ele e eu nada mais do que uma luta cada vez maior para impedir que eu afundasse completamente e *me manter de pé contra o relógio*.<sup>110</sup>

Especialmente a partir de *Protocolo da Compaixão*, será pela estetização do abjeto, em sua performatividade, que o narrador constrói o riso, a alegria, um momento mesmo que breve, de felicidade. O *momento certo* definido pelo tempo que o define enquanto tal, em sua *hora de agir*, isso é, *escrever*. A zona de instabilidade que é o abjeto também circunscreve o *domínio* e as chances de agência do sujeito, que em Guibert se dão através da escrita – e logo, decidir seu futuro. Como aponta Butler, é nessa zona que se produz o espaço de identificação, ainda que essa seja “pavorosa”, o domínio da reivindicação por autonomia e vida, no sujeito “constituído por meio da força de exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto”, em sua narrativa que detém uma temporalidade própria<sup>111</sup>.

Sendo o gênero sexual uma identidade constituída no tempo, nessa repetição estilizada de atos, conseqüentemente se produz uma *forma* pela qual se elabora a ilusão da identidade, do “eu” marcado pelo gênero, que sendo esse ato performado, constrói-se enquanto uma “temporalidade social”<sup>112</sup>. Essa temporalidade, percebida em seu valor performático e subversivo ou mesmo em seu performativo, torna-se instável, pois rompe com a norma constituída, a cronologia que conhecemos em sua regularidade e sequenciamento. A mencionada “flecha do tempo” de Ricoeur deixa de ser o passado em direção ao futuro de modo irreversível, mas conserva sua característica de *atravessar* barreiras em sua jogo de negações – por isso, para o narrador, o tempo cronológico é um adversário, vencido apenas pela flecha de sua própria elaboração autoficcional.

<sup>110</sup> GUIBERT, Hervé. **Le protocole compassionnel**. Paris: Gallimard, 1991, p.16-17, tradução minha.

<sup>111</sup> BUTLER, 2019, p.18.

<sup>112</sup> BUTLER, 2003, p.200.

Nesse sentido, o questionamento da professora Leonor Arfuch é pertinente: o que mais a norma autobiográfica supõe, além de uma “ancoragem imaginária num *tempo* ido, fantasiado, atual, prefigurado?”<sup>113</sup>. É precisamente a partir do “(auto)biográfico” que percebemos como o “tempo torna-se *humano*, na medida que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal” – a máxima tão repetida de Paul Ricoeur<sup>114</sup>. A obra de Guibert demonstra sua existência do tempo, sua obstinada vontade de permanecer de pé nesse relógio, mas talvez não o tempo como esperamos, na narração de sua vivência. Ao menos, não em sua ordenação sequencial. É a partir de uma relação entre o “tempo do mundo da vida, o tempo do *relato* e o tempo da *leitura*” que a narrativa (a vida, para Guibert) adquire relevância filosófica, encontrando a forma mimética com que se identifica para contar sua história:

Falar do relato (...) não remete *apenas* a uma disposição dos acontecimentos – históricos ou ficcionais – numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida* e, conseqüentemente, da identidade, à hipótese que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de *necessidade “transcultural”*<sup>115</sup>.

A autoficção perturba a lógica temporal do relato, e também, as dimensões temporais da narrativa, sua representação linear, nas expectativas de uma conclusão que dá à história o seu ponto final<sup>116</sup>. Aceitando os traços dessa escrita de si, o relato adquire outras finalidades enquanto comunicação e arte da exploração de si. Estar nessa experiência é habitar uma vivência que estranha a “rainha cruel da cronologia” como brincou Paul Valéry<sup>117</sup>, negando a verdade montada tal e qual um quebra-cabeça, pois em todo seu alcance, ela “pré-existe” ao diagnóstico. Um exemplo, na seguinte passagem, que o narrador situa em outubro de 1983, quando a “famosa” ainda estava em seus primeiros casos:

Enquanto observava a paisagem cinzenta dos subúrbios parisienses desfilar atrás da janela do táxi, que eu considerava uma ambulância, e porque Jules acabava de me descrever sintomas que começavam a ser associados à famosa doença, disse a mim mesmo que nós dois tínhamos aids. *Isso mudou tudo em um instante, tudo era abalado com essa certeza, e ao mesmo tempo me paralisava e me dava asas, reduzia minhas forças enquanto as aumentava em dez vezes, eu estava com medo e estava indiferente*

<sup>113</sup> ARFUCH, op.cit., p.111, grifos meus.

<sup>114</sup> RICOEUR, 1994, p.85.

<sup>115</sup> ARFUCH, Idem, p.112, grifos meus.

<sup>116</sup> RICOEUR, p.104-105.

<sup>117</sup> VALÉRY, PAUL apud LIMA, 2007, p.449.

[grisé], *calmo e ao mesmo tempo perturbado, talvez finalmente tivesse alcançado meu objetivo*.<sup>118</sup>

Para além de um “tempo de urgência” que deságua nessa escrita da urgência, o adoecimento provoca uma experiência do tempo que não segue a sincronia do “andar em direção ao futuro”, ou mesmo na caracterização da força nessa direção, como a flecha do tempo de Ricoeur. Mais do que se “sobrepondo passado e presente”, o passado retorna ao moldar a cena presente do indivíduo, não como um ensinamento mestre que lhe orienta, mas confundindo-o entre como era e como se é, ao lhe provocar reinterpretações de si mesmo em suas *cenas*, como um *espectador*. Da mesma forma, o futuro torna-se idílico, ao lado de um futuro de morte, concretizado na certeza tecida pela afirmação dos *tempos mortos*. A conclusão enquanto “escrita da urgência”, devido ao tema tratado em sua trama, deve ir além de uma conveniência, que por fim, encerra uma discussão. A pesquisadora Luciana Hidalgo, ao estudar a literatura de Lima Barreto (1881-1922), pensa ser essa questão pessoal de uma urgência o mote de inspiração de “vários casos” em registros que “superam o depoimento”<sup>119</sup>. Porém, ao caracterizar a obra de Lima Barreto como autoficção, enquadram-se convenientemente os traumas e permanências do racismo e da escravidão brasileira, seus reflexos no que hoje chamamos de saúde mental ao enquadrar sua vivência na experiência da loucura. O mesmo podemos pensar sobre a autoficção de Hervé Guibert: falar de seu gênero textual sem uma tematização do HIV/Aids enquanto experiência-limite nas décadas em que se passam a narrativa, é aguardar por uma arte que caminha sozinha. E que emite uma “verdade” que se fecha em si mesma, em parâmetros de uma experiência universal, indo até o sujeito e o acessando, sem tecer outros diálogos.

Ora, não podemos, além da urgência, perceber outros *ritmos e cadências*? Ignorar a urgência seria levar essas vivências à abstração, e da mesma forma, enquadrá-las ao destino da constatação da morte, ponto final da flecha do tempo. A limitação dessa reflexão é também percebida por Barbosa ao analisar a obra de Caio Fernando Abreu, com a percepção da “urgência” apenas em suas escritas da aids, como se suas outras obras já não tratassem dessa *sensação de urgência* inerente à sua tão acelerada contemporaneidade. Assim como Caio F., Guibert não deve ser lido através de uma “chave eminentemente terminal”, pois ambos autores sempre (auto)ficcionalizaram suas experiências, as transformando em matéria-prima literária,

---

<sup>118</sup> GUIBERT, p.40-41, tradução minha, grifos meus.

<sup>119</sup> HIDALGO apud MARTINS, 2014, p.40.

com a “mesma necessidade de expressão”<sup>120</sup>. Em apenas uma passagem, encontramos muitos matizes da escrita dessa vivência, além da sensação de urgência, mas também a ela é referente.

David talvez não tivesse entendido que, de repente, por causa do anúncio da minha morte, estava tomado pelo desejo de escrever todos os livros possíveis, todos aqueles que ainda não havia escrito, sob o risco de escrevê-los mal, um livro engraçado e malvado, depois um livro filosófico, *e devorar esses livros quase simultaneamente na estreita margem do tempo, e devorar o tempo com eles, vorazmente, e escrever não apenas os livros de minha maturidade antecipada, mas também, como flechas, os livros muito lentamente amadurecidos da minha velhice*. Em vez disso, nos últimos dois dias, enquanto esperava o telefonema do Dr. Chandi, depois de revisar de capa a capa as trezentas e doze páginas do meu manuscrito, não fiz nada além de desenhar.<sup>121</sup>

O narrador cria novas possibilidades de comunicar essa experiência, manipulando-a, mas também estando à sua mercê enquanto fenômeno. Fenômeno de impacto particular, reflexão permanente, reconfiguração da subjetividade – um fenômeno midiático. Lembrando de uma conhecida frase de um contemporâneo de Guibert, o artista plástico Andy Warhol vislumbrou um futuro no qual “todos seriam famosos por quinze minutos”, pensando na *forma* de sua arte, na superexposição que se dá na mídia à uma reprodução que passa a ideia de *infinito*, em cores berrantes. Warhol talvez pensasse menos sobre a *duração* desses quinze minutos, do que aquilo que lhe condiciona, ou que narra esse tempo. Nesse adoecimento estilizado e exposto, esses quinze minutos tem diversas durações, em formas que se afastam cada vez mais de um modelo único. Podemos assim, ver a “vida” e a “obra” como séries de acontecimentos, *montagens*, como escreveu Michel de Certeau, mas com uma diferença<sup>122</sup>: na escrita que elabora o (próprio) fim, “vida & obra” permanecem séries de acontecimentos, se preferirmos para facilitar a compreensão. Mas com as narrativas de Hervé Guibert, nunca uma montagem dessas é feita sem surpresas.

#### 2.4 A literatura de testemunho e as *vidas* de Muzil

A orientação de Hervé Guibert pela autoficção segue a vasta quantidade de enunciados da “epidemia discursiva” que envolve a aids e pessoas soropositivas naquele momento<sup>123</sup>. Enquanto gênero e prática, é um estímulo à reflexão sobre os gêneros literários, seus códigos,

<sup>120</sup> BARBOSA, Nelson Luis. “**Infinitivamente pessoal**”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “**biógrafo da emoção**”. São Paulo: USP, 2008, 401f., p.20. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura comparada. O texto de Caio F. foi publicado em *Ovelhas negras*, com contos desenvolvidos entre 1962 e 1995. Cf. ABREU, **Ovelhas negras**, Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002 (publicado originalmente em 1995).

<sup>121</sup> GUIBERT, 1990, 73-74- tradução minha, grifos meus.

<sup>122</sup> CERTEAU, op.cit, p.105-106.

<sup>123</sup> Cf. BESSA, Marcelo. **Histórias positivas-a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

e, especialmente, sobre os *limites* da literatura. Se a *ficção de si* é prática recorrente na escrita como processo mimético - de Dante e até mesmo Luciano de Samósata, conforme alguns teóricos<sup>124</sup>- o evento limite da aids deve ser narrado considerando a espiral metafórica que o fez uma experiência traumática, em sujeitos que habitam tempos bem diferentes do que os criadores de Virgílio e de *Uma História Verdadeira*. Essas metáforas, à medida que parecem esfacelar o sujeito racional cartesiano, também faz com que se abandonem as noções de uma enfermidade individual, marcando gerações de homens gays como um todo. Assim, nesse efeito de condenação que se estende sobre o futuro, concebemos a escrita de si como uma possibilidade de *outras* imagens e vaidades. Para o narrador, escrever sobre a experiência é *questionar* as barreiras que controlam a ficção, tendo algum domínio sobre a história de sua própria doença.

Devemos lembrar que a possibilidade de escrever aqueles acontecimentos se dá ao narrador como uma “visão”, que lhe dava plenos poderes e permissões para tecer o testemunho, pois aquela agonia era também a sua. Para além da amizade, estavam todos ligados por “um destino tanatológico comum, um tempo ao qual exerce certo domínio<sup>125</sup>. Devem assim ser entendidas não somente como um gesto narrativo do gênero autoficcional, mas, especialmente, como *estratégias* para falar da aids, implicando em pensar o indivíduo no contexto frente à solidão e a morte<sup>126</sup>. Em outras palavras, frente ao “excesso de realidade” que define o trauma, a escrita transforma-se numa estratégia visando o *esquecimento*, ao realizarmos um gesto de aproximação com a literatura de testemunho.

Contar o passado é um movimento de subjetivação que, assim, também afirma a identidade de um grupo: lembrar, afirma Margareth Rago, é uma maneira de transformar a vivência em experiência, e se possível, em uma forma de *despedida*, permitindo um trabalho de luto<sup>127</sup>. O processo do enlutamento, dessa forma, envolve etapas que, no caso da soropositividade nas décadas de 1980 e 1990, foram impedidas pela imposição do não-dito, somado à falta de reconhecimento daquelas vidas, num movimento centrípeto de silenciamento. Esse movimento, porém, se faz necessário em meio ao contexto dos “tempos mortos”, iniciando pela autoidentificação: “(...) a confissão tem algo de atroz: dizer que alguém estava doente

---

<sup>124</sup> Jacques Lecarme (2014) e Vincent Colonna (2004), por exemplo.

<sup>125</sup> GUIBERT, 1990, p.107.

<sup>126</sup> NASCIMENTO, Dilene. **A construção de si: a narrativa em torno da experiência da aids**. Revista de História Regional. Ponta Grossa: UEPG, 2007, p.162.

<sup>127</sup> 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, p.214.

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 levar ao luto*<sup>128</sup>.

Apesar da leitura voraz e que chegou a quase esvaziar o peso das narrativas iniciadas com *Para o amigo* (uma recepção aguardada por Guibert), ou mesmo a despeito das críticas fundadas na questão de escrever *tais* episódios da vida de alguém, o tom dedicado aos personagens associados a Michel Foucault é sempre pautado como gesto de homenagem, nas qualidades positivas fundamentais de sua amizade. Escrever a morte de seu amigo é também um ato de lembrar e falar desse indivíduo, de sua morte silenciada e coberta de significados que perpetuaram o não-dito e o “velamento”, produzindo uma imagem do falecido que se lança como oficial. Como lembra Boulé, citando um conto cujo personagem é associado ao filósofo: “Eles *roubaram a morte* dele, ele que desejou ser seu mestre, e roubaram inclusive a verdade sobre sua morte, *ele que teria sido o mestre da verdade*”<sup>129</sup>. Para além do silêncio e da falta de visibilidade, a confissão é a materialização daquela condição<sup>130</sup>: quebra o silêncio doloroso, ao passo também que é o dispositivo da “entrega” do corpo, literalmente, às instâncias que regulavam, hegemonicamente, os discursos sobre a aids. Imaginada pelo narrador, a “separação que conduz ao luto” é sim comunicável na narrativa. Resta saber, tal e qual a “representação realista”, se ela é *desejável*.

Nas análises de Michael Pollak em *Os homossexuais e a Aids*, os relatos de seus entrevistados se transformam em pequenas autobiografias, nas quais cruzam-se o medo, o estigma, a desinformação, mas sobretudo a aura do não-dito que esconde a doença - sentimento produzido tanto pela falta de reconhecimento social da epidemia em si, como pela dimensão do trauma. Tentando dar conta dessa pluralidade, *Para o amigo* tem a narrativa dividida em duas partes: a primeira, relatando a busca por alívio após o falecimento de Muzil, e a segunda parte, no “luto de si mesmo”, com as tentativas de entendimento daquela enfermidade, sua dramática utilização em seu projeto artístico. Sobretudo, o livro em si existe para preencher a profunda solidão que se abate sobre o narrador, na impossibilidade de realizar os procedimentos do luto – pelo seu amigo, pelos 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

---

<sup>128</sup> GUIBERT, op. cit., p.175.

<sup>129</sup> GUIBERT apud BOULÉ, op. cit., p.161, tradução e grifos meus.

<sup>130</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p.23.

pesadelos, o único amigo atualmente suportável.”<sup>131</sup>. Por esse sentimento impossibilitado de existir, sua autoficção torna-se um *testemunho* sobre o evento.

Nossa intenção é uma aproximação do gênero/prática autoficcional sobre o HIV/aids com a *literatura de testemunho* pensada por Márcio Seligmann-Silva nos exemplos europeus na escrita da evento-limite do Holocausto. Referenciando Certeau, disse que a escrita da história, ao falar da morte, também a *desafia*, abrindo um espaço de troca entre os vivos – e como vemos na história da aids, *estar vivo, sobreviver*, é um ato que deve ser reivindicado para que o indivíduo não seja posicionado em um estado de morte, sob o *tempo morto* que ofusca as formas de vida e retira as possibilidades de futuro<sup>132</sup>. Por um lado, diante do “excesso de realidade” de um vírus considerado “justo” ao destino daqueles que são atingidos; e por outro, uma doença epidêmica tida como mortal, a escrita torna-se uma estratégia de *superação* de um presente traumático, e na coragem (*parrhesía*) de sua exposição, nos possibilita ferramentas de “preparação” para o futuro, conforme veremos. Ao fortalecer o indivíduo para os acontecimentos futuros, a escrita pretende uma *libertação* da cena traumática do evento, afastando-se da mera representação literal que torna a vivência um “inventário de repetições”, isso é, descrições e imitações de padrões miméticos.

Os modelos estudados por Seligmann-Silva tratam dos conceitos do testemunho (*zeugnis*), de influência alemã, e de *testimonio*, observado na produção da América Latina, pensando tais categorias a partir das particularidades que envolvem o evento traumático. Nas palavras do professor, devemos ter em mente uma concepção *antiessencialista* do texto da literatura de testemunho, pois não deve ser compreendido como uma “descrição realista do ocorrido”. A literatura do século XX, tão marcado pelo traumático, desenvolveu sensibilidades para reler e reescrever a história a partir do testemunho. Determinando a sua reflexão:

Na América hispânica desenvolveu-se um gênero próprio, a literatura de testemunho, que vem sendo praticado e teorizado desde os anos 50 e que ganhou um impulso com a fundação do *Prêmio da Casa e las Culturas de las Américas* dedicado a ele, desde 1970. Com relação à Shoah surgiram centenas de publicações de sobreviventes, de membros da “segunda geração” e de *outros escritores que deixaram em suas obras as marcas de um evento que também catalisou a reflexão filosófica, sociológica, literária e estética*.<sup>133</sup>

Como se relacionam essas formas à mimesis que se realiza na autoficção? Primeiramente, o testemunho não deve confundir-se com o gênero autobiográfico, pois

<sup>131</sup> GUIBERT, op. cit., p.12.

<sup>132</sup> CERTEAU, op. cit., p.42, p.44.

<sup>133</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Trauma, testemunho e literatura. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005. p.77, grifos meus.

apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado, na *necessidade* de seu presente traumático para a elaboração do testemunho<sup>134</sup>. Uma necessidade como a da existência da autoficção, devido à insuficiência de outras formas de comunicação, assumindo contradições e as ambiguidades. Para Seligmann-Silva, a concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica, isso é, com a memória concebida como um *local de construção* de uma cartografia de si, *mapeando* passado e presente do evento traumático.

Essas literaturas podem ser analisadas a partir de quatro elementos: o *evento*, a *pessoa que testemunha*, o *testemunho/testimonio*, e a *cena do testemunho/testimonio*. Na visão das narrações hispano-americanas, o conceito de *testimonio* foi desenvolvido nos anos 1960, seguindo as discussões sobre as políticas de memória, conceitualizando um novo gênero literário no contexto das traumáticas experiências ditatoriais na América Latina e Península Ibérica. Percebe-se uma inclinação para o autobiográfico e documental, que não são exclusivos desses contextos, mas referem-se a mudanças que atingiriam o mundo inteiro, contra a neocolonização. O evento apresenta-se como um *registro* da história, apresentando *provas* de seu ponto de vista, discrepante do oficial, enfatizando assim as *continuidades* da onipresença das opressões. A *pessoa que testemunha* tem sua participação no sentido de comprovar e certificar a verdade dos fatos. Dessa forma, o *testemunho/testimonio* enfatiza o realismo das obras: “Ao invés da poética da fragmentação (...) enfatiza-se a fidelidade do *testimonio*”, deixando em segundo plano uma ênfase nas subjetividades. A *cena do testimonio* prevalece enquanto forma de luta de diversos grupos, na cena de um tribunal, aguardada identificação dos leitores com aquilo que é testemunhado. Assim, nas literaturas de Rigoberta Menchú, Miguel Barnet, Maria Esther Gíllio, Omar Cabezas, entre tantos outros, a literatura de *testimonio* fixa-se como um gênero que verte das literaturas daquelas regiões<sup>135</sup>.

Da mesma forma, o contexto de outra parte do continente europeu dessa literatura é determinado pela II Guerra e pela *Shoah*, o Holocausto. Para o professor, são as mudanças no conceito de tragédia/trágico desde o Romantismo (conforme vimos ao longo desse capítulo) que ao repensar o indivíduo e o traumático, fazem emergir essa noção de testemunho<sup>136</sup>. A noção se adequa à prática de Hervé Guibert, e tem sido pensado a partir de leituras e pesquisas que cruzam a teoria da literatura, a história e a teoria psicanalítica. Nas características da obra testemunhal, o Holocausto, aparece como *evento central* na teoria do testemunho, devido à sua

---

<sup>134</sup> Idem, p.79.

<sup>135</sup> Idem, p.88-91.

<sup>136</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.82.

radicalidade e singularidade, considerado “para além” da compreensão possível, a despeito da crítica ao que Seligmann-Silva apontou como “hierarquia de catástrofes”<sup>137</sup>. Os desafios de representar o Holocausto levam não apenas à teoria literária a se aproximar da historiografia, mas também essa a se aproximar de uma abordagem mais qualitativa, ao considerar mais profundamente a psicanálise e a estética. Produzem pensamentos e estudos que reveem conceitos e os reatualizam, à luz do cotidiano de sofrimentos e provações.

*A pessoa que testemunha* é pensada sob o trauma, enfatizando um real que não pode ser simbolizado “verdadeiramente”. Assim, deve ser vista segundo a noção de *testis*, um terceiro que dá “sua versão dos fatos”. Sendo alguém que sobreviveu à catástrofe, adquire o local de *superstes* (mártir, sobrevivente). Ora, a experiência do adoecimento *impede* uma plena noção de estar vivo, em meio a um evento que a todo momento relembra a morte iminente. Narra-se uma experiência fragmentada, que como vimos até aqui, difere-se em sua oscilação no tempo, bem como do realismo do *testimonio*. Por isso, o testemunho é marcado pela fragmentação, no trauma da recordação, literalizando somente a psique cindida do traumatizado, apresentada ao leitor, e que se movimenta entre sensações ao comunicar seu quase fluxo de consciência. Escrever esse testemunho “é um momento de tentativa de *reunir os fragmentos* dando um nexo e um contexto aos mesmos”<sup>138</sup>. Essa “plena noção de estar vivo” é impedida, garantindo assim a integralidade de seu testemunho, anterior à morte física, que dá início à outras etapas de produções de verdades sobre indivíduos. A certeza da morte afasta a aparência de “pseudotestemunha que fala por delegação”, concebida por Agamben em sua análise sobre o Holocausto<sup>139</sup>. O “submerso” que poderia testemunhar integralmente é o “sujeito aidético”, ainda vivo, transmitindo sua “história, rosto e pensamento”, atributos que definem o valor do testemunho, segundo o filósofo, “contextualizando” essa reunião de fragmentos a partir de sua zona de imprevisibilidade e indistinções, as tensões entre o que pode e o que não pode ser dito. Em uma experiência do tempo em que a morte se fixa como expectativa, à medida que o passado e presente são consumidos pelo estigma, o sujeito posiciona-se “em suspenso” entre esses espaços. A testemunha do evento limite do adoecimento assume sua integralidade nesses fragmentos, na morte que se realiza como um longo processo, da trajetória em vida à epidemia discursiva que segue reproduzindo *quem* era o indivíduo.

---

<sup>137</sup> Idem, p.83.

<sup>138</sup> Idem, p.85, grifos meus.

<sup>139</sup> AGAMBEN, 2008, p.43-45.

Como *cena do testemunho*, o tribunal da tragédia é resgatado em outro aspecto, refletido por Seligmann-Silva, na relação entre a cena jurídica e literária, visando a restituição da *ordem* no mundo – assim, o testemunho cumpre um papel de *justiça histórica*, podendo também ser lido como um documento, *perlaborando* (elaborando de modo interpretativo) um passado traumático. É dessa forma que o testemunho desempenha o papel de aglutinar um grupo de pessoas que constroem sua identidade com base na identificação com essa “memória coletiva” de um cotidiano traumático. Uma identificação que segue diversos caminhos, como vemos nas escolhas narrativas de H.G. Concluindo sua análise, Seligmann-Silva aponta que não busca definir de modo estrito o que seria a literatura de testemunho: de um modo geral, trata-se do conceito de testemunho e sua forte presença nas obras de sobreviventes, ou mesmo autores que enfocam as catástrofes do século XX (guerras, campos de concentração, genocídios e epidemias, principalmente). Entre diversos nomes, nesse modelo estão as vidas & obras Paul Celan, Primo Levi, Jorge Semprun, Maurice Blanchot, Art Spiegelman, Jean Améry, etc. Não apenas pelas influências continentais, bem como dos *escritores malditos* de outros séculos (o exemplo de Nietzsche, Bataille, Marquês de Sade) podemos também ver nesses traços a autoficção de H.G. ao narrar o tempo do HIV/aids e sua experiência-limite.

Ainda seguindo o professor “talvez não seja tão ilícito *expandir* as lições extraídas da leitura da *Shoah* e aplicá-las à leitura da nossa realidade como um todo”. Levando em consideração o teor testemunhal como algo inerente a toda literatura (apesar da tardia percepção por parte da Teoria Literária) ao dizer que o testemunho não deve ser confundido com o gênero autobiográfico nem com a historiografia, é por apresentar, por sua vez, uma outra voz, um “*canto* (ou lamento) paralelo”, que *se junta* à história recolhendo traços do passado<sup>140</sup>. Tal *canto* é composto pelas características do testemunho, pela mimesis, e pelo evento-limite da epidemia.

Na vida & obra de Hervé Guibert, vemos um presente estranho às noções de tempo linear, pois é contornado pela descontinuidade, com base em temas que seguem e produzem, nas influências do discurso jornalístico, a imagem dos tempos mortos da epidemia. Em mais de uma passagem, a reação ao fenômeno da epidemia é traduzida não necessariamente em uma “contemplação estoica”, mas também com certo “encanto”. Isso foi combustível nas polêmicas advindas na recepção daqueles livros, ainda mais quando lembramos que *Para o amigo* irrompe em meio a narrativas melodramáticas e “folhetinescas”, que tratavam toda aquela questão pelo viés da penalização. Em meio àquela atmosfera de evento inevitável, já ciente da “traição” do

---

<sup>140</sup> SELIGMANN-SILVA, M. 2000, p.78-79, grifos meus.

“amigo” do título, que o impedia ao tratamento e o condenando à morte considerada terceira, ele escreve: “Decidi ir até o final dessa lógica romanesca, que me hipnotiza em detrimento de qualquer ideia de sobrevivência (...) não vou desistir do meu livro para preservar a minha vida, eis que será mais difícil de acreditar e compreender”<sup>141</sup>.

Essa “manipulação” é a *refiguração* por sua mimesis, na performance do autor-narrador que flerta com a aparência “estoica e inevitável” do evento, ao passo que essa deveria conduzir à incapacidade de reagir ou interpretar. Essa refiguração faz parte do processo mimético de Paul Ricoeur, que configura o tempo próprio da obra, podendo ser apropriada pelo leitor. A *lógica romanesca* age como se fosse “maior que a vontade do narrador”: trata-se de algo que *deve ser dito*, rejeitando a lisonja e reafirmando o trauma ao compará-lo ao catastrófico por excelência. Tal gesto permanece em suas outras obras, especialmente *Protocolo da compaixão* (1991) onde, seguindo um traço comparativo já iniciado em *Para o amigo*, faz diversas aproximações e paralelos com o Holocausto e os campos de concentração, como quando menciona o “corpo descarnado” que reencontra todas as manhãs na *tela panorâmica auschwitziana* do grande espelho do banheiro. Para Guibert, não há como escrever de outro jeito sobre aquelas perdas, especialmente a de Muzil e de sua própria vida – um sentimento trágico que se abate desde antes do próprio diagnóstico, o qual o narrador define como o tempo estendido de uma *era*, levando a narrativa ao passado recente daquela relação com a enfermidade para dar conta de sua apreensão ao reconta-la, sob diversas recepções:

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 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.

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

---

<sup>141</sup> GUIBERT, 1990, p.274.

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.<sup>142</sup>

Tais escolhas narrativas operam pela descontinuidade e nas oscilações da sensibilidade e comunicação do tempo *cronológico*, abrindo diversas possibilidades de reflexão na esteira das discussões sobre os gêneros literários. Reage assim, aos tempos mortos 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. *A era da infelicidade* é inaugurada como uma sentença incontornável, irreversível em seu “destino”, lançando os personagens em uma preparação para o incerto da morte, que ao mesmo tempo que se anuncia tal e qual uma era, é também percebida como *vários golpes de uma vez só*, como já mencionado. Essa mesma infelicidade torna-se *habitável*, e até *menos cruel* do que aquilo imaginado e também previsto enquanto elemento de premonição, da “doença maravilhosa” que representa assim, um *aprendizado inigualável*. O narrador produz sua vivência, subjetiva-se, a partir da ressignificação dessa condenação, especialmente ao apontar a vacina de Bill, que o colocaria no estado de “ignorância anterior” – evidenciando que é a ciência de seu status sorológico o ponto de virada de sua *tragédia*, dando início à infelicidade do conhecimento e também do *tempo de viver* que é proporcionado pela própria enfermidade. Essa “ignorância anterior” trata-se do período em que tivera alguma *esperança* no futuro.

Tantos níveis e figuras de linguagem na construção literária, marcam a memória do traumatizado, devendo assim conduzir a algum local de reparação, que no caso do narrador Hervé, é impossível na ausência de uma reflexão real sobre aquelas mortes, que não se dão pela circulação dos registros “oficiais” – estatísticas, (auto)biografias, notícias da imprensa. O livro surge, desde seu início como um “companheiro, um interlocutor”, para suprir essa lacuna aberta tal e qual a “ferida” que caracteriza o trauma inelutável. Ainda que autoficcionais, tratam-se de versões das lembranças do narrador, um passado no qual a enfermidade supostamente não existia, embora sempre fizesse parte *destino* daqueles indivíduos, reelaborando o aspecto de uma epidemia “justa” às populações atingidas. Mesmo em meio à *era da infelicidade*, descobrem-se os momentos que redescobrem o cotidiano, ainda que tão fugidios.

Essas versões produzem imagens constantemente evocadas e perlaboradas, passando por diversos momentos na lembrança, encontrando neles mais do que um referencial, mas os detalhes que *justificam* suas ações, dando-lhes sentido. Das gargalhadas de Muzil em 1983 ao

---

<sup>142</sup> Idem, p.155; p.192-193.

ouvir sobre um “câncer que só matava homossexuais” até o impacto do narrador de encarar o corpo do amigo morto, devendo *manter* essas memórias tão íntimas<sup>143</sup>. Da mesma forma, percebe a enorme perda intelectual que aquela morte acarreta Guarda, mesmo que por algumas horas, os “segredos da vida” que iam embora com Muzil, prevendo as tentativas de ocultar a enfermidade e assistindo as decisões sobre o que poderia e não poderia ser biografado. Ao concebermos o personagem como análogo ao filósofo, as grafias da vida de Foucault foram alguns dos motes editoriais dos anos 1980 e 1990, e, de certa maneira, permanecem<sup>144</sup>. Lembremos também de produções como o ensaio de Paul Veyne (1998) e sua “biografia intelectual” lançada em 2009, bem como a biográfica introdução de *A hermenêutica do sujeito* (1982), que detalha sua “mesa invadida por gravadores”, na tentativa de *registrar* e *editar* aquilo que será o livro em sua publicação. Michel Foucault foi objeto de diversas biografias, de diversas qualidades literária e rigores<sup>145</sup>: citando só três exemplos de grande circulação, as empreitadas de Didier Eribon (1989 e 1996), James Miller e David Macey, ambos de 1993, são algumas das mais conhecidas. Mas nenhum causou tanta polêmica como o *affair* Muzil.

Se a produção de Didier Eribon tratou sua vida de modo reticente, satisfazendo o que já era esperado sobre o biografado (especialmente em torno dos “jargões intelectuais”), conforme Júlio Aquino (2014), os outros livros causaram grandes controvérsias”, evidenciando o caminho traçado pelo seu personagem após o desenfreado “consumo” de Hervé Guibert. Essas obras, nas palavras de Aquino, caracterizados como “mitologias do herói negativo” que correspondem ao “gosto americano” por grandes totalidades biográficas, são histórias sobre Michel Foucault baseadas “no patético, no drama, no sexo, no rumor e na fúria”<sup>146</sup>. São narrativas sensacionalistas e desqualificantes, especialmente no que se refere à sua sexualidade e o vírus, apontando que o filósofo teria transmitido deliberadamente, uma prática criminosa amplamente associada à relação entre os homossexuais e o vírus. Figuras sob a trajetória de uma explicação autobiográfica clássica, recoberta pelas metáforas e estigmatizações do sujeito “aidético”.

---

<sup>143</sup> GUIBERT, 1990, p.14.

<sup>144</sup> É interessante perceber a relativamente alta produção acadêmica que discute, a partir de uma perspectiva “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 – e também autoficcional, ao apontar sua relação com sua obra Cf. LINK (2002).

<sup>145</sup> A saber, as produções de Veyne são o ensaio **Foucault revoluciona a história** (In: VEYNE, Paul. Como se se escreve a história, Brasília: Editora UnB, 1998) e **Foucault: o pensamento e a pessoa** (Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009).

<sup>146</sup> AQUINO, Julio Groppa. **O pensamento como desordem: repercussões do legado foucaultiano**. Pro-Posições [online]. 2014, v. 25, n. 2, pp. 83-101. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072014000200005>, Acesso em 17 Ago 2021.

Para Leonor Arfuch, a (auto)biografia deve “respeitar a sucessão das etapas da vida, buscando causalidades e outorgar sentidos e justificativas”. A autoficção evidencia assim, a *tensão* entre a “admiração” e a “objetividade”, na suposta verdade restaurada em todos os seus riscos, que podem, como bem observa a professora argentina, se transformar em “um estilete *contra* seu objeto”<sup>147</sup>. Assim, desenha-se o HIV/aids de Michel Foucault, ora alçada a silêncios reticentes, ou à super exposição sensacionalista que sacia um ávido desejo pelo ficcional – mas um ficcional que difere radicalmente das apresentações de Guibert. Sendo essa escrita (auto)biográfica tão expostas em sua vulnerabilidade, Arfuch foi questionada se poderia ocorrer uma reação de “desestímulo às biografias”, e em sua resposta foi categórica:

Não acredito que as biografias sejam imprescindíveis para apreciar a obra de alguém. (...) O grande escritor argentino Juan José Saer (1937 - 2005), dizia que, na realidade, as autobiografias não consistem nesses acontecimentos da vida como datas de nascimento, casamento, viagens, *e sim em uma trama secreta, interna, que só é perceptível no que se escreve. Ou seja, se há algo de autobiográfico verdadeiramente profundo, isso está nos escritos, nas obras.* É preciso ler sutilmente para perceber a cadência desses registros, que podem dizer muito mais do que saber quantas vezes um artista se casou ou detalhes deste tipo.<sup>148</sup>

Para além dos detalhes sobre a vida conjugal do biografado, diversos outros elementos se acrescentam na lista: a sexualidade que alimenta o voyeurismo do leitor em maior ou menor nível de detalhes; rompantes de ira, como se mostrassem o “lado verdadeiro do biografado”; os erros, vulnerabilidades e controvérsias que se tornam exclusivos; em suma, tudo o que aparenta ser um segredo das vivências e que se revelaria pelo pacto dessa escrita (auto)biográfica, a verdade clássica sobre tal indivíduo. Se esses escritos não são imprescindíveis para apreciar a obra de alguém, devemos aguçar a leitura em busca do que está oculto aos olhos do leitor, na profundidade do imaginário e de escritor. Nessa tensão entre admiração e objetividade, os elementos fictícios e ficcionais são bem-vindos como ferramentas para pensar o “fato bruto”, que “realmente aconteceu” e são através deles que se escreve Muzil. Trata-se de um personagem desenvolvido a partir de dois caminhos percorridos pela lembrança: partindo do “roubo” de sua vida pela aids, e a partir da necessidade do registro de sua vida, obra e o que fosse possível de tudo que remetesse à sua figura: *lembrar* para não *esquecer*.

Seu nome havia se tornado algo assustador para Muzil. Ele queria apagá-lo. (...) [A destruição de um texto sobre Manet escrito por Muzil] representou a perda de dezenas de milhões para Stéphane, embora Muzil tenha deixado apenas para testamento algumas frases lacônicas, sem dúvida bem pensadas, retirando a sua obra de qualquer

<sup>147</sup> ARFUCH, 2010, p.138-139, grifos originais.

<sup>148</sup> ARFUCH, L. **Referência no estudo de relatos biográficos, a argentina Leonor Arfuch fala sobre a polêmica as biografias.** Entrevista concedida a Alessandra Noal, jornal Zero Hora, 07 dezembro 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/12/referencia-no-estudo-de-relatos-biograficos-a-argentina-leonor-arfuch-fala-sobre-a-polemica-das-biografias-4357746.html> Acesso em 17 ago 2021.

vínculo, tanto materialmente da família ao legar seus manuscritos para seu cônjuge, quanto moralmente para seu cônjuge, impedindo-o, na proibição de qualquer publicação póstuma, de fazer sua própria obra sobre seus vestígios, forçando-o a seguir um caminho separado e, assim, limitando o dano que poderia ser feito a seu trabalho. Stéphane, no entanto, consegue fazer da morte de Muzil a sua profissão, talvez seja assim que Muzil tenha pensado em dar-lhe o presente da sua morte, ao inventar o cargo de defensor desta nova, original e terrível morte. (...)

Da mesma forma com que se preocupou, fora dos limites que circunscreveu a sua obra, de apagar este nome que a celebridade tinha aumentado excessivamente pelo mundo, queria fazer desaparecer o seu rosto, tão particularmente reconhecível pelas características e pelos muitos retratos que a imprensa divulgava há dezenas de anos. (...) Apresentou ao público o brilho enigmático, fechado sobre si mesmo, do crânio que tomava cuidado de raspar todas as manhãs, na qual por vezes notei gotas de sangue seco que tinham escapado à sua inspeção. Quando ele abria a porta para mim, ao mesmo tempo que o frescor de seu hálito quando me beijava, dois beijinhos pequeninhos sonoros de cada lado dos lábios, me fazendo pensar que ele teve a delicadeza de escovar os dentes pouco antes da hora da consulta.<sup>149</sup>

Há pouco, referenciando Margareth Rago, escrevi que “contar o passado” é uma maneira de produzir uma *despedida*, na impossibilidade do luto, iniciado a partir do primeiro passo que é assumir a doença: uma *separação* da vida, conforme o narrador. Por isso, o afã do conhecimento dos detalhes íntimos na orientação de uma mimesis apenas imitativa, ao ler vorazmente o texto sob o fio da navalha do “acontecimento verdadeiro”, *ofusca* os dois caminhos da escrita dessa lembrança – a perda de Muzil para um vírus incompreensível em seu entendimento, e a conseqüente necessidade do registro de sua vida, comunicável pelo ficcional. Ambos os caminhos, apesar das discussões no âmbito público sobre o “direito” de escrever “dessa maneira” sobre alguém, encontram-se num terreno mais ou menos comum da homenagem: para o narrador, Muzil é uma *lenda* - essa construção que na acepção de Foucault, produz o “equivoco do fictício e do real”, uma soma do que sobre a lenda se diz, cuja espessura histórica do real é recoberta de tantos prodígios<sup>150</sup>. Nessa nova experiência social deflagrada por um adoecimento, as práticas de homenagem (elegíacas) tornam-se um dos principais gestos de retirar essas mortes do silêncio, escrevendo uma história para aquele fenômeno que não segue as figurações tomadas por legítimas. Se assim as seguisse, qualquer esperança, individual ou coletiva, seria inexistente, desenhando imagens de morte, sofrimento e culpa.

A escrita da vida de Muzil tenta, a todo momento, captar e dimensionar esse valor pessoal que, quase como uma benesse, é compartilhado com uma sociedade ávida por consumir não mais o legado daquele autor, mas sua morte. O *horror* daquela morte é o mesmo que aquela enfermidade significava, “necessário para que o livro existisse”, nas palavras do narrador: “Meu

<sup>149</sup> GUIBERT, 1990, p.26-29, grifos meus.

<sup>150</sup> FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992, p.05.

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*<sup>151</sup>. Como vimos, a infelicidade impõe-se como uma “era”, um tempo que dá significado à vida pessoal, orienta sua ficcionalização. O “roubo” daquelas vidas torna-se o propulsor narrativo dessa empreitada. A lembrança é um registro pessoal, mas que *deve* ser compartilhado com outros, que não conheceram Muzil, demonstrando a complexidade daquela perda. Na necessidade de comunicar essa perda, o modo (auto)biográfico não detém a aproximação necessária para o narrador, e assim, desloca-se a outras formas de expressão, como a arte e a música. No exemplo do momento em que o narrador tem conhecimento do estado delicado de saúde de Muzil, dias antes de sua morte: “Quando Stéphane disse isso, eu não quis acreditar que Muzil morreria em breve, e essa certeza me desfigurou aos olhos dos transeuntes, *meu rosto derretia e escorria em minhas lágrimas*, voava em pedaços nos gritos, eu estava louco de dor, eu era *O Grito* de Munch”<sup>152</sup>.

Na análise do sociólogo da arte Paulo Arruda de Menezes (1993), pelas obras do pintor expressionista alemão Edvard Munch concebem-se *pinturas trágicas*, ao operar sua linguagem de modo análogo à Nietzsche<sup>153</sup>. O “grito surdo” torna-se ainda mais assustador à medida que se enxerga (no texto e na tela), que, para aqueles que estão em volta, não se percebe nenhuma alteração frente ao horror, um grande *contraste de cores que gritam entre si*. Menezes aponta que *O Grito* tem diversas interpretações pesquisadas: desde símbolo do homem moderno, quanto a alienação vencida pelo temor interno, na ansiedade enquanto parte de nosso íntimo, entre outras análises. Sobretudo, uma figuração instigante quando se aponta o frequente vínculo entre *O Grito*, seu terror e vibração latentes, ao *silêncio* do entorno natural, o comportamento estoico e contemplativo da coletividade que nos é exterior.<sup>154</sup>

Nesse ponto de *intertextualidade* tão evidente, esse aspecto age menos como orientação da narrativa, do que um *ápice*, no momento de transformação do “tempo da felicidade” em “era da infelicidade” que marca a tragédia. Numa experiência sem o começo mais ou menos exato da catástrofe em si, quatro momentos destacam-se: seu diagnóstico; saber do estado avançado do adoecimento de Muzil; ao ter conhecimento da morte de seu amigo, que veremos abaixo; a descoberta que a vacina não lhe fora aplicada, a *traição* que conclui seu texto, conforme

---

<sup>151</sup> GUIBERT, 1990, p.235-236.

<sup>152</sup> Idem, p.109

<sup>153</sup> MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. **Tempo Social**. Rev. Sociologia USP: São Paulo, 1993, p.67-111, p.71.

<sup>154</sup> Idem, p. 81-82.

veremos no próximo capítulo. Essa passagem é o “momento essencial” da tragédia: a virada de circunstâncias da peripécia, na revelação da *agnórisis*, a agonia do herói em frente a seus erros no ponto de virada do texto, o momento que caracteriza o que aconteceu antes e que ressignifica as ações futuras<sup>155</sup>. Ainda que transmitindo piedade e terror em seu coro, o poeta trágico deve procurar *elaborar* o terror, transformando-lhe em uma sensação de prazer a quem lhe escuta, lembra o professor. Por isso, talvez esses momentos sejam aproximados de outras artes (a pintura e cinema, especialmente), pois suas lembranças, tão íntimas, ao serem comunicadas também pelas palavras, deve ser realizada por um modo ficcional, na coragem de sua mimesis que escapa aos imperativos (auto)biográficos. Após ver o corpo de seu amigo, o narrador compartilha com o leitor sua lembrança, que dimensiona a profundidade daquela perda pessoal, no gesto de legar a uma canção algo próximo da totalidade de seu sentimento, cruzando aquele presente com o passado pessoal e os “futuros possíveis”, que não são lineares e unívocos em sua imaginação<sup>156</sup>. O reconhecimento, de si mesmo e daquela situação, é possível a partir dos entrecruzamentos entre tempos e textos. Assim como *O Grito*, a dor deve *ultrapassar* os limites desse texto, atingindo outras formas e sensibilidades, para ser ouvida, especialmente ao ter conhecimento que Muzil havia falecido.

Nem David e nem eu voltamos a ver Muzil, que mesmo assim exigia nossa presença, dizia Stéphane, a quem ligávamos todos os dias para notícias. (...) Por causa da lei do sangue, além da visita de Stéphane, Muzil recebia visitas diárias de sua irmã, de quem ele havia se afastado, apesar de seu afeto nos últimos anos. (...) No pátio da unidade de terapia intensiva, encontrei Stéphane com outros conhecidos, que me disseram, em tom normal: "Suba e dê um beijo nele, ele te ama tanto". De repente, sozinho no elevador, tive uma dúvida: ele havia dito a frase no presente, talvez fosse apenas um boato, pois a atitude de Stéphane parecia muito normal. Entrei pelo corredor, não tinha ninguém, nem plantonista ou enfermeira, como se todos tivessem saído de férias, vi Muzil novamente pela janela sob seu lençol branco, olhos fechados, com uma etiqueta no pulso ou na perna saindo do lençol, não consegui mais entrar na cela, não consegui mais beijá-lo, agarrei uma enfermeira e empurrei de volta para o corredor, pegando-a pela blusa: "É verdade que ele está morto? Hein? Ele está realmente morto?" Eu não queria uma resposta, já estava correndo a toda velocidade. Desci a ponte de Austerlitz cantando a plenos pulmões a canção de Françoise Hardy que Etienne Daho havia me ensinado de cor: "*E se eu for embora antes de você/Pode estar certo de que estarei lá/ Me casarei com a chuva, o vento/ O Sol e os elementos/ Para te acariciar todo o tempo/ O ar será cálido e leve/ Como você gosta/ (...) O ar será desesperado como a minha tristeza/ E se, no entanto, você esquecer de nós/ Vos deixarei também/ O ar será apenas vento/ Como o esquecimento.*" Voava pela ponte de Austerlitz, detentor

<sup>155</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.92.

<sup>156</sup> HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.188.

de um segredo que mudaria a face do mundo, Naquela noite, no noticiário, Christine Ockrent, sua queridinha, devolvia a Muzil seu riso iluminado<sup>157</sup>.

Essa narração, que transporta e traduz a dor através do extraliterário da pintura, música e fotografia, mistura-se com a aparência altamente (auto)biográfica, um fluxo de consciência que sabe que o que lhe resta é a escrita. O narrador sente-se como único a perceber que aquele seria o mesmo destino daquele círculo de amigos, tão preocupados na morte de Muzil enquanto uma informação a ser gerida. O ímpeto de registrar a existência de seu amigo surge no sentido de criar uma memória pessoal para “guardar a lembrança, vencendo o tormento da ausência que se depositou como uma poeira impossível de ser removida”, em suas palavras. Deve-se então a casa de seu amigo, tudo que a que a ele fosse relativo, seu cotidiano, antes de ser coberto por “novas desordens”. Nesse processo de enlutamento do narrador, cerca de quatro meses após a morte de Muzil, ele visita seu antigo apartamento a pedido de Stéphane, que lhe encarrega de fotografar o lugar tal e qual Muzil havia deixado, produzindo um “registro para as gerações futuras”. Apesar da sessão nunca ter sido revelada (o narrador diz que o filme de sua máquina se acabara em algum momento) aquele gesto é considerado por ele como um *encerramento* daquele ciclo de eventos, simbolizados no tempo da imagem que não aconteceu. Uma *imagem fantasma*, como as de seu início como escritor, que existe enquanto parte do silêncio e ausência, mas não para colaborar com o pacto de esquecimento que envolve a morte de seu amigo. Pelo contrário: seu registro, o real e o irreal, revelado e não revelado, existe em sua vontade própria, simbolizando uma *eternidade particular e íntima*, na descrição ficcional do narrador, firmado em um pacto entre si e a sua memória de Muzil.

A contragosto, empurrado por Stéphane que via nisso [as fotografias] um documento inestimável para pesquisadores, focalizei o pobre colchão no chão, é verdade que não havia profundidade para tirar a foto e eu sabia que não iria sair nada, o disparador não funcionou, o filme tinha acabado. Por essa série de fotos, das quais nunca fiz cópias, contentando-me em dar a Stéphane uma duplicata das folhas de contato, *me distanciei como um feiticeiro de minha obsessão, circundando a cena destruída de minha amizade: esse não era um pacto de esquecimento, mas um ato de eternidade selado pela imagem.*<sup>158</sup>

O texto surge, sobretudo, como um modo de vencer o silenciamento imposto pela narrativa biográfica oficial, realizada por aqueles que haviam excluído o narrador nas diversas etapas do “processo da morte” de Muzil, apenas lançando-o frente a seu cadáver para uma despedida. Assim, ele testemunha aqueles eventos, percebendo sua incapacidade de agir. Essa era a empreitada desejada por Stéphane e a irmã de Muzil, em meio à sua agonizante disputa jurídica pelo legado daquele intelectual. Num processo tão marcado pela exclusão e

<sup>157</sup> GUIBERT, 1990, p.113-114, grifos originais.

<sup>158</sup> Idem, p.124-125, grifos meus.

discriminação – especialmente das relações afetivas do falecido – como aqueles afetos podem ter voz nos meios “legítimos”, que definem os “direitos autorais e morais” daquela vida? Nesse sentido, um dos momentos determinantes de seu relato, está um acontecimento que o narrador ouviu sobre, motivando moralmente seu desejo pela exposição – como se fosse ele, o narrador Hervé, o único a perceber as mentiras produzidas por aqueles indivíduos e meios. Ao abdicar das normas técnicas, o que podemos ler e assumir como verdade? Não há uma resposta ideal, pois a “verdade do fato bruto”, sua descrição fiel, também é indesejada, pois nos leva rumo àquela morte abjeta. Sobre essa tensão, uma passagem é ilustrativa:

[Stéphane] me disse que Muzil tinha morrido de aids, ele mesmo não sabia de nada até à noite anterior, ao acompanhar a irmã ao escritório de óbitos do hospital, quando leram ao mesmo tempo o registro: “causa da morte: aids”. *A irmã mandou que se riscasse a informação, que a rasurasse ou apagasse, ou melhor ainda, que se rasgasse a página e a refizesse, bem certo aqueles registros eram confidenciais, mas não há como saber, pois dentro de dez ou vinte anos, um biógrafo pesquisador de merda viesse fotografar a página ou radiografar as impressões digitais deixadas nas páginas seguintes.* (...) Stéphane teve de negociar com a família o apartamento com os manuscritos que nele estavam, em troca do abandono dos direitos autorais e do direito moral que não lhe eram devidos<sup>159</sup>.

Com tais decisões sobre vida & obra de alguém, se produz a aparência do não-dito que envolve o HIV/aids, um *velamento* que entra em rota de colisão com o legado do personagem escritor da obra infundável “História dos comportamentos”, no livro tão mencionado, desenvolvido por Muzil. Em *Quadros de guerra* (2009), Judith Butler reflete sobre as vidas que não seriam passíveis de luto, no enquadramento que forma as “vidas valiosas” e que devem ser defendidas. No que se refere à epidemia de HIV/aids. Se faz necessário mostrar e declarar nomes, reunir resquícios de vidas e *exibir* e *confessar* publicamente as perdas, rompendo o silêncio sobre aquele evento<sup>160</sup>. Muzil é uma vida valiosa é o momento em que se encontra o adoecimento naquilo que se quer produzir sobre sua figura, vide as biografias de Foucault e o modo com que essas narrativas se relacionam com seu adoecimento. Escusando essas convenientes omissões – ou seu paralelo, uma superexposição sensacionalista – por vezes vemos justificativas que partem do próprio legado intelectual do filósofo, sobre a liberdade individual frente aos discursos e enunciados que produzem um sujeito em suas relações de poder e subjetivação. Ou seja, na intenção de facilitar a comunicação, grande parte das produções intelectuais decidiram permanecer à distância desses temas, como se pouco dissessem respeito à vida, bem como *arranhando* sua maior vitrine intelectual. Não apenas no “silêncio = morte”, slogan que se populariza nos movimentos sociais, mas no silêncio que *dá*

<sup>159</sup> Idem, p.115, grifos meus.

<sup>160</sup> BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.64-68, grifos meus.

*continuidade* à morte. Nem Muzil e nem Foucault puderam ser reconhecidos como doentes, a despeito do quanto a morte desses “personagens públicos” poderia trazer de elementos para integrar-se ao “debate público” ainda nos anos iniciais do contágio, despertando *conscientização, empatia*, e certos traços abstratos, mas tão importantes na própria obra do filósofo, como a *coragem* e a *honestidade*, que analisaremos no capítulo seguinte.

O fato é que, utilizando a expressão de Dilene Nascimento, trata-se de uma “experiência interior e problemática”, em um contexto de luto impedido, ao passo que sofre com o próprio adoecimento<sup>161</sup>. Desperta-se sentimentos conflitantes, pensados, escritos e vividos a partir do estilhaçamento que é esse processo: da morte de um amigo ao “genocídio americano” mencionado por Bill, trata-se de uma trajetória difícil, provocando desespero, alegria, culpa, criatividade, entre tantos outros atributos contraditórios entre si<sup>162</sup>. O radical encontro dessa ausência que nada consegue cobrir é parte do enlutamento, mas a devida e necessária dimensão coletiva e pública desse *lembrar* é roubada, como lembra Ana Costa (2018), e por isso a necessidade de um testemunho, por vezes comunicado em outras formas e referenciais<sup>163</sup>. Podemos entender a escrita que se inicia com *Para o amigo* como uma tentativa de levar a público essa dimensão, em seu testemunho, criando uma narrativa que tenta circunscrever a falta, como parte do luto, de uma perda cercada pelo silêncio decorrente da vergonha, culpa e sentimento de desproteção. O gesto de circunscrever essas ausências, bem como de sua própria morte, leva à uma colisão entre diversas experiências diferentes entre si, a partir da mimesis poética que reelabora o trauma. Experiências do tempo de um adoecimento que resgatam imagens e impressões tão complexas, e que encontram os tempos da escrita de si contemporânea da autoficção, especialmente em suas funções “analíticas”.

Ao confundir o status do leitor com o de um *ouvinte*, o narrador produz o poder e o alcance daquelas palavras, assumindo o risco de seu falar *francamente* sobre as ambiguidades do evento. O leitor é partícipe da elaboração daquele luto, recebendo aquela tanatografia e a decifrando, lançando seu próprio juízo sobre o testemunho. Não devemos esquecer que o livro é o *único companheiro* daquele narrador, na urgência que lhe envolve e no *aumento* do horizonte ficcional, que como refletimos, se faz *necessário* enquanto um último recurso. Trata-se de uma escrita crítica à ideia da totalidade, de si e de um evento limite, com origem nas

---

<sup>161</sup> NASCIMENTO, Dilene. Narrativa autobiográfica: A experiência do adoecimento por Aids. **Mneme: Revista de Humanidades**. Departamento de História e Geografia da UFRN, Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó, v.07, ago/set. 2005, p.163.

<sup>162</sup> GUIBERT, 1990, p.252.

<sup>163</sup> COSTA, Ana. Memória e testemunho. In: Clínicas do Testemunho RS e SC (orgs.) **Por que uma clínica do testemunho?** Porto Alegre: Instituto APPOA, 2018, p.149.

tradições literárias do século XIX movidas pelo desejo tanto de sinceridade e transparência, como pela objetividade que busca uma *síntese* de si mesmo. Por sua vez, a busca pela transparência no autoficcional é uma permanente elaboração e crítica de si, na inspiração de seus quadros e exemplos na literatura, seus *works in progress* daquele cotidiano. Essa autorreflexão, levando os aspectos da sexualidade e do vírus tão ligado à dissidência, é o jogo da cartada final, como afirma o próprio escritor em toda sua urgência: “minha experiência, talvez seja: *quando eu desaparecer, terei dito tudo*”<sup>164</sup>.

Assim, não há como situar sob um único prisma o luto depurado na escrita, pois o processo do adoecimento é fulminante e, ao mesmo tempo, lento – provocando-lhe fascínio, despertando esperança, visão de futuro, fazendo o narrador enxergar a si mesmo de outras formas que até então não conhecia. Utiliza-se desse desconhecido sobre o futuro, para justamente *preparar-se* para ele. Compõe um testemunho que o prepara para o futuro, tornando o evento vivenciável. Nessas diversas impressões, chega a exibir o seu “pensamento inconfessável”, relativo ao *prazer* com seu sofrimento e de Jules, que tornavam a morte um evento “exemplar” que confere seriedade à vida, algo que sempre lhe despertou atração desde os doze anos. Sabendo que seria impossível e “obsceno” partilhar isso, o narrador, confessa que a morte agora possuía 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”<sup>165</sup>. A morte guiou seu projeto como *leitmotiv*, e foi escrevendo sobre esse fascínio por ela, que Guibert também traduziu seu amor pela vida.

A historiadora Ângela de Castro Gomes (2004) apontou que as escritas de si buscam organizar o que na verdade, não tem ordem: a *vida*. Resgatando algumas aproximações aqui realizadas, ela indica nessas obras o “teatro da memória” que evidencia a individualidade, encenando os papéis e temporalidades do indivíduo moderno, e constituindo para si uma identidade em sua própria continuidade e estabilidade, isso é, sua própria *ordem*. Assim, se escreve “um tempo que, mesmo acreditado como tal, pode não ser vivenciado como de evolução, progresso, aperfeiçoamento”, na citação de Gomes<sup>166</sup>. A sensibilidade própria da escrita de si procura *controlar* a relação entre o tempo e o indivíduo em busca de sua estabilidade e permanência – e em uma escrita autoficcional, a *ordem* e o *controle* da vida tem

<sup>164</sup> GUIBERT apud BOULÉ, 1999, p.295, grifos meus.

<sup>165</sup> GUIBERT, 1990, p.159.

<sup>166</sup> GOMES, Angela de Castro. **Escrita de Si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.15-17.

papel fundamental, mas tecendo seu próprio entendimento sobre esses conceitos. Ao tematizar o evento limite que refletimos, a epidemia de HIV/aids, devemos lembrar de sua generalidade e o alcance de sua diferenciação, sua individualidade, na já referenciada citação de Jörn Rüsen (2008): é essa individualidade que pavimenta sua ordem e seu controle, produzindo uma versão própria sobre a mais radical das experiências do tempo, a *morte*.<sup>167</sup> Bem segue o historiador, a história surge como *resposta* a esses desafios apenas à medida que fornece interpretações – não ressuscitando mortos, mas produzindo um espaço de trocas entre aqueles que estão vivos, lembrando Certeau. Enquanto um processo poético (*poesies*), a narração, ao atribuir a história de sentido, *fabrica* experiências do tempo conforme a *necessidade* particular de orientação de si no curso do tempo – sua própria ordem e controle. A “desordem” da vida foi um dos principais recursos das autoficções como um todo, bem como em vida & obra de Hervé Guibert. Potencializada e levada aos limites em seus últimos textos, a “desordem da vida” na auto exposição e flerte com a morte, criam sua própria “cronologia”, como veremos. Dominar esse recurso da autoficção é uma forma de garantir sua agência (*Heldein*), em outras percepções do *estar* doente, reavendo, ainda que pelo literário, um futuro possível, ainda que breve.

---

<sup>167</sup> RÜSEN, 2004, p.10, grifos meus.

## CAPÍTULO III

### HERVÉ GUIBERT, UM TEMPO PARA SI

#### 3.1 A “cronologia da desordem”, no sangue e no olhar

A história enquanto uma resposta aos desafios lançados sobre o tempo, é apenas *um* dos modos de interpretar experiências do tempo, e dentre essas, a morte talvez seja “a mais radical”, ao levar ao limite as reflexões sobre seu *outro*, a vida. O real tamanho desse “espaço de troca entre os vivos” se dá à medida que se aproxima do desconhecido da morte, nas *possibilidades* de cada análise. Cada época produz sua mimesis, no sentido que cada presente ressignifica seu passado, e esse se apresenta a partir das necessidades entre a voz narrativa e o leitor, criando diversas possibilidades de falar sobre si. Firma-se um *pacto* que estabelece o texto como *passado*: é em função da cumplicidade aguardada desse pacto, o leitor “abaixa a guarda”, confiando que aquela imitação representa totalmente o passado, neutralizando as refigurações, isso é, sua imaginação<sup>1</sup>. A certeza da verdade desse pacto é produto das diversas mudanças no pensamento que vimos no capítulo anterior, que estabelecem um *consenso temporal* de que o passado é algo fechado e irreversível, controlando as possibilidades da mimesis particular. É contra o aspecto de “consenso temporal” que Nietzsche se dirige quando faz suas críticas à história, exibindo a intensidade de sua vida como um modo de existir no mundo.

Também realizando esse movimento contrário a um “consenso temporal”, está vida e obra de Hervé Guibert, questionando e neutralizando a “flecha” cronológica. Desde o início em sua escrita fotográfica, sua produção contraria a *linearidade* e *sequenciamento* desses consensos, mas é com o HIV/aids que seu trabalho se lança em outro modo de representar a realidade, a partir de sua desconcertante franqueza. Sua escrita liberta-se de certas convenções ao instaurar um “corte profundo”, insurgente como Mallarmé, Marquês de Sade e outros dissidentes, ao remontar a linguagem do poético enquanto um “contradiscurso”<sup>2</sup>. Semelhante à Franz Kafka, em H.G. a ideia da linguagem enquanto mera “máquina de conceituação” é desfeita, demonstrando a impossibilidade de uma verdade literal, existindo em um mundo já preenchido com os códigos de “certo e errado, bem e mal, verdade e mentira”<sup>3</sup>. Sua radical exposição, assim como o “disfarce ficcional” do autor de *O Processo*, provoca um impacto nas

---

<sup>1</sup> RICOEUR *apud* CAMARGOS, 2015, p.05-07.

<sup>2</sup> FOUCAULT, 1999, p.59.

<sup>3</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74-75.

fronteiras literárias, questionando-as e fragmentando-as, transformando seu drama pessoal em algo *identificável* por outras pessoas.

Ignorando essas complexidades, a orelha da edição brasileira de *Para o amigo que não me salvou a vida* (1995) leva um curioso título, “Aids, amigos e realidade”. A doença impõe-se como a única realidade do texto, “sem compromisso cronológico”, que finaliza: “O tempo demonstrou que a vacina não funcionou”. A *esperança* do futuro, simbolizada pela *vacina*, é ofuscada pelo presente que a todo momento, reafirma a inexistência de cura, criando a realidade que titula a apresentação. Esse presente sem chances de existir enquanto futuro é parte do tempo cultural cronológico, apresentando-se de modo linear, contínuo e irreversível, também o tempo do calendário, séculos e milênios<sup>4</sup>. O aspecto transformador e definitivo desse tempo experimentado cotidianamente, sua “flecha irreversível”, é presente desde os primeiros mitos gregos. Como bem resumido por Karina Cervi Santos (2010), o titã Cronos, uma das personificações do tempo, acaba por castrar seu pai Urano, tomado por um “espírito devorador” que deve *destruir* o seu passado. Sob sua influência somos atravessados pelas atitudes e valores do mundo externo: “Cronos carrega consigo um aspecto de transformação, pois é associado [a tudo que envelhece], que nada mais é do que o rio da vida que termina na morte”<sup>5</sup>. Esse aspecto é parte tanto do caráter *objetivo* do tempo, que se repete de modo cíclico e irreversível; como de caráter *subjetivo*, no qual o ser humano consegue alcançar sua experiência temporal ao acionar recursos como a memória ou expectativa, produzindo um tempo que pode ser contraído, estendido ou conservado por inúmeras combinações<sup>6</sup>.

Contudo, trata-se de apenas uma das assimilações do tempo, parte de noções assíncronas e complementares, nas figuras de *cronos*, *kairós* e *aion*. Em sua monografia de psicologia analítica, Karina Cervi Santos refaz uma breve trajetória dessas noções, a qual o aspecto sequencial e transformador do *rio da vida* é o mote inicial para pensar sobre os modos gregos da experiência do tempo. São partes da composição do *tempo do ego*, medindo o tempo cronológico como conhecemos, conforme a realidade externa e o status do ego frente a essa realidade. Pode possuir uma perspectiva unilateral, pois divide o tempo conforme a *necessidade*

---

<sup>4</sup> REIS, José Carlos. **História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 202.

<sup>5</sup> SANTOS, Karina Cervi. **Experiências do tempo: reflexões sobre o tempo e alma**. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2010, 87f., Monografia em Psicologia Analítica da PUC-PR, como requisito parcial à obtenção de título de Especialista, p.15-16.

<sup>6</sup> PREVEDELLO, Tatiana. Sob o signo de Cronos e Kairós: A narração do tempo em Lobo Antunes. **Revista de Estudos Literários**, nº8, p.275-299. Porto Alegre UFRGS, 2018, p.278-279.

de adequar a realidade como meio de sobrevivência, situando o indivíduo no espaço e tempo, a partir da padronização: sucintamente, é o tempo do relógio, dividido em segundos, minutos e horas, que também lhe divide em dias, meses e anos, tendo assim uma característica sólida e material<sup>7</sup>.

A necessidade de adequar a realidade particular à sua escrita foi o principal meio de sobrevivência de Guibert, produzindo suas próprias noções, e atuando como “ferramentas” de preparação para um futuro cada vez mais ameaçador, que o fragiliza. O ego torna-se cindido pelo trauma do adoecimento, onde as divisões rígidas e estratificadas dizem cada vez menos respeito à relação interna com o tempo. Devemos prosseguir nessa integração de outras temporalidades à disciplina histórica, que frequentemente pensa o tempo a partir de um local de pretensa “curadoria do tempo”. Assim, ordenam-se determinados modos de experimentar o tempo, onde as dissidências da sexualidade, do adoecimento e das escritas de si pouco teriam a acrescentar, pertencendo apenas às artes e ciências biomédicas.

Seguir pela integração e diálogo, significa ampliar os conceitos, alcançando um *aspecto poético* para acompanhar esse escritor que aqui nos conduz tal e qual Virgílio: através de um “inferno” ao mesmo tempo *comum* e *íntimo*, mas também com diversas outras impressões, aquelas que mais o aproximam dos sentidos do “tempo de viver”. Para Gilles Deleuze (1969), as figuras de Aion e Cronos são duas leituras “opostas” do tempo na qual, para o último, apenas o presente existiria no tempo, menos subordinando, e mais *absorvendo* as dimensões do passado e futuro. Um presente perceptível no próprio corpo, completo na “mistura” de ações que compõem a unidade em si mesmo, e que como veremos, dará origem à outra noção do tempo<sup>8</sup>. Por isso, nesse desejo de totalidade e unidade, o presente não é ilimitado, ao contrário: é precisamente aquele momento que impõe o limite da ação do corpo. Porém, torna-se *infinito*, porque é de caráter circular no sentido de englobar e recomeçar o presente, medindo um novo período que “segue em frente”<sup>9</sup>. Esses imperativos confundem-se com a necessidade filosófica de se comunicar, registrar a si mesmo sob a legitimação do cronológico e sua ordem cíclica, traços comprometidos frente ao trauma. O relato do narrador inscreve uma organização própria que permite sua atualidade, simbolizando a si mesma como um “início”, assim como seu limite. No aparente fluxo de consciência que inicia sua narrativa:

---

<sup>7</sup> SANTOS, 2010, p.16-17.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. **Vigésima terceira série: Do Aion**. In: Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1974, p.167.

<sup>9</sup> Idem, p.168.

*No dia em que comecei este livro, 26 de dezembro de 1988, em Roma, onde vim sozinho, contra todas as probabilidades, fugindo desse punhado de amigos que tentavam me segurar (...) Não sei se essa salvação é uma isca que se colocou diante de mim como uma emboscada ou para me tranquilizar, ou se é uma ficção científica na qual eu seria um dos heróis, não sei se é ridiculamente humano acreditar nesta graça e nesse milagre. Percebo a arquitetura deste novo livro que retive em mim todas essas últimas semanas, mas ignoro seu desdobramento, posso imaginar vários finais, que são todos de premonição ou vontade, mas o conjunto de sua verdade ainda está oculta de mim: digo a mim mesmo que este livro tem sua razão de ser apenas nessa franja de incerteza, que é comum a todos os pacientes do mundo.<sup>10</sup>*

A *franja de incerteza* é o desejo de uma “brecha”, uma falha na irreversibilidade cronológica do tempo que permita seu testemunho existir, e ciente de seu futuro de condenação, comum a “todos os pacientes do mundo”, unidos no presente do adoecimento. Essa vivência inescapável torna-se estranha ao cronológico e biográfico à medida que se percebem suas particularidades. O diagnóstico, como vimos, produz um “início oficial” de um cotidiano do paliativo, arrancado dos sentidos regulares. Dentre essas particularidades, está essa *projeção de si na continuidade* da agonia alheia – que ao mesmo tempo, é a sua – como no mencionado trecho onde o narrador e Jules assistem um jovem garoto receber o diagnóstico de HIV positivo, “perturbado como se a terra tivesse se aberto sob seus pés”, desesperadamente em busca de uma resposta. Todos os personagens são de fato unidos, pela condenação da afirmação desse futuro, bem como unidos pelo desejo de viver – mas como diz o narrador, existem diversos finais para concluir a narrativa, derivados da incerteza do âmbito da *premonição*. É essa característica que traz o acontecimento em seu passado como um “destino” que dá plenos poderes e legitimação para o mensageiro – o narrador Hervé – que assim, relata e testemunha o *destino tanatológico* que unia aquelas amadas. Escrever torna-se um modo de defender-se, e especialmente, *preparar-se* para os “tempos mortos”, revelando novos sentidos durante a experiência, não visando *um final* – pois esse é a morte – mas produzindo os caminhos que atingem os *finais*. É a dramatização desse “cotidiano do paliativo” que leva, na passagem seguinte, à refiguração do processo como um jogo de *pacman*, frente às impessoais definições biomédicas do vírus em seu ataque aos leucócitos. Escreve uma perseguição sem sentido e infinita, que lhe condiciona à essa vivência totalmente inédita, que o expõe nos níveis mais humanos – *no sangue* e *no olhar* – e que é imersa em um “excesso de humanidade” tal e qual os “prisioneiros de *Noite e neblina*”:

Muito antes da confirmação da minha doença sancionada pelos exames, senti meu sangue repentinamente ser descoberto, desnudado, como se uma roupa ou capuz o tivesse sempre protegido, sem que eu percebesse pois era natural, e algo, que eu não entendia o que, tinha retirado. Precisava viver agora com esse sangue nu e exposto,

<sup>10</sup> GUIBERT, 1990, p.10-11, grifos meus.

como o corpo nu que deve passar pelo pesadelo. Meu sangue desmascarado, em toda parte e em todos os lugares, e para sempre, a menos que haja um milagre em transfusões improváveis, meu sangue nu a todas as horas, no transporte público, na rua quando caminho, sempre vigiado por uma flecha que me aponta a cada momento. Isso se vê nos olhos? *A preocupação não é tanto manter um olhar humano, mas em adquirir um olhar humano demais, como dos prisioneiros de Noite e neblina, o documentário sobre o campo de concentração.*<sup>11</sup>

O Holocausto torna-se o paradigma do evento limite, no impacto e alcance do “excesso traumático”. Assim, trata-se de evidenciar e reafirmar o que há *de mais humano*, para que o outro dessa relação, o leitor, seja levado a se identificar e questionar sobre o quê de fato nos une enquanto humanos. Devido às inúmeras plataformas midiáticas contemporâneas nas quais o indivíduo pode aparecer, nenhuma outra doença produziu uma imagem tão associada a seu “doente”, orientando “a verdade” sobre o evento. É a figura do paciente “aidético”, nos signos que o compõem e o unificam em um passado que denuncia essa vida, atravessando seu presente de culpa e vergonha, rumo ao certo futuro da morte. Percebemos esse presente quase “sólido” e material, como o tempo do relógio, mas que a ele é estranho e diferenciado, em sua zona de abjeção. O *abjeto*, espaço onde constitui-se em toda sua afirmada diferença, também circunscreve o limite da ação do corpo – não por estar adoecido, mas porque é seu limite enquanto texto (auto)biográfico que deveria sublinhar os elementos de seu passado que tecem o aspecto da culpa, no presente. Ao iniciar seu texto escrevendo “Tive aids por três meses”, renega-se o tempo comum do HIV/aids, encontrando uma forma própria, que nega não a incurabilidade (pois parte desse referencial) mas nega a sentença que o reduz às estreitas possibilidades do “aidético”. O narrador e o seu texto tornam-se *parte* um do outro, enquanto dois processos que se exibem a partir daquilo que os une, o vírus – no *sangue* e no *olhar*. Devido ao aspecto de *premonição*, desde antes do diagnóstico, até a *ressignificação* do sofrimento, o narrador não escreve com a intenção de “fugir” do crivo do cronológico e sua “sequência cíclica” para a morte, mas sim dele se *apropriar*, atravessando os sentidos do tempo. A apropriação se dá por uma reescrita das “fases do adoecimento, estabelecidas pelo vocabulário e temporalidades biomédicas, que estabelecem o “tempo restante”, narrado à luz dos “tempos mortos” do jornalismo. A ideia de uma regularidade da relação com tempo – sociais e consigo mesmo – ficam em suspenso.

Por isso de resgatar a mimesis como ferramenta de conceituação, sua recriação poética da realidade em sua originalidade, ao invés de apenas lhe repetir em imitação. Em suas tipologias, a partir das diferenças do “real”, a autoficção inicia-se numa relação com o tempo,

---

<sup>11</sup> GUIBERT, 1990, p.14, tradução e grifos meus.

isso é, a partir daquilo que distingue o evento, mas alterando as *regras* que transformam esse material (vida & obra), em história – os não ditos, a ordem criada pela temporalização, as distribuições, etc. Historiograficamente, refletir sobre esse contingente induz que não se trata de um passado claro e evidente, pronto a ser consumido, cujo historiador recebe passivamente: o historiador deve operar uma *transformação* ao reunir os “objetos” à sua maneira, reflete Certeau<sup>12</sup>. Ao realizar esses gestos, nosso ponto é evidenciar as possibilidades abertas pelo narrador ao falar sua experiência, não apenas em sua forma, mas em suas percepções e narrações do tempo. Como lembrado pelo historiador francês, aciona-se um paradoxo, que é de produzir as “formalizações científicas” para elaborar objetos “não científicos” em uma crítica<sup>13</sup>. Assim, coloca-se a *estranheza* (do adoecimento, de autoficção gay/aids) em um lugar “útil”, não interessado em “exorcizar” o incompreendido para fazer-lhe compreensível, mas sim, lhe instrumentalizar como parte da reflexão sobre o sentido e limites dos fatos<sup>14</sup>.

A autoficção da aids elabora o cronológico a partir desse *tempo do ego*, flexibilizando o impacto das certezas sequenciais e ordenadas desse tempo, apropriando-se e reordenando o evento à luz de sua dramatização/encenação. Um trecho que demonstra o ímpeto de criar um modo próprio de entender o evento a partir de seus registros, é quando o narrador lembra de uma conversa com Bill, que o deixa ainda mais apreensivo sobre o tratamento. Ele se desloca ao longo da década de 1980, num gesto que anuncia a seu leitor a incerteza daquela narrativa, apropriando-se de sua doença ao “desordenar” o que é previamente conhecido.

1980 foi o ano da hepatite que Jules me deu de um inglês chamado Bobo, 1981 o ano em que Jules viajou para a América, para Baltimore, onde se tornou amante de Ben, e para San Francisco, logo depois que Bill me contou pela primeira vez sobre a existência da doença (...) 82 foi o ano do anúncio de Jules em Amsterdã de um primeiro filho que se chamaria Arthur e que acabou no vaso sanitário, um anúncio que me traumatizou a tal ponto que implorei a Jules que criasse em meu corpo em troca uma força negativa, “uma semente negra” (...) 83 foi o ano do México, do abscesso na garganta e nos gânglios. 84 o ano de Marine e as traições de meu editor, a morte de Muzil e os votos colocados no Japão no Templo de Moss. Não situo nada em 85 relativo à nossa história. 86 foi o ano da morte do pároco. 87 o ano da minha herpes zoster. 88 ano da revelação irrevogável da minha doença, três meses depois com esta chance que me fez acreditar na salvação. *Nessa cronologia que me identifico e balizo os presságios da doença ao cobrir oito anos*, embora agora saibamos que o seu tempo de incubação se situa entre quatro anos e meio e oito anos segundo Stéphane, os acidentes fisiológicos não são menos decisivos apenas os encontros sexuais, nem

---

<sup>12</sup> CERTEAU, 2011, p.67-69,

<sup>13</sup> Idem, p.85.

<sup>14</sup> Idem 104-105.

premonições nem votos que tentem apagá-los. *Essa é a linha do tempo que se torna meu projeto, quando descubro que a progressão da cronologia nasce da desordem.*<sup>15</sup>

É possível uma *cronologia da desordem*, ou *desordenada*? Ao escrever desse modo, o narrador apresenta o aspecto de transformação inerente ao cronológico, a partir da coragem de relatar seu passado em suas próprias concepções, fazendo um uso “às avessas” do sentimentalismo. O seu corpo é posicionado à mercê de uma temporalidade cronológica que lhe subjuga, ao mesmo tempo que sua história particular cobre as brechas em sua pretensa totalidade, evidenciando assim, vivências deslocadas da linearidade, experienciando outras formas do tempo. Essa “cronologia da desordem” *orienta* o narrador, também sendo parte do “tempo do ego” que *resiste* às mudanças do cronológico e sua irreversibilidade, algo que reside no “tempo das ideias” denominado *Aion*. Esse tempo corresponde ao *ser* do filósofo pré-socrático Parmênides (530 AEC – 460 AEC), que desacreditava da mudança dos eventos, ou seja, a passagem do tempo, em nome de uma *eternidade e imutabilidade* do mundo: “é o tempo do self, da totalidade psíquica, do inconsciente coletivo, do mundo dos arquétipos”<sup>16</sup>. Em um diálogo com a psicanálise, Karina Cervi ressalta o papel desempenhado por essa noção na obra de Carl Jung, com os arquétipos da era cristã – produzindo a ideia de um “inconsciente coletivo” que exerce um poder de determinar as coisas sobre nós, atrelado à ideia de *destino*.

Interpretações posteriores conduzem o conceito à sua noção à forma hebraica *olam*, que não designaria essa “eternidade imutável” – mas sim um “tempo distante”, tanto em direção ao passado, como ao futuro<sup>17</sup>. Essa noção conceberia um tempo delimitado com precisão, mas de duração incalculável, que se conveniu a associar, estritamente, à ideia de um “tempo divino”, de Deus. Seria esse o fator principal da separação entre Deus e o homem, ou seja, a natureza sobrenatural e incalculável tempo eterno de Sua existência, frente ao tempo cronológico e mortal do ser humano. A interpretação que aproxima o *aion* à eternidade do Deus cristão é uma das maiores influências do platonismo nesse pensamento: o tempo *cronos* seria uma “imagem móvel” do *aion*, uma “imagem eterna” e que estabelece o dualismo, a oposição, entre o sensível e o supra-sensível. Assim, o tempo cotidiano não passaria de uma mimesis imperfeita de uma eternidade perfeita – *a imagem conforme a Sua semelhança*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> GUIBERT, 1990, p.35-36, grifos meus.

<sup>16</sup> SANTOS, 2010, p.20.

<sup>17</sup> SILVA, Régerson Molitor. Macropressuposição e a hermenêutica bíblica. **Revista Kerygma**, São Paulo: Centro Universitário Adventista de São Paulo/UNASP, volume 9, número 1, p. 115-130, 1º sem. de 2013, p.126.

<sup>18</sup> Idem, p.122.

Na “era da infelicidade” de Guibert, sua zona de domínio e agência garante a performance nesse “tempo divino”, atravessando a realidade da autoficção e a refigurando “eterna” ao abranger diferentes passados, presentes e futuros. Segundo Deleuze, se o tempo de cronos é o movimento regulado de um presente vasto e profundo, o tempo aion é caracterizado por apenas “passado e futuro” compondo e subsistindo no tempo, dividindo o presente em *instantes* do passado e do futuro simultaneamente. Para o filósofo francês, se a ideia de Cronos é inseparável da circularidade e irreversibilidade, nos acidentes dos eventos, o aion se estende em linha reta, “ilimitado” em suas direções, “pura forma do tempo” que se libera de seu conteúdo material – o cronológico – e compõe o movimento das virtudes: “Enquanto cronos era limitado e infinito, aion é *ilimitado* como o futuro e o passado, mas *finito* como o instante”<sup>19</sup>. Com a primeira noção dando conta da ação dos corpos, a *criação* das qualidades corporais, a segunda noção, o Aion, refere-se ao “acontecimento incorporal”, um movimento etéreo de difícil apreensão, semelhante ao “tempo da eternidade”, que jorra quase que miticamente em seu próprio “tempo distante” conforme sua forma hebraica aponta. Trata-se de duas leituras do tempo, que se dão de forma simultânea, em seus efeitos corporais/materiais, e também incorporais/imateriais.

Aion é o tempo da *virtude*, percorrido ao longo do passado e do futuro sem um lugar específico de chegada, que existe “antes e depois” do momento *oportuno* que é o *kairós*<sup>20</sup>. Ao lançar-se nessas direções, oferece as condições para o sujeito existir e ultrapassar os limites que o impedem de imaginar o futuro, bem como lembrar o passado sem atribuir culpa a si mesmo. Nas palavras de Deleuze, tratam-se de muitos movimentos nessa produção de subjetividades a partir do tempo aion, e que se cruzam em mecanismos frágeis e delicados “revolucionando mundos, indivíduos e pessoas”, *dissolvendo* sujeitos na eternidade<sup>21</sup>. É escrita uma eternidade imaginativa e subjetiva, que define parte das condições do “cotidiano de dor e sofrimento” o qual o narrador habita, mas também fornece as condições para refigurar e reagir a esse tempo. Por isso, a noção do presente adquire vários sentidos, divididos em *instantes*, fragmentados como o narrador e sua experiência.

---

<sup>19</sup> DELEUZE, 1974, p.168.

<sup>20</sup> São inúmeras as definições da *virtude*, entendido aqui como o atributo por excelência da alma humana, seguindo as linhas do pensamento aristotélico. Cf. HOBUSS, João Francisco Nascimento. **Virtude e mediedade em Aristóteles**. Tese submetida ao Programa de pós-graduação em Filosofia como requisito para a obtenção de título de Doutor em filosofia na UFRGS, 258f., Porto Alegre, agosto de 2006.

<sup>21</sup> DELEUZE, Idem, p.172, grifos meus.

Esse presente a dissolver-se na eternidade torna-se um *reencontro* no trecho nº100, encerrando *Para o amigo que não me salvou a vida*, na interminável descida que se depara com o início de sua vida, centralizando sua tragédia particular na traição de seu amigo: “A descida ao abismo do meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Quão longe você quer me ver afundar? Enforque-se Bill! Meus músculos derreteram. *Finalmente encontrei as pernas e os braços de minha infância*”<sup>22</sup>. O retorno que se dá com a infância “finalmente”, momento de inocência e perspectivas, colide-se com a materialidade de seu corpo adoecido sempre tão associado à velhice. Mesmo tomado pela angústia do abismo, seu texto produz um tempo que *dissolve* a ação destrutiva do tempo presente do adoecimento, em uma forma que domina pois é conhecida, escolhendo assim concluir seu “livro condenado”.

A “ação destrutiva” marca principalmente o início da trama de *Protocolo da compaixão* (1991), onde relata uma ainda mais delicada etapa do adoecimento, e por isso, o esforço de registrar-se é análogo à uma *luta contra o tempo* – não apenas porque ele estaria “acabando”, mas por enfraquecer seu corpo, reafirmando uma vida sem beleza, força e agência sobre seu futuro. Em seu tratamento com um antigo amigo massagista, o narrador diz: “Ele pretendia tirar da aparência e meu corpo qualquer aspecto estético ou emocional, nada restava entre ele e eu a não ser *uma luta* a ser empreendida de forma tão árdua para evitar que meu corpo afundasse completamente e *para deixá-lo em pé, contra o relógio*”<sup>23</sup>. Lembremos que, ao desconstruir a linguagem, Guibert retira a aparência da literatura enquanto uma máquina de conceituação que nos serve: a catástrofe é impossível de ser imitada de modo literal, pois o seu *agora* não se permite capturar nas formas mais descritivas. A busca pela plenitude e harmonia com o tempo, amenizando o “destrutivo” de suas transformações ainda é a meta a ser alcançada, que permite *lançar-se* de volta à infância como forma de reação ou abrigo, ou mesmo ao *assumir* o duelo contra as formas de registro do tempo cronológico.

A “reação” à ação corporal e destrutiva do tempo cronológico se dá pela escrita de um “aion próprio”, que, em seus efeitos incorporais, produz um *mundo novo*. Segundo Deleuze, é a escrita desse mundo que, ao distinguir a linguagem, também retira seus aspectos corporais, ligados ao cronológico e sua aparente irreversibilidade<sup>24</sup>. Em uma análise sobre esse texto do filósofo, Fernando Monegalha (2018) escreve que o tempo aiônico se dá em uma relação com o acontecimento à medida que ele se projeta com a aparência de um “infinito renascer a cada

<sup>22</sup> GUIBERT, 1990, p.284, grifos meus.

<sup>23</sup> GUIBERT, 1991, p.17.

<sup>24</sup> DELEUZE, 1974, p.170-171 grifos meus.

instante”, e daí a importância desse “mundo novo” (e conseqüentemente, “tempos novos”) construído pela linguagem, que podem atravessar o presente dos acontecimentos:

Todo enunciado que emitimos tem uma clara relação com Cronos, na medida em que ele se desenvolve durante o intervalo de tempo do presente vivo: ele se desenrola durante alguns segundos, durante os quais nossa atenção percorre as suas partes componentes, retendo-as numa totalidade dotada de sentido. Mas a ligação da linguagem com o tempo não se esgota nessa ligação do enunciado com o presente vivo. Pois é uma função essencial da linguagem transpor os limites do presente vivo em que estamos inseridos para atingir um passado e um futuro ilimitados, *alcançando assim acontecimentos que extrapolam em muito o âmbito daquilo que se desenrola presentemente para nós.*<sup>25</sup>

Deleuze aponta que é apenas uma “aparência” a ideia que o aion não tenha um presente próprio, em seu aspecto de instantes que se dividem “sem limites” ao longo do passado/futuro. Aquilo que se destaca no “tempo divino” é o que excede o instante nesses cruzamentos tão delicados, é a ação a ser realizada no agora, seu *momento certo*, ainda que essa ação não possa ser “realizada sem ruína”, ele diz sem maiores explicações<sup>26</sup>. O *kairós*, como veremos, abarca o tempo oportuno desse momento, a chance de realização pela ação própria, incluindo essa mesma “ruína”, parte do processo de atenção e *conversão* para si mesmo. A ruína que marca o “catastrófico”, o *momento da virada* e conhecimento da infelicidade que se faz presente na tragédia desde seus primeiros significados, como discutimos no capítulo anterior. A *catástrofe* é marcada, assim pelas três noções do tempo – sua inevitabilidade cronológica, o aion que lhe marca como instante eterno, e o *kairós* da ação que reage a essa catástrofe. Da mesma forma que o aion constitui-se como o jorro do “eterno instante”, esse aparente paradoxo deve ser representado, destaca Deleuze, em uma outra natureza, com sua própria identidade. Essa representação mimética volta-se para o mergulho existencial o qual imerge o indivíduo quando esse aproxima-se do aion de sua própria existência e virtude, percebendo-se finito, mas também *ilimitado*, na revolução causada por essa sensibilidade que “eterniza” o instante do presente. O aion do diagnóstico é o chão que “se abre”, da morte de Muzil levada a um tempo intangível, narrando o seu processo de aceitação da própria morte. Um processo que não rejeita a ordem da cronologia, mas que a *desorganiza* conforme as necessidades da mimesis poética.

Em uma analogia oportuna às refigurações do narrador, se cronos concebe um presente vasto e profundo, o aion é o “presente do ator, do *dançarino* ou do mímico, *puro momento*”,

<sup>25</sup> MONEGALHA, Fernando. O tempo do sentido: Cronos e Aion no pensamento deleuziano. **O Manguenzal**, v. 1, n. 2, a. 2, pp. 88-95, jan/jun 2018, p.94, grifos meus.

<sup>26</sup> DELEUZE, 1974, p.173.

Deleuze compara, poeticamente<sup>27</sup>. A experiência estética como essas, também fazem seus sentidos e temporalidades a partir de um *efeito de presença*<sup>28</sup>. Assim, o que torna a experiência diferenciada no aion não é o momento kairós da subversão ou da efetuação, isso é, da ação: “mas sim da *contra-efetuação*, que impede o sujeito de ser “derrubado”. O tempo que resiste em sua desordem, tornando-o um corpo comum, sem atributos exteriores como estéticas e emoções, apenas o mantendo em “pé contra o relógio” a partir de sua *contra-efetuação*. Esse gesto de resistência vem na refiguração do lutador que boxeia o ar, narrado no início da dissertação, bem como o *tornar-se o dançarino morto* que lhe fornece o medicamento DDI, em *Protocolo da compaixão*. Enquanto luta (ou dança), seu delicado ato de *contra-efetuação*, ao permanecer vivo, torna-se uma ação, que efetua sua ruína e verdade, estendendo-se em direção ao passado e futuro, tornando infinito seu instante, e não “dobrando-se” ao tempo, como que se *rendesse* ao aceitá-lo, nas palavras de Deleuze<sup>29</sup>. Refletindo sobre a preparação do indivíduo para o futuro (*paraskauê*), que analisaremos posteriormente, Michel Foucault lança mão da figura arquetípica do dançarino ao falar sobre a aprendizagem nesse processo: “O dançarino é obviamente aquele que faz o melhor possível para atingir um certo ideal que lhe permitirá *superar* os outros ou *superar-se a si mesmo*”, um trabalho permanentemente indefinido e em estado de alerta<sup>30</sup>. É nesse sentido que o narrador de *Protocolo*, em certo momento fica preso num porão, que o faz pensar sobre sua situação, onde resistir torna-se *esperar* pela liberdade, retirando um aprendizado que o possibilita projetar-se, “viajando no tempo”:

Eu me dizia que poderia tirar um ensinamento dessa situação limite e catastrófica, ainda mais que a aids. *Pouco importa o tempo* enfim, *apenas o da resistência, só conta a libertação*. Eu não queria escrever nada, queria evitar palavras definitivas, como queria evitar escrever um novo livro (...) *A aids me levou a uma viagem no tempo*, como as histórias que li quando era criança. Pelo estado do meu corpo, descarnado e enfraquecido como o de um velho, eu me projetei, sem que o mundo se movesse tão rápido ao meu redor, no ano de 2050. Em 1990 tenho noventa e cinco anos, embora tenha nascido em 1955. *Ocorre uma rotação, um movimento giratório em aceleração*, que me atingiu como uma centrífuga de parque de diversões e esmagou meus membros em um liquidificador. Isso me aproxima de Suzanne, que também tem noventa e cinco anos, como feitiço que ela teria lançado para que continuemos a nos amar, apesar de nossos sessenta anos de diferença (...) Desde sexta-feira, 13 de julho, dia do renascimento, onde voltei a viver, graças ao DDI do dançarino morto, continuando a ser o cadáver que levei meses para me tornar, não poderia dizer que me tornei bom, *mas pensei ter entendido o significado de bondade e sua necessidade absoluta na vida*. (...) pelo qual posso ter passado pela experiência da doença e daquele *zoom brutal no tempo*.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> DELEUZE, 1974, p.173, grifos meus.

<sup>28</sup> Cf. GUMBRECHT, 2010.

<sup>29</sup> DELEUZE, Idem, p.172.

<sup>30</sup> FOUCAULT, 2006, p.389, grifos meus.

<sup>31</sup> GUIBERT, 1991, p.85-130, tradução e grifos meus.

O tempo infinitivo do ato de *resistir* leva à liberdade, e que jorra enquanto aion, pois após sua morte, o evento seguirá existindo, bem como a “bondade e sua necessidade absoluta”. Movimentos que lhe fornecem o que é preciso, mas também produzem um impacto violento em sua apreensão, lhe “esmagando”. Esse tempo particular da resistência liberta o sujeito da informação massiva e irreversível dos “tempos mortos”, sua circulação claustrofóbica de enunciados. Podemos assim compreender suas “viagens no tempo” para além de uma constatação poética. Perceber a experiência *transformadora* do adoecimento concebe-se em um processo de conversão a si, que se dá à medida que o narrador conta sua experiência baseada em seus princípios, relativamente livres em uma corajosa fala. Nesse sentido, revela-se essa *bondade*, partilhada com outros indivíduos, permitindo o “zoom brutal do tempo” que em sua aproximação tal e qual uma lente, exhibe as *franjas de incertezas*, que o “contra-efetua” aos acontecimentos. Trata-se de um sentimento que, em sua delicadeza e fragilidade, carrega um sentido final revelado como verdade íntima, “o significado da bondade”, alcançado após ficcionalizar a eternidade e abstração em seu aion particular.

As análises históricas devem buscar certa *sensibilidade* em seus princípios, mas também devem ser baseadas em uma *refração temporal* da experiência: para Reinhart Koselleck (2000), nesse gesto de refração residem os “traços comuns mínimos de toda pesquisa histórica”, independentemente de como as experiências ocorreram ou se transformaram<sup>32</sup>. Nesse sentido, é esse movimento que, expondo o narrador para além da mera imitação, provoca o teatro mental do escritor, expondo “ângulos de refração” do seu “eu empírico”<sup>33</sup>. Aqui, pensamos em “ângulos”, plurais e oscilantes, que seguem não apenas as tipologias da autoficção (suas diferenças em relação ao escritor), mas também suas necessidades, nos momentos de ação.

Na reflexão de Costa Lima, o “ângulo de refração” refere-se ao gesto de *abertura à alteridade*, que não é absoluta, pois é restringida por um horizonte “coberto por uma própria escala de valores”. Da mesma forma, é esse “ângulo de refração que permite à escrita “trabalhar o experimentado”, retirando o aspecto da fantasia como apenas uma *atividade compensatória* dos acontecimentos. Por *fantasia*, ele compreende a capacidade mental de “apegar-se ao aqui e agora” desagradável, lhe substituindo por outra cena que pertence à mesma ordem da realidade, trocando esse presente por um *presente possível*<sup>34</sup>. Esse, justamente por ser “possível”, não é desconectado do tempo histórico, ao contrário, pois pertence à ordem dessa realidade, mesmo

---

<sup>32</sup> KOSELLECK, 2014, p.45.

<sup>33</sup> LIMA, 2007, p.446.

<sup>34</sup> Idem, p.438-439, grifos originais.

tão vinculada às (des)ordens da imaginação. A “cronologia da desordem” de Guibert, suas viagens no tempo tão fragmentadas, são reflexos conforme os ângulos de refração da relação com o tempo, contornando a linearidade de cronos com a liberdade e resistência do aion em seu processo de conversão de si através da narração.

Muito antes de se refletir sobre “ângulos”, no resgate e imitação dos antigos que caracteriza grande parte da idade moderna, o conceito de história torna-se inseparável de uma espécie de *promessa*, a de que o passado orienta a existência em seu status de “mestra da vida” (*historia magister vitae*). Assim as narrativas sobre o passado, estabelecidas como verdadeiras, tornam-se “exemplos” a serem seguidos como modelos<sup>35</sup>. Trata-se de um movimento que centraliza o privilégio da razão, e embora evidenciando o modo de vida antigo grego, não privilegiou a arte/técnica de si da mimesis e seu aprendizado, ofuscado e restringido pelo aspecto imitativo do platonismo. O privilégio à razão alcança tal importância, a ponto de o tempo histórico institucionalizar-se como o *próprio tempo*: bem lembra Gumbrecht, porém, esse tempo também se torna *obsoleto* nas dinâmicas de nosso presente<sup>36</sup>. Dentre essas dinâmicas na narrativa de H.G., o aspecto dramático da epidemia, a impossibilidade do luto, as autoficções, as relações com a morte, *condições* para a reescrita de sua história particular, a partir das noções do tempo. Orienta-se por sua própria temporalidade de vida & obra, marcando sua intencional diferença – mas que é também atrelada à “ordem da realidade” dos fatos, concebida como histórica, uma “sucessão temporal” que existe junto com a intersubjetividade.

Refletindo sobre Paul Ricoeur e seus conceitos, José Carlos Reis (1996) escreve que, para mediar um diálogo, o historiador deve produzir um “terceiro tempo”, entre o da consciência e o da natureza, mas aqui em nossa reflexão, invertendo seus sentidos – inscrevendo o *reversível* no *irreversível*<sup>37</sup>. Assim, desprende-se do “abraço demasiado” à cintura da ampulheta que por vezes caracteriza o trabalho do historiador, ou seja, o apego às certezas de uma visão *única* do tempo, na feliz analogia de Reis. Trata-se de acionar a sensibilidade dos ângulos de refração, delimitando as escalas de valores dos agentes, inclusive a do “tempo histórico”, *das sociedades e do conhecimento*. Se faz preciso resgatar a sua relação com a organização da vida humana, “transitória, mortal, finita e interior de um quadro permanente”<sup>38</sup>. Entender os tempos do *adoecer e viver* de Guibert é ver um trabalho de desconstrução do elogio e da retórica (auto)biográficos. O tempo de sua obra não se *dilui* no tempo histórico que o

<sup>35</sup> GUMBRECHT, 2010, p.148-149.

<sup>36</sup> GUMBRECHT, 2015, p.14.

<sup>37</sup> REIS, 2006, p.233-237.

<sup>38</sup> Idem, p.238, grifos meus.

registra, retomando o movimento de *diluição* provocado pela “história concreta”, da *Geschichte* ao individual<sup>39</sup>. Estando a história individual à mercê dos eventos, podemos pensar que tais dimensões pouco se misturam, aceitando a sujeição do íntimo e particular ao público, como se não tivesse chance de interpretações particulares, *diluídas* frente aos grandes movimentos do tempo como ele se apresenta. Aceitar essa relação é aceitar uma visão passiva sobre a ação, tornando-a como uma coreografia sem espaço para seu único dançarino. Sendo escritor ou historiador, em que ponto o autor - isso é, sua *vida* - se aproxima de sua obra, e em que ponto se distanciam? As distâncias entre “tantas histórias” se tornam menores não apenas quando essas se integram em leituras e saberes, a partir dos *ângulos* dos olhares, mas especialmente quando se *humanizam* as fronteiras intelectuais.

Anteriormente, mencionei que a teoria da história teve grandes contribuições a partir das reflexões e conceituações da teoria do trauma – especialmente no que se refere à representação do real. Que experiências podem ser traumáticas? Que tempos os eventos limte inauguram (ou cerram) ao compor as vivências? Se as noções que vimos até aqui – *chronos* e *aion* – guiam se são percebidos na experiência do tempo do narrador, sua retribuição em busca de entendimento, o sentido oportuno do relato persiste nessa outra noção que é o *kairós*. Se tal experiência não se “dilui” pela história concreta, é por sua carga traumática - seu *excesso* - e assim, desenvolvemos uma reflexão possível a partir dessas conceituações da teoria do trauma para a história, diminuindo as distâncias. Mais do que uma discussão a parte, refletir sobre esse tempo é buscar sua subjetividade, ou como escrevi, voltar-se à história sem os riscos do historicismo: uma apresentação de fatos em uma organizada sucessão temporal dominada pelo passado e sem interferência do autor (*auctor*) do testemunho. Tal sucessão difere do testemunho, justamente por aproximar-se da autobiografia (ou o “arquivo” mencionado), e assim, como podemos buscar tais subjetividades no tempo histórico, supostamente construído a partir de noções tão distintas?

No resgate que Rafaela Scardino (2013) faz de Agamben, aquilo que é “realmente histórico” trata “(daquilo) que cumpre o tempo não na direção do futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de *exceder um meio*”<sup>40</sup>. Sendo o *kairós* esse tempo do momento certo, ele irrompe em meio à sucessão regular, produz seu sentido a partir da *ação* que age primeiramente sobre o presente, garantindo agência a quem o realiza. Por isso, antes de

<sup>39</sup> KOSELLECK, 2006, p.122.

<sup>40</sup> SCARDINO, Rafaela. **A fala fora de lugar: testemunho, resto, tempo e linguagem em Ricardo Piglia**. Alea: Estudos Neolatinos, 2013, v. 15, n. 1, pp. 170-183. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100011>>. Acesso em 10 jan. 2022, grifos meus.

relacionar *Protocolo da compaixão* a essa noção, devemos pensar justamente sobre aquilo que é “excedido” por essa ação, o meio “regular” do tempo histórico: que caminhos e sensibilidades um termo tão imponente projeta em sua aparência?

### **3.2 Desejos, esperanças, inquietudes: Koselleck e a vida no tempo histórico**

A “busca” por definições desse “tempo histórico”, empreitada de Reinhart Koselleck em sua reconhecida obra, inspirou grande parte dos questionamentos dessa pesquisa. Assim como Luiz Costa Lima e sua procura pela mimesis perdida no tempo, Diana Klinger e sua aplicação leitora em seu trabalho – “e claro, H.G.”, lembrando Foucault – o historiador alemão e sua delicada erudição lançam pontos incontornáveis para uma pesquisa, ao mesmo tempo que *fascina* ao pensarmos em certos momentos de sua vida, elaborado na aparente rigidez de sua escrita. Seguindo a reflexão da historiadora Danieli Bezerra, a partir da obra de Koselleck, vemos que a história e o historiador não se separam, no papel de sua vivência para o desenvolvimento de suas análises<sup>41</sup>. Devido à sua obra não estar completamente traduzida para o português, encontram-se algumas dificuldades de acesso a diversos textos, sendo raras as publicações biográficas sobre esse historiador, com Bezerra citando a obra de Niklas Olsen (2012), que “mistura os aspectos doutrinários de seu legado intelectual com sua história de vida”.

Enviado em 1945 a um *gulag* no Cazaquistão por quinze meses, como recruta do exército nazista, suas experiências nos fazem questionar, como Vinicius Muller: “*Pode ou deve* uma experiência particular mudar o modo como cada um de nós enxerga a História?”<sup>42</sup>. Ora, o que esses aspectos *particulares* podem trazer para humanizar o conhecimento sobre eventos que, apesar de a todo momento falarem de indivíduos, pouco parece se referir à vida humana? Paralelamente, o alcance do evento na subjetividade do historiador, ao passo que desenvolve seu trabalho. Não saberemos essa extensão – mas ela é incontornável ao pensarmos a relação entre o trabalho e a trajetória desse reconhecido historiador, recebido em geral com certa antipatia por estudantes de semestres iniciais, parte por levar em demasia o seu passado como recruta, ignorando as vezes em que falou sobre esse período, sua “autocrítica”; e parte por

---

<sup>41</sup> BEZERRA, Danieli Machado. Esboços sobre a vida e as influências no pensamento de Koselleck para uma compreensão sobre o surgimento da História dos Conceitos In: **Simpósio Nacional de História XXIX** ed., julho de 2017, Caderno de resumos, Brasília, 2017, pp.01-15, p.01-02.

<sup>42</sup> MÜLLER, Vinicius. **A obra de Reinhart Koselleck como antídoto à vergonha**. In: Estado da Arte – Revista de cultura, artes e ideias, 02 out. 2020. Ver: < <https://estadodaarte.estadao.com.br/koselleck-antidoto-muller-51/> > Acesso em 16 out 2021, grifos meus.

confrontar-se com uma imponente, intimidante e ao mesmo tempo sensível erudição. No verbete que leva o nome do historiador, Luciana Villas Bôas aponta que Koselleck, com seu “ceticismo”, abre espaço para uma pluralidade de “percepções e esferas de ação cujo sentido não pode ser fixado de antemão”<sup>43</sup>. Deve-se examinar a própria vida, no *cultivo de uma relação histórica consigo mesmo*. Essa imagem contrasta e complementa seu lado de historiador dos conceitos, no mergulho vernacular que “oculta” o pouco lembrado autor de olhar minucioso, poético, de delicada irreverência e crítica, ainda assim, mantendo-se certo e objetivo.

Quase que obliterado pelas extensas (e fundamentais) discussões sobre a modernidade e o conceito de história, há um historiador observador elaborando uma “rígida poética”, em meio a uma vasta e imponente reflexão teórica. Se fossemos nos estender sobre essa sensibilidade quase “oculta”, seria escrito um outro trabalho, sobre um historiador cujas habilidades como escritor são pouco lembradas frente a seus talentos com Clio. Essa escrita delicadamente observadora compõe sua teoria, *junto* de todo seu aparato documental. Porém, ao fazer uso em especial dessas passagens, o “historiador comum” precisa justificar seu *emplotment*, seu por-em-enredo, como se renegasse a reflexão teórica de fato, seus conceitos e hipóteses, que se originam justamente de uma *aproximação* entre diferentes pensamentos, necessários ao trabalho do historiador. Dessas aproximações, surge uma de suas inventivas reflexões, a dos *estratos do tempo*. As metáforas espaciais trazem consigo uma vantagem, pois semelhante a um modelo geológico, o tempo na perspectiva de seus “estratos” remete a diversos planos, com durações e mesmo *origens* distintas, mas sempre atuando *simultaneamente*. Os estratos, assim, são analogias que podem ser realizadas devido às complexidades de nossa relação com o tempo, enquanto grupos e enquanto indivíduos. Nessas aproximações que evidenciam aquilo que vai além de meras constatações estáticas, nas palavras de Koselleck:

(...) podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos. Em uma teoria do tempo, todos os conflitos, compromissos e formações de consenso podem ser atribuídos a tensões e rupturas - não há como escapar das metáforas espaciais - contidas em diferentes estratos de tempo (...)<sup>44</sup>

Adquire-se um olhar sensível que além de perceber o “comum” de seus conceitos, percebe sua importância, ainda que não seja o centro de sua reflexão. Destacando o espaço ao redor de nosso dia-a-dia que também corresponde ao dia-a-dia do tempo histórico, Koselleck

<sup>43</sup>VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Maurício. **Os historiadores clássicos da história, vol.3: de Ricoeur a Chartier**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes/PUC-Rio, 2014, p.94-95, grifos meus.

<sup>44</sup> KOSELLECK, 2014, p.09-10.

põe em xeque a *centralidade* do tempo histórico, pois ele é ligado ao que temos também de mais humano, devendo sempre ser percebido em uma relação entre nosso redor, nosso corpo, nossa memória e subjetividade. Assim como Reis afirma fazer um “uso elíptico” das teses de Paul Ricoeur sobre o tempo histórico, objetivamos aqui um exercício semelhante, nos “ângulos de refração” que exibem os indivíduos conforme sua própria escala de valores, seus estratos de tempo. Semelhante à redução de Ricoeur ao seu “tempo do calendário”, percebo no historiador alemão reduções semelhantes à desejada distância entre a erudição e os detalhes tão identificáveis a qualquer pessoa que o experimente. Apesar de “objetivante”, dentro das medidas do historiador deve prevalecer o “incomensurável” dos “ritmos heterogêneos, descontínuos, as lembranças e esquecimentos, as esperas e decepções, a *inquietação vivida*”<sup>45</sup>. Não se trata apenas de *passados* e como esses se apresentam, mas como são *vividos* no presente, e quais condições são apresentadas para que possa existir futuro. Ao questionar os pressupostos “naturais e evidentes” do tempo que o tornam “sinônimo” de história e de conhecimento sobre o passado, Koselleck nos relembra a *materialidade* desse tempo, que é intrínseca ao aspecto humano, seja aquilo que nos constitui enquanto tal, ou as marcas de nosso existir no tempo.

*Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; que observe também o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios de transporte, que, do trem ao avião, mesclam-se, superpõem-se e assimilam-se uns aos outros, permitindo que se vislumbrem, nessa dinâmica, épocas inteiras. Por fim, que contemple a sucessão das gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho, lugares nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe. Esse olhar em volta já é suficiente para que se perceba a impossibilidade de traduzir, de forma imediata, a universalidade de um tempo mensurável e natural — mesmo que esse tempo tenha uma história própria — para um conceito de tempo histórico.<sup>46</sup>*

Essa “impossibilidade de tradução imediata” aponta que uma suposta “palavra final” sobre nossa relação com os tempos será insuficiente. Koselleck pensa que os “homens e instituições” têm formas próprias de ação que lhe são imanentes, possuindo um ritmo temporal *próprio*, e daí a importância de uma relação histórica consigo mesmo, mencionada por Villas-Bôas. Em sua obra, trabalhando personagens como Goethe, Hans Georg-Gadamer e Heidegger, o historiador alemão lega-nos uma grande pluralidade de articulações críticas possíveis para enxergar o próprio passado particular, mantendo-o à vista. O passado nos chega em *ruínas* pela

<sup>45</sup> REIS, 2006, p.239, grifos meus.

<sup>46</sup> KOSELLECK, 2006, p.14-15, grifos meus.

ação erosiva do tempo, reflete José Carlos Reis: prédios, tempos, imagens, livros, ideias, palavras, histórias, em fragmentos “cortados, amputados, desviados, quebrados, incompletos, alterados, semi-destruídos”, mesmo quando reconstruídos, restos de *um mundo humano*<sup>47</sup>. Assim, o conhecimento produzido a partir desse tempo qualitativo será um tempo humano, desnaturalizado sem o rigor do irreversível, tornando-se uma *interpretação*.

No sentido desse passado em ruínas que recebemos, Villas Bôas destaca uma reflexão de Koselleck sobre seu testemunho de Auschwitz, lembrando desse evento limite em seu eterno retorno, fixado na memória: “Existem experiências que penetram o corpo como lava quente e nele se petrificam. Então, podem vir à tona, a qualquer momento, inalteradas”<sup>48</sup>. Por essa experiência a qual o ele pouco falou, porém sempre de modo assertivo, Koselleck eleva o estranhamento como “ferramenta do historiador”, deslocando o texto histórico do âmbito de “percepções automatizadas” lhes evidenciando novos significados e leituras<sup>49</sup>. O historiador alemão mostra que o desejo de *conhecer* vai além das nossas teorias e horizontes (pois é um desejo humano), encontrando o heurístico de um ofício em sua percepção do estranhamento, chegando ao mundo onírico em uma reflexão sobre aquilo que intimamente lhe *petrifica*<sup>50</sup>. É desse estranhamento presente em sua teoria, naquilo que evidencia e marca a diferença no cotidiano, o comum entre o rosto marcado com o tempo e os prédios, marcas humanas em fragmentos do tempo, que nos ajuda a conhecer o tempo tão humano narrado por Hervé Guibert, em toda sua necessidade de contar sua experiência, e registrar seu testemunho.

Durante a modernidade, a história subordinou “fatos e vidas”, conservando os critérios daquilo que formava a experiência, que seriam: 1. A irreversibilidade dos eventos, que constitui o antes e depois em suas diferentes circunstâncias; 2. A capacidade de repetição dos eventos, seja por uma suposta identidade entre eles ou por uma relação figurativa; 3. A simultaneidade do não simultâneo, isso é, em uma mesma cronologia pode-se falar de diferentes níveis de transursos históricos. O autor escreve que, nas “fissuras” do tempo daí constituído, estão contidas diferentes “camadas de tempo”, que dependem do agente ou das situações – do “ângulo de refração”<sup>51</sup>. Lembrando a experiência do HIV/aids, a relação histórica consigo mesmo se estabelece no tempo que se narra da premonição à constatação do contágio, a era da infelicidade

<sup>47</sup> REIS, 2006, p.240-242, grifos meus.

<sup>48</sup> KOSELLECK *apud* VILLAS BÔAS, 2014, p.95.

<sup>49</sup> VILLAS BÔAS, 2014, p.111.

<sup>50</sup> Ver: KOSELLECK, R. **Terror e sonho - Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich**. In: KOSELLECK, 2006 (originalmente publicado em 1970).

<sup>51</sup> KOSELLECK, 2006, p.118-119.

inescapável que caracteriza o destino imposto pelo vírus. Nos “ritmos” da apreensão do tempo histórico, a cronologia da desordem de Guibert dá a cadência da narrativa, na estranheza do tempo da história, sensibilizando suas estruturas através da mimesis da autoficção. “Ritmos” que são relativos à constituição desse tempo, um processo de diferenciação entre o passado e o futuro, ou em outras de suas conhecidas passagens, entre a experiência e a expectativa.

Reinhart Koselleck lembra que, ao realizar seu ofício, o historiador mergulha no passado conduzido por *desejos, esperanças e inquietudes*<sup>52</sup>. Em nome de uma pretensa objetividade, tais aspectos subjetivos foram renegados, meramente lhe posicionando como um observador externo. Mesmo com as transformações das ciências humanas ao longo dos séculos, que tornaram os processos menos rígidos e alheios, prevalece certa distância ao que se entende como “objeto”, impedindo de se perceber eventos como o HIV/aids em seu aspecto limite e traumático. Ao deparar-nos com a vida de Hervé Guibert, tão atrelada a esse evento, tais aspectos ganham contornos ainda mais fortes, confrontados com os entendimentos *universais e lineares* que temos até então.

Podemos assim, repensar a própria ideia dos *vestígios* enquanto evidências conservadas desse passado que nos alcança na contemporaneidade da pesquisa. De fato, a escrita do narrador chega até nós como “vestígio” de diversos passados, mas cheio de particularidades. Entre registros “biográficos e ficcionais”, a vida em texto de Guibert é *uma* das muitas que registraram um adoecimento. Ao trabalhar com esses vestígios, o historiador movimenta-se em dois planos; ou analisando fatos já articulados na linguagem, ou atuando com a ajuda de hipóteses e métodos ainda não articulados, mas revelados por esses vestígios. Nesse sentido, se no primeiro movimento ele descobre o acesso heurístico a partir da linguagem já posta, no segundo lança mão de “categorias científicas que são empregadas sem que sua existência nas fontes possa ser *provada*”, produzindo uma história dos conceitos<sup>53</sup>. Não visamos aqui uma metodologia estritamente a essa maneira, porém, ambos os movimentos se relacionam na *inquietude* que move a curiosidade de uma pesquisa.

Por sua vez, também devemos pôr em suspenso o que define esse “vestígio” como tal, pois conforme o que vimos, esse testemunho revela-se ambigualmente, criando sua própria cronologia para fazer sua refiguração, mas não é condicionada somente por ela. A narrativa pretende-se uma apresentação “sem compromissos” com o que é esperado, a partir da dramatização do autor enquanto um “personagem”, que conta toda sua verdade particular,

---

<sup>52</sup> Idem, p.305, grifos meus.

<sup>53</sup> Idem, p.305-306, grifos meus.

aceitando a *ruína* de suas ações. É a partir dessa aparência dramatizada e ambígua de “toda a verdade” que se reconhecem os eventos enquanto verídicos de sua desordenada cronologia, dramatizando e se diferenciando da “cronologia regular”, assimilada em sua irreversibilidade linear. Por isso, esses “desejos, esperanças e inquietudes” transformam-se com o tempo, com seus ritmos relidos às possibilidades do contemporâneo tão dinâmico em sua projeção, conforme vemos em Guibert e tantas outras expressões. Escrever esse passado particular é permitir que ele invada o ato da escrita, seu fluxo de consciência. Existindo a necessidade de *ressignificar* a dor dos “tempos mortos”, empenha-se buscar uma “saída” a partir de atributos renegados pelo histórico e (auto)biográfico, como a ideia de desordem, a infelicidade, o destino e a esperança de salvação. A desordem carrega uma ideia própria e particular de compreensão, produzindo uma relação histórica consigo mesmo. A partir disso, a escrita de si põe a desordem em enredo, redistribuindo seu antes/depois pelas brechas do tempo, “franjas de incerteza”, nas diferenças que fazem a zona de domínio que dá as chances de agência do sujeito.

É nessa zona tão incerta que o narrador relata os acontecimentos, como se surgisse em resposta a uma mentira biográfica, seja de Muzil ou mesmo do adoecimento epidêmico. Nesse lugar exterior às “memórias oficiais” do evento e seus personagens, está o *abjeto* do adoecimento, que lembremos, é também o “tempo de descobrir a vida”. Lembra que em 1981, é Bill quem lhe apresenta a já mencionada “morte particularmente engendrada” do HIV/aids, e logo após, as gargalhadas de Muzil ao ouvir sobre o “câncer homossexual”. As primeiras menções à aids são, desde seu início, ligadas a Bill e Muzil, compondo tematicamente as “duas partes” de *Para o amigo*. Muzil é um indivíduo querido por todos, e sua morte representa o inelutável, as *mentiras* tão comuns no que se refere a enfermidade, como a mentira do obituário. Da mesma forma, a mentira de Bill, sua traição, marca o inelutável do processo de sua própria morte ao descobrir-se também doente. Assim, entre tantos embustes, haveria espaço para uma versão como a sua? Em *Protocolo*, o tom da narrativa se transforma: após expor publicamente sua verdade, embarca em uma jornada de *conversão*, uma “transformação” no presente de sua escrita, que o prepara para o futuro em meio às certezas de seu breve tempo restante. Esse *repensar* trata de perceber, por um lado, as particularidades da experiência (suas “inquietudes, desejos e esperanças”) e por outro, aquelas da composição da forma da escrita de si.

Para a história, no processo de diferenciar passado e futuro, a *experiência* e a *expectativa* tornam-se categorias formais, delineando e estabelecendo as histórias *possíveis*, não a história mesma, totalizante em seus preceitos. Todas as histórias são constituídas pela experiência vivida e a expectativa das pessoas que atuam ou sofrem, e são a elas que essa “história concreta”

está vinculada, tal e qual os tempos que a regem e se diferenciam. Sozinhas, essas palavras pouco dizem, agindo meta-historicamente, direto do “mundo da vida”, poética expressão utilizada algumas vezes por Koselleck, compondo o “tempo do homem” e também o tempo da história<sup>54</sup>. É por isso que, rígidos ou flexíveis, essas categorias indicam condições humanas universais de distinção do tempo, e sem isso, talvez nem a *história mesma* fosse possível, enquanto uma elaboração científica. A utilização desses conceitos é universal em seu aspecto de condição humana, de elevada e necessária generalidade. Assim, Koselleck aponta que ao entrelaçar passado e futuro, essas noções dirigem ações concretas do social, nos proporcionando conhecimento sobre determinado acontecimento, ao aprofundar a *recordação* do passado e a *esperança* do futuro. *Ações* produzidas por aquilo que a tornam *oportunas*, uma definição que também caracteriza um tempo para si, que veremos em breve.

Sucintamente, a reconhecida tese de Koselleck aponta que a noção de *progresso* se desenvolve na modernidade após a Revolução Francesa, provocando uma aceleração na expectativa e sensibilidade do futuro. A experiência passada perde seu valor como orientação do futuro daqueles homens e mulheres na sociedade revolucionária, indicada pelo progresso técnico-científico, por sua vez, marcando certo rompimento com os valores da antiguidade. É da relação entre *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativa* que derivam as noções do tempo, e em como tais noções compõem a ideia da verdade e os sujeitos. Em um historiador tão admirador da psicanálise e do desconhecido como ferramenta, como ignorar o traço humano de sua reflexão? Em outras palavras, considerando os atributos e noções da visão do *outro*, presentes também nas instituições e gerações. Na síntese de sua reflexão, flexibilizando o status da objetividade do conhecimento:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. *Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia.* Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias<sup>55</sup>.

De modo semelhante, Koselleck aponta a expectativa, ligada “à pessoa e ao interpessoal”, realocando-se num “hoje particular” que torna o “futuro presente” orientado para o porvir, o *ainda-não*, aquilo que ainda não foi experienciado, mas que pode ser *previsto*. A “análise racional”, assim, constitui a expectativa junto do que produz esse “(inter)peçoal”,

<sup>54</sup> KOSELLECK, 2006, p.306-309.

<sup>55</sup> KOSELLECK, 2006, p.309-310, grifos meus.

como a esperança, medo, desejo, curiosidade, entre outras subjetividades. Assim, esses conceitos oferecem uma chave que mostra o tempo *em mutação*, a partir das diferenças que residem na fonte “onde as estruturas duradouras se ocultam”, Koselleck escreve de forma enigmática, sem apontar que *fonte* seria essa. Em uma analogia semelhante ao refletir justamente sobre o trabalho desse historiador alemão, Hans Gumbrecht pensa em uma “fonte de energia” para as Humanidades, a própria “consciência histórica”, confundida com o próprio tempo em sua construção social<sup>56</sup>. Essa consciência emerge no início do século XIX como uma “pré-condição” para o comportamento, desenvolvendo o hábito da auto-observação, e como vimos anteriormente ao discutir o Realismo, mantendo as perspectivas múltiplas de observação, resultando em um potencial infinito de representações e interpretações.

Essa consciência *desafia* o mundo, servindo como mediadora entre *o que é* e o que os homens *acham que deveria ser*, exercendo um efeito humanizador, permanecendo sensível ao mundo geral do pensamento e da ação, conforme Hayden White<sup>57</sup>. Devendo ser reatualizada em seus “ângulos”, essa sensibilidade é uma ferramenta, que humaniza e dignifica indivíduos e contextos, reconhecendo a amplitude de fronteiras de um evento como a epidemia. Assim, refigura-se uma imagem consolidada por um conhecimento restrito a partir de construções sociais ultrapassadas de doenças como o câncer, em sua *invasão* e a sífilis, a partir da *contaminação*. Tais imaginários produzem um passado baseado nos estigmas morais sobre o adoecimento. O estigma mantém o HIV na clandestinidade, e por isso tendências e sentimentos *novos* como a solidariedade e a cumplicidade parecem estranhos ao narrador quando Muzil fala dos espaços para encontros como as saunas, lembrando “o porquê de cada um estar ali”, rejeitando a imagem de um lugar vazio e sem vida, devido ao HIV/aids, e sim, criando *novas solidariedades*. Naquele momento ainda inicial em sua trama, de fato não se poderia compreender (e viver) o nascimento de uma *nova* afetividade, desafiando o horizonte fechado de expectativas, na certeza do adoecimento que encerra a possibilidade do *novo*. É precisamente a *certeza* dessa expectativa, ao recorrer tanto nos exemplos do passado - seja das doenças ao qual a aids é comparada como também dos modos das escritas de si - que produz uma explicação limitada do indivíduo, a partir de uma análise valorativa e moralista de seu passado, condenando-lhe às diversas mortes possíveis. Devemos lembrar que o “aidético” é discriminado como um paradoxo no processo civilizatório, na *contradição* que se torna sua vida. É essa explicação que lhe retira agência e capacidade de decidir sobre o futuro.

---

<sup>56</sup> GUMBRECHT, 2015, p.63.

<sup>57</sup> WHITE, 2014, p.63.

Ao “desordenar” a cronologia, a autoficção expõe o adoecimento em sua “própria versão”: a morte é um fato, mas inseparável de um testemunho literário que desdobra o evento aparente em outras recordações e esperanças. É a esse sujeito produzido pelo estigma que o narrador refigura com a liberdade e coragem de sua mimesis. O jogo iniciado pelas noções do tempo que vimos, leva a expectativa a atingir novos limites, ao ser dramatizada à luz não apenas do desconhecido, mas de sua urgência particular, o “tempo de viver” que *se devora* junto da historicidade da doença que reafirma a contagem regressiva. À medida que tempo é gerido, o narrador Hervé torna-se criança, torna-se velho, torna-se um *outro* solitário que vive sua dor em um duelo contra o relógio cronológico, suas certezas, no “desejo de escrever todos os livros possíveis e os que ainda não havia escrito”, antecipando tudo aquilo que podia: “(devorando) *o tempo com eles*, vorazmente, e escrever não apenas os livros de minha maturidade antecipada, mas também, como *flechas*, os muito lentamente amadurecidos livros da minha velhice”<sup>58</sup>.

A *teatralidade* (ou drama) dessa vontade, assim como o final de *Para o amigo*, no reencontro com o corpo de criança, liga as realidades ao integrar o ameaçador futuro do adoecimento à uma ressignificação do passado - seus “livros não escritos”, a chance de reencontrar a si mesmo, a “aids que lhe havia durado três meses”. O narrador *refaz e resgata* seus próprios exemplos, produzindo um “modo de vida”, um “estilo”, voltado para si, recusando as imagens definitivas e restritas. Viver a partir da “cronologia da desordem” é o que motiva a escrita da “era da infelicidade”. O *desejo* do narrador de escrever enquanto é tempo (e enquanto *há* tempo) aglomerando as temporalidades, assim como outras passagens, evidencia a assimetria desses conceitos, um atributo meta-histórico em seu aspecto antropológico. Tanto experiência como expectativa existem a partir de suas características interpessoais, realizando-se em nosso *hoje*, permeados por esperanças, inquietudes, medos e desejos – como esse de Guibert. Assim, Koselleck aponta que passado e futuro não devem coincidir: a experiência estará completa na medida que suas causas sejam *passado*, ao passo que a experiência futura, é decomposta em uma *infinidade de momentos temporais*<sup>59</sup>. O adoecimento nunca se torna um fato do passado, e não devido à sua incurabilidade. Ele decompõe-se nessas infinitudes de momentos, que se estendem em todas as direções com o *eu* do narrador Hervé como agente e testemunha. Semelhante às características do tempo cronológico, que a tudo devora de modo irreversível, mas lhe trazendo uma *explicação*, uma formatação lógica, comprovável e *justa*, no moralismo que compõe o pensamento conforme viemos acompanhando. Difere-se do infinito

<sup>58</sup> GUIBERT, 1990, p.73-74, tradução e grifos meus.

<sup>59</sup> KOSELLECK, 2006, p.310, grifos meus.

do aion por apresentar uma “eternidade explicativa”, que por fim, termina por reafirmar as imagens definitivas da história, sua ausência de vínculos com a subjetividade e individualidade, em uma visão limitada e restrita sobre o imaginário e suas possibilidades. Ao decompor a temporalidade em sua infinidade de apreensões, as estendendo para além dos limites do que é o passado, vemos a “era da infelicidade” por diversos impactos, ressignificada pela ficção, produzindo o caminho de sua conversão a si quase como algo mítico.

*Para o amigo* narra o início desse processo, permeado pelas dificuldades do entendimento inicial de sua situação. Ao descobrir seu diagnóstico, o narrador entende que afirmar-se enquanto doente apenas dava créditos à aids – tornando-a irrevogável, e lhe dando forças destrutivas. Contudo, assume que é a afirmação o “primeiro passo na separação que devia levar ao luto”, que já imagina para si mesmo, à medida que vivencia o luto por Muzil<sup>60</sup>. Como vimos, os diversos processos de enlutamento do HIV/aids (de si mesmo, de amigos e a nível populacional), não encontram espaço e condições para serem elaborados, especialmente nos anos iniciais, na latência das angústias do desconhecido. Nesse horizonte de expectativas tão ameaçador, o luto enquanto um modo de alcançar a superação do trauma, pode ser elaborado e vivido por outro processo, o da autoficção.

Evidentemente, Koselleck não estava pensando no adoecimento para elaborar suas hipóteses. Mas vemos um evento em suas linhas do tempo, a nível social e também particular, nas certezas sobre uma epidemia e sobre seu sujeito. Repensar o passado dessas linhas é uma necessidade pois ele “se aglomera” formando um *todo* de estruturas temporais que perturbam as noções de antes/depois, pois apesar de poder ser *datada*, ela é imensurável cronologicamente. Não há marco zero do evento que não seja particular, subjetivo – e como demonstra Bessa, a procura pelo “paciente zero” ou marco zero, cria fantasias cheias de estigmas e mentiras, para adequar-se ao que deseja encontrar<sup>61</sup>. Nesse sentido, pudemos também testemunhar as afirmações racistas e xenofóbicas em relação à China durante a pandemia de Covid-19, cujo epicentro inicial foi a cidade de Wuhan.

Por isso o historiador afirma que, cronologicamente, a experiência *salta* acima dos tempos, talvez criando uma *continuidade*, mas não no sentido de apenas “adicionar-se” ao passado<sup>62</sup>. Algo semelhante ao que vimos nas continuidades que menciona Certeau, que devem também ser mediadas por aquilo que *escapa* ao historiador, seus “silêncios e ausências”. Por

<sup>60</sup> GUIBERT, 1990, p.176, tradução minha.

<sup>61</sup> Ver: BESSA, Marcelo. **Os Perigosos – autobiografias e aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

<sup>62</sup> KOSELLECK, 2006, p.311, grifos meus.

isso, insistimos na reescrita pela “desordem”, esse pequeno gesto linguístico, mas tão importante, cuja possibilidade só é efetiva na vivência de dois lutos – o de Muzil e o seu, tão solitário que ninguém sentirá sua morte, na “certeza da condição” que convive com a “incerteza do futuro”, conforme lamenta o narrador: “Eu tinha vivido 56 dias para me acostumar, às vezes com alegria, com desespero, às vezes no esquecimento, às vezes em uma obsessão feroz, na certeza da minha condição. Entrava em uma *nova fase de suspensão, esperança e incerteza*.”<sup>63</sup>. Na operação dessa desordem, que redistribui à sua visão os acontecimentos, o narrador consegue enredar esses saltos, o ligando à sua condição pessoal – é possível lembrar da primeira vez que ouviu falar sobre o vírus? Sim, é possível, pois a lembrança existe, enquanto um momento datado, mas cujo ato de acioná-la serve apenas para reafirmar que aquele adoecimento estaria no *destino* de todos, incomensurável em seus alcances.

Nesse sentido, seja portadora de esperança ou de angústia, a expectativa é também objeto da experiência, à medida que se reflete na consciência, mas não somente o encadeamento das ações, que permanece no desconhecido<sup>64</sup>. O que distingue a experiência é esse *elaborar* (ou *perlaborar*) o acontecimento, seus encadeamentos, desenvolvendo aos poucos a imagem desse presente particular, que por sua vez, não apresenta uma imagem definitiva, como sentido final sobre o passado. São redescobertas possibilidades em sua agência nessa reapropriação literária de si, reorganizando os acontecimentos e produzindo outras experiências futuras a partir da mimesis. O narrador é ciente disso, da aceitação e composição a partir de múltiplas visões que se colidem, no já citado tempo “devorado” pelas manifestações de cronos. *Devora-se* o tempo para antecipar a sabedoria da velhice, ao passo que se reencontra com os braços de infância: as figurações da expectativa, porém, enxergam o futuro não mais como morte e solidão, mas como algo a se *viver e descobrir*, no *aprendizado inigualável* proporcionado pela redescoberta de seu próprio passado. *A infelicidade*, enfim, torna-se habitável:

(...) 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, o tempo de descobrir o tempo e de descobrir enfim a vida*, uma genial invenção moderna transmitida pelos macacos verdes da África (...) 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 me permitiu um salto formidável em minha vida<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> GUIBERT, 1990, p.188, tradução e grifos meus.

<sup>64</sup> KOSELLECK, 2006, p.312.

<sup>65</sup> GUIBERT, 1990, p.192, tradução e grifos meus.

Dentre diversas maneiras de ressignificação, a abertura de si ao “tempo de descobrir o tempo” é uma imaginação de um futuro que se imagina possível, oferecendo certa “compensação” em meio à culpa de um passado condenável e à saturação da realidade de espera da vacina prometida – uma saturação que torna o adoecimento cada vez mais angustiante. O tempo outrora uma “margem curta” apresenta-se na grandeza do infinitivo – *viver, descobrir* – presente em todas as esferas da vida ao transformar-se ao longo da narrativa. É possível habitar a infelicidade, pois a experiência adquirida se modifica com o tempo, não apenas conformada ao passado dos eventos, de modo estático: como bem diz o narrador, a aids lhe permite um *salto*. É necessário superar ou flexibilizar essas organizações previamente conhecidas, em busca de um conhecimento que *integre* nossas dimensões temporais de um modo adequado:

A experiências se superpõem, *se impregnam umas das outras*. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas. *Eis a estrutura temporal da experiência*, que não pode ser reunida sem uma expectativa retroativa. Bem diferente é a estrutura temporal da expectativa, que não pode ser adquirida sem a experiência. Expectativas baseadas em experiências não surpreendem quando acontecem. Só pode surpreender aquilo que não é esperado. *Então, estamos diante de uma nova experiência. Romper o horizonte de expectativa cria, pois, uma experiência nova. O ganho de experiência ultrapassa então a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior. Assim, a superação temporal das expectativas organiza nossas duas dimensões de uma maneira nova.*<sup>66</sup>

Apesar de parecer uma afirmação clichê, pela integração das dimensões temporais, escreve-se um caminho de redescobertas, entre acontecimentos positivos e negativos. Justamente esses últimos, na forma dos enganos e frustrações que sofre, que rompem o horizonte de expectativa, criando uma experiência nova. Para evitar o engano e a frustração, é realizado um processo de conversão a si mesmo, onde sua autorreferencialidade resiste, porém cada vez mais fragilizada à medida que a doença avança em seu corpo, produzindo uma escrita franca e corajosa ao agarrar-se tanto em seu “aqui/agora”, onde o “ângulo de refração” é cada vez mais estreito, com a proximidade da morte. Por isso, como manter o gesto de *contraefetuação*? À medida que a esperança na cura desvanece tornando-se um “futuro passado”, o narrador Hervé ressignifica a expectativa, escrevendo o desejo de futuro de seguir existindo enquanto texto e também em sua linhagem familiar ao projetar-se em seus sobrinhos, questionando-se sobre o significado de sua morte: algo claro e acessível, ou um enigma secular que parte da própria imagem? Entende, conscientemente, que tal desejo é o sinal de um novo sentimento em relação a seu futuro, que trazem novas impressões, inesperadas:

---

<sup>66</sup> KOSELLECK, 2006, p.313, grifos meus.

Não acredito em Deus, mas oro pelas crianças, para que continuem vivas por muito tempo depois de mim, e peço orações à minha tia-avó Loiuse, que vai à missa todas as noites. (...) Acredito que os prazeres que essas crianças me dão superaram os prazeres que a carne me daria, outra carne atraente e saciante, da qual renuncio por cansaço, preferindo acumular ao meu redor novos objetos e desenhos como o do faraó, que prepara a arrumação do seu túmulo, com a própria imagem multiplicada que designará o acesso, ou pelo contrário o complicará com desvios, mentiras e fingimentos<sup>67</sup>.

Por esse temor e fascínio do desconhecido que permite o narrador lançar-se ao futuro, relacionamos ao apontado por Koselleck quando escreve que a experiência passada sempre contém resultados objetivos. Esses resultados são elaborados psicologicamente, exercendo efeito sobre as expectativas do passado, naqueles futuros que não foram possíveis, sendo reescritos e reimaginados<sup>68</sup>. Por isso, apesar de ser uma realidade psíquica, como força motriz sua eficácia não é menos real, nas expectativas que produzem novas possibilidades justamente às custas das realidades que se desvanecem, sua “ruína. Essas “realidades silenciadas” de Koselleck são elaboradas na autoficção de Guibert, mas a que passados e futuros se referem? Seria ainda possível imaginar-se sem esse evento na vida? Após ouvir as promessas de Bill sobre sua inclusão no tratamento, o narrador descobre que seu organismo havia reagido espontaneamente, indicando uma melhora de seu estado. Porém, ancorado na promessa da vacina, que o lega diversos futuros “desordenados”, permanece em um estado de suspensão, uma “cegueira temporal” que o rouba qualquer resposta alegre a essa notícia: “Senti (...) um apelo por vida, uma sensação de fuga, uma ampliação da perspectiva geral; o mais doloroso nas fases de consciência da doença é sem dúvida a privação de todas as distâncias possíveis, *como uma cegueira inelutável na progressão e o encolhimento simultâneo de tempo*”<sup>69</sup>.

A ideia do suicídio pela ingestão de Digitalina surge para o narrador de modo mais efetivo à medida que o livro vai encerrando sua claustrofóbica espera pela vacina e assumindo as traições sofridas naquele processo. Ao figurar a morte por essa maneira, ele pondera: “Deitaria na cama? Desligaria o telefone? Ouviria música? Qual música? Quanto tempo necessário até meu coração parar de bater? No que irei pensar? Em quem? Qual voz?”<sup>70</sup>. Independente das figurações do suicídio, esse ato é o “contraveneno radical do HIV”, sendo sua única resposta naquele momento *contra a espera eterna* de uma “falsa morte natural liberada pelo vírus”, marcada por um escrever sem fim, *rumo à loucura*, conforme ele mesmo narra ao

<sup>67</sup> GUIBERT, 1990, p.228-229, tradução minha.

<sup>68</sup> KOSELLECK, Idem, p.314.

<sup>69</sup> GUIBERT, 1990, p.207, tradução e grifos meus.

<sup>70</sup> GUIBERT, 1990, p.234, tradução e grifos meus.

indagar-se sobre tirar a própria vida. Qualquer aspecto “natural” da morte é falso, produto de falsas expectativas, em uma trama que não cessa de adiar a morte de seus personagens. O adoecimento se apresenta de modo contrastante em todos os momentos, e apesar de breves melhoras como o trecho recém mencionado, torna-se cada vez mais intolerável *estar vivo*, e assim o narrador instrumentaliza todo esse material bruto e oscilante em sua escrita, expondo justamente a antinaturalidade. No sentido da necessidade da autoficção enquanto gênero, o narrador Hervé está ciente da *necessidade* do horror para que o testemunho exista e diga sua verdade, na “ruína de si” necessária para que se construa um tempo novo, conforme ele escreve sem ilusões sobre as conclusões de sua trama: “Era preciso que a infelicidade nos atingisse. *Era preciso, que horror, para que meu livro existisse*”<sup>71</sup>.

A conclusão de sua narrativa é uma acelerada e sufocante descrição das expectativas que vão se confirmando de que seu amigo Bill, de fato não lhe salvaria a vida. A *salvação* viria de outra forma, nessa conversão que o faz afirmar-se enquanto um indivíduo em permanente mudança. Isso não muda a permanente fragilidade frente a um presente que lhe joga de um lado a outro, ao mesmo tempo que se torna compreensível a partir de sua própria desordem íntima. A escrita autoficcional, a ferramenta que encontra para imaginar-se e dramatizar-se, é o meio onde descreve a ação efetiva e oportuna de mudar o seu caminho, criar novas expectativas ao rever o passado. O domínio de sua experiência que o elevará a um futuro de “conhecimento total” sobre o evento – mas feito *por si e para si* em seu aspecto de revelação rumo à salvação.

Assim como a aids, eu disse a Robin, terá sido para mim um paradigma em meu projeto de *auto-revelação e declaração do indizível*, a aids terá sido para Bill o modelo de uma vida inteira. A aids permitiu que ele assumisse o papel de mestre do jogo em nosso pequeno grupo de amigos, que ele manipula como um grupo de experimentos científicos. Ele recrutou o Dr. Chandi como intermediário, como um biombo para ele entre o mundo dos negócios e o dos doentes. O doutor Chandi é um executor de seu projeto, um pólo responsável por reter os dados mais secretos e, paradoxalmente, por não divulgá-los. Por um ano e meio, supostamente para salvar minha pele, tive que ser transparente com Bill (...). Quando quis me libertar desse bloqueio, denunciando-o, ele deve ter se sentido desmascarado e temeu perder seu lugar de dono do jogo nessa rede de relações amistosas que ele habilmente teceu entre você e eu, Chandi e todo o pequeno clã, confidenciando a alguns o que ele estava escondendo de outros. Acho que ele está especialmente focado em você pelo destino do seu irmão, e em mim diretamente ameaçado, porque somos pessoas que *fazemos o que se chama uma obra, e a obra é o exorcismo da impotência. Ao mesmo tempo, a doença inelutável é o preenchimento da impotência*<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Idem, p.237, idem.

<sup>72</sup> GUIBERT, p.264-265, tradução e grifos meus.

É ela, a doença inelutável que força aqueles personagens em seus atos, e se o luto não é possível, não há superação. Assim, ainda que cheio de rancor, como se tivesse a responsabilidade dos atos de personagens como Bill, o narrador *justifica* a traição, na aceitação do destino que atinge a todos. Relata, assim, o momento em que descobre que, de fato, sua morte torna-se uma questão de tempo. Percebe que não receberia a vacina, ao ver que Eduardo, um recente amante de Bill, tinha certamente a recebido no Estados Unidos. Eduardo tem mais de 1000 T4, ao passo que o narrador beirava os 200. Bill escapa e desliza de responder sobre o andamento dos testes do narrador, fazendo esse sentir-se, em suas palavras, em “um beco sem saída”. H.G. havia atingido níveis muito baixos de T4 para justamente participar dos protocolos de vacinação, dividindo sua agonia com Jules e o doutor Chandí – que parecem ter noção da traição. Por sua vez, a princípio o narrador evitava perceber a traição, adiando seu choque, para que, nesse ínterim de tempo, sintasse plenamente vivo, e distante da doença que “ganha força” à medida que é mencionada. Suas expectativas de futuro – vida ou morte – são frustradas, bem como transformando seu passado em um caminho de ingenuidades e culpa que o leva até ali como se fosse lógico e justo, o *destino*. A *virada catastrófica* do herói trágico, após o período de ignorância. As últimas etapas do processo de vacinação são narradas como um relato que expõe a verdade ao seu leitor sobre o que aconteceu e o sentenciou.

Sábado, 7 de outubro (...) Empolgado, Bill liga de Nova York, dizendo que a vacina finalmente recebeu, na véspera, a licença de uma organização muito rígida, que bloqueou tudo, o que permitiria multiplicar as experiências nos Estados Unidos: “Assim, se houver o menor problema para você no protocolo francês, você virá três a quatro dias em Los Angeles, com os reforços feitos em Paris”. (...) Sexta-feira, 13 de outubro, meio-dia. [Bill] imediatamente me diz que teria de trapacear para que eu seguisse o protocolo francês de vacinação. Este é o primeiro grupo, que envolve apenas quinze pessoas, sem duplo-cego, testando a toxicidade do produto. Os candidatos não devem ter feito nenhum tratamento e nem ter mais de 200 T4. (...) Não basta mentir dizendo ao médico responsável do experimento: "Nunca tomei AZT", mas retirar todos os vestígios do produto do meu sangue. O AZT é imediatamente sinalizado por um aumento no volume sanguíneo; para diminuí-lo eu teria que interromper o tratamento pelo menos um mês antes do exame, essa interrupção poderia me deixar abaixo de 200 T4, o que também me expulsaria. O doutor Chandí, ansioso por me contar sobre a vacina, não percebeu meu estado: perdi cinco quilos e o cansaço voltou a me colocar para baixo. Em seus olhos eu li o pânico: que nós dois estamos presos, por causa de Bill. Pela primeira vez tenho pena do Dr. Chandí, a quem vejo de repente, o espaço daquele segundo de verdade em que ele deve me ver como o homem desesperadamente condenado, como um serviçal de Bill<sup>73</sup>.

O enredo atinge o momento da peripécia (*peripeteia*), momento em que se atravessa da ignorância ao conhecimento, e conseqüentemente, a infelicidade. Conforme Gonçalves Pinto

<sup>73</sup> GUIBERT, 1990, p.268-269, tradução minha.

(2008) em sua análise da *Poética* de Aristóteles, trata-se do movimento de *mudança* do herói trágico, mas um movimento que se dá *ao contrário*, e assim como o reconhecimento da situação, segue a necessidade e verossimilhança da própria trama<sup>74</sup>. O detalhamento do narrador é necessário pois a peripécia é a “peça central” e mais delicada no desencadeamento dos fatos, o momento do *desenlace*. Dessa forma, sua temporalidade é exposta, em relação a seu início, meio e fim – ou seja, nos limites que determinam a ação possível. Dentre seus elementos, o momento que o narrador se prepara para a peripécia, trata-se do “nó” (*désis*), o “lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna”<sup>75</sup>. Assim vemos a exposição da situação trágica em todos os seus entrelaçamentos no tempo, cabendo ao futuro o desenlace da trama. Entre o nó, a peripécia e o desenlaçar, se compreende o tempo cronológico da tragédia. A medida temporal se encontra numa relação intrínseca com esses elementos, lhes aproximando pelo tempo do *kairós*, o “momento oportuno”. É a definição de qual o tempo do momento *certo* que fornece acesso aos diversas visões sobre esse evento – tornando a morte (e a vida) um *enigma* como o faraó observado pelo narrador. A revelação da traição continua, no desenlace trágico, descrevendo a trama da qual foi vítima, mesmo que se recuse a se perceber assim:

A reunião foi marcada para domingo, 15 de outubro, às 15h30 na casa de Bill. O Dr. Chandi disse: "É importante encurralá-lo, para que cada um de nós seja uma testemunha do outro contra qualquer possível ataque." (...) *De repente tenho a impressão de que sou eu quem manipula esses dois indivíduos*. Bill me cumprimenta calorosamente: "Então aqui está nosso querido Hervalino, que não parece tão mal!" Percebo, porque Bill imediatamente nos encheu de palavras, temos uma palestra magistral sobre a história da vacina e as questões éticas, nos afoga em palavras, e pensei, que fui o objeto, desde o aparecimento de minha doença, de uma espécie de esquizofrenia: por mais que entenda perfeitamente a fala de Bill, por mais complexa que seja, ou permanecendo na generalidade científica, fico distante ouvindo sobre meu caso. (...) Chandi quebrou o discurso bem preparado de Bill: "E o que você pode fazer de concreto por Hervé? Se você vacinasse o Hervé nos Estados Unidos, poderia fazer algo para um segundo caso semelhante?" Vejo no rosto de Bill, que não quer deixar transparecer nada, que esse pedido lhe dá um júbilo profundo, que o conforta no sentimento de poder. Ele tem um sorriso estranho e tenso nos lábios, uma ausência momentânea ligada ao seu gozo e a Chandi que lhe pede a graça: "Desde que não se torne um comboio... sim, o que eu fiz por Eduardo, afinal posso fazer isso e por Hervé e por um estranho por que não..." É então, do modo mais calmo do mundo, que Bill começa a explicar como ele procedeu com Eduardo, esse jovem espanhol que ele conhecia há três meses, irmão de Tony por quem estava apaixonado, e cujos pais se opunham à sua partida para viver nos Estados Unidos com Bill. Eduardo acaba de ser infectado por seu amante, um fotógrafo de moda, que está morrendo em um hospital de Madrid, em condições, diz Bill, que excedem em muito as que experimentei em Roma. Eduardo escreveu-lhe cartas comoventes: "Vou mostrar a você", Bill me disse,

<sup>74</sup> PINTO, Felipe Gonçalves. O tempo da tragédia: Sobre a textura do tempo na *Poética* aristotélica. **Anais de Filosofia Clássica: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ**, vol. 2 nº 3, 2008, p.77-78.

<sup>75</sup> ARISTÓTELES apud PINTO, Idem.

“você julgará, mas acredito que um escritor nasceu”. *Quando Bill nos informa que a injeção de Eduardo aconteceu, quase saio da sala, batendo a porta, mas mudo de ideia e ouço esta história comovente com um sorriso terno.* Chandi tem algum tipo de distúrbio, como se estivesse sufocando, joga a cabeça para trás, fecha os olhos e os aperta, respirando com dificuldade<sup>76</sup>.

O decorrer daqueles acontecimentos se dá ao narrador como se ele fosse um espectador – assistindo-os como um filme, pouco de fato podendo interferir como se falasse de uma vida diferente da sua, no *outro* que aquela trama refigura na forma de si mesmo. Acima daquela realidade da traição, do adoecimento tão volátil em seus impactos, existe a “lógica romanesca” que elabora o inescapável da doença como o inescapável de uma trama cujo roteiro conhece-se previamente, a morte, futuro da peripécia trágica irreversível em toda a aceitação desse aspecto após a virada. Por isso, o tecido daquela realidade é necessário:

Jules fica repentinamente indignado com Bill, revoltado, enjoado, com lágrimas, ele diz: “Você não é propriamente um mitômano; o que importa não é que Bill não cumpriu as promessas, *mas que as fez a você.* (...) resolvi ficar calmo, seguir com essa *lógica romanesca*, que me hipnotiza, em detrimento a qualquer ideia de sobreviver. Sim, posso escrever isso, e provavelmente essa é a minha loucura, não renuncio meu livro para guardar a vida, isso será o mais difícil de acreditar e compreender. Antes de ver o desgraçado em Bill, vejo nele um personagem de ouro maciço<sup>77</sup>.

Essa dramatização, rumo à *salvação* através da conversão para si mesmo, situa-se assim em uma outra temporalidade – a de uma eternidade, um tempo divino, ligada à dramaticidade<sup>78</sup>. Preenchem ausências ao mimetizar a queda necessária, sendo essa dramaticidade assim uma *condição* para a salvação. Por isso, por estar nessa outra temporalidade, que a lógica romanesca de sua salvação, é sua motivação para reescrever, *desordenadamente*, sua sequência de eventos. Trata-se de um retorno a si vivenciado em *Protocolo da Compaixão*. Desde o início de seu adoecimento, Hervé Guibert escreveu uma experiência orientada por sua própria cronologia, jogando com a prévia ideia da regularidade ao dramatizar a si mesmo, aplicando um tempo particular em sua jornada autoficcional. Um tempo que assim como a noção do *kairós* que também lhe constitui, produz um tempo a ser aproveitado, desperdiçado, e até *perdido*, Koselleck reflete<sup>79</sup>. Porém, desde seu início, a narração é orientada por um conjunto de práticas que a define como o *momento certo* da verdade, o tempo do *kairós*, em suas contradições que seguem o princípio de uma determinada coragem de dizer a verdade, e que a torna real.

<sup>76</sup> GUIBERT, 1990, p.271-273, tradução e grifos meus.

<sup>77</sup> GUIBERT, 1990, p.274, tradução e grifos meus.

<sup>78</sup> FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.222-223.

<sup>79</sup> KOSELLECK, 2014, p.16, grifos meus.

### 3.3 Uma narrativa de conversão: Hervé Guibert redescobre o tempo

*Para o amigo que não me salvou a vida* seria o último trabalho de Guibert, mas não o foi. Como manter a coragem de falar sobre situações cada vez mais degradantes? Agora, teria de imaginar-se sem a ilusão da salvação pela vacina, por isso parte rumo à sua própria ideia de salvação, conforme já referenciado trecho que encerra essa obra: “A descida ao abismo do meu livro se fecha sobre mim. Meus músculos derreteram. Finalmente encontrei as pernas e os braços de minha infância”. A necessidade da ressignificação se impõe, frente a esse abismo que se fecha. Seus músculos derretem-se como de um idoso, metáfora amplamente utilizada em sua narrativa – no reencontro da infância, que faz *algum* amanhã ser possível, voltado para um passado idílico, em seu corpo de criança.

O reencontro de Guibert com seus braços e pernas de sua infância realiza-se em *Protocolo da Compaixão*, lançado em 1991. Ilustrando a capa da edição *Folio/Gallimard*, está o detalhe de uma pintura anônima, *Le martyre de Saint Tarcise* (“O martírio de São Tarcísio), de coleção particular, lembra a pintura homônima de Antony Troncet, ilustrador francês falecido em 1935. A importância da capa para essa narrativa de revelação passa despercebida por Boulé e Sarkonak, seus dois biógrafos, pois na hagiografia do pequeno mártir já estão elementos temporais de sua narrativa sobre uma etapa quase que fatal. Seriam semelhantes? Sendo um escritor no qual as capas pouco contribuíram para a narrativa, a de *Protocolo* chama a atenção: primeiramente, devemos ter em mente que a capa é um dos *paratextos* da obra, isso é, um recurso posicionado nas fronteiras do fundamento do livro, na figura das capas, páginas de rosto, índices, dedicatórias, etc. A obra de Gérard Genette (1987) dedica-se a pensar o aspecto transformador dos paratextos, que no limite, tornam presente tanto a obra como o autor<sup>80</sup>. Da mesma forma que os comentários do vídeo no *YouTube* da entrevista a Bernard Pivot demonstrava as diversas recepções provocadas pelo autor em nosso presente, um comentário na página da obra à venda no site da *Amazon*, particularmente nos chama a atenção. Diz o perfil identificado como *CHEVALIER*: “A capa, com um detalhe da pintura anônima, com esta criança sublime como possuída por uma agonia insuportável, é a ilustração dolorosa e autêntica da provação autobiográfica (...) Hervé Guibert se torna novamente tão frágil e vulnerável quanto esse pequeno ser, nada ultrapassado”<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p.9.

<sup>81</sup>Ver: “Principais avaliações de outros países”: <https://www.amazon.com.br/protocole-compassionnel-Herv%C3%A9-Guibert/dp/2070387313> Acesso em: 16 out. 2021.

Enfim, do que trata a vida dessa “criança sublime”? Tarcísio teria vivido em Roma entre os anos de 263 e 275, acólito do papa Xisto II, em uma época de perseguição aos cristãos. Muitos mártires na prisão desejavam receber o conforto da eucaristia, sendo conhecido que aqueles que se dirigiam às prisões eram mortos pela própria população. Aos doze anos, o jovem pedira ao papa que entregasse as hóstias a um grupo de mártires que estava preso, e assim foi autorizado. No caminho, Tarcísio foi identificado como cristão, e ao recusar entregar as hóstias, foi apedrejado e abatido até a morte, tendo seu corpo recolhido por um soldado simpatizante dos cristãos. Canonizado, o pequeno São Tarcísio tornou-se padroeiro dos coroinhas e acólitos, sempre representado assim, um jovem menino, morto pela fúria da população que mal deixara-lhe falar. Junta-se a outros santos mártires como São Sebastião e Santa Luzia, na morte pela fé. O reencontro com seu corpo de criança, assim, leva o leitor ao retrato da agonia do pequeno santo, ainda que o narrador, a todo o tempo, sintasse sem forças como um velho na descida de seu abismo.

Conforme relatado no *Apostrophes*, Guibert não via sentido em escrever uma continuação de *Para o Amigo*. A razão que lhe motiva é apresentada na dedicatória e na contracapa. Se o *Amigo* que não lhe salvou a vida é autoevidente, agora seu doloroso texto é dedicado a todos “aquelas e aqueles” que haviam lhe escrito cartas após seu livro anterior, acrescentando: “Cada uma de suas cartas me emocionou”. Na contracapa dessa edição, um texto assinado por “H.G.”, tece uma crítica sobre sua obra, como um *outro* que recebe aquele texto e o analisa: “É a sequência de *Para o amigo que não salvou a vida*: exatamente o que eu disse que nunca faria. Um ano e meio separa esses dois livros. *O tempo da renúncia à escrita, o tempo da experiência*”<sup>82</sup>. Vemos não necessariamente uma obra “amadurecida”, em relação às oscilações e imersões da obra anterior, mas como lemos nesse paratexto, escrita após o tempo da “renúncia à escrita” na elaboração da doença no corpo e na alma. Os aspectos pessoais e estruturais em *Protocolo* diferem de sua obra “irmã”: Para além de um agravamento da enfermidade, descrito de modo agonizante pelo narrador, está uma outra visão sobre seu sofrimento e a morte, em uma presença tão perceptível que lhe atravessa praticamente a *todo* momento, dificultando extensas imersões temporais, pois os sintomas físicos atingem níveis quase insuportáveis. Os acontecimentos e traições que explodem ao longo de *Para o amigo*, seu narrador intempestivo, figura-se agora em um homem que transforma a morte em uma

---

<sup>82</sup> GUIBERT, Hervé. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991, grifos meus.

harmoniosa parte integrante de cada minúcia de seu presente, descobrindo silenciosamente novas aparências do tempo em seu processo final de conversão a si.

No limite, *Para o amigo* narra a violenta descoberta do vírus, a imposição de uma “era da infelicidade” até sua *peripécia*, estendendo-se enquanto um acidente do percurso sequencial e linear cronológico, com a vontade de literariamente eternizar-se ao produzir um aion particular. Narra a trágica construção de seu luto e solidão, após o desfazimento de sua esperança que significa a vacina, ficcionalizando sua vida como um show. *Protocolo* dá continuidade a essa narrativa, mas sem o aspecto de “show”, novamente sofrendo diversas críticas no sentido de uma “banalização do sofrimento da PVHA” e que voltavam a ignorar os valores daquela obra em seu testemunho. Inicia-se com o narrador sendo surpreendido pela chegada de seu companheiro Jules durante uma madrugada em seu apartamento, enquanto dormia, deixando para ele um pacote de DDI (Didanosina)<sup>83</sup>. Fazer uso desse medicamento, roubado de um dançarino amante de Jules que estava em estado terminal devido à aids, relaciona-se diretamente com seu estado de saúde, mencionando desde o começo o suicídio:

DDI, esta nova droga da qual eu havia esperado em vão por um mês e meio, no fim das forças físicas e morais, tendo que interromper o AZT que eu não tolerava mais e que nunca teve o efeito esperado, *perdendo a cada dia um gesto que conseguia fazer na véspera*, sofrendo de levantar o braço para pentear o cabelo, desligar a luz do banheiro, colocar ou tirar a manga do casaco (...) *o corpo de um velho tomou posse do meu corpo de um homem de trinta e cinco anos*, era provável que na perda de minhas forças eu tivesse excedido em muito meu pai que acabara de completar setenta anos, tenho noventa e cinco anos, como minha tia-avó Suzanne. (...) Tinha que jantar à noite com o Vincent, e não era mais capaz de nada, nem suportar a ideia de vê-lo de novo quando ele tinha me dado tanto prazer (...) só teve um gesto que eu ainda era capaz: preparar e engolir as gotas de Digitalina provocando uma parada cardíaca<sup>84</sup>.

Em paralelo a essa velhice que se abate sobre seu corpo, na sensação de perda de si cada vez mais insuportável, surge uma paixão platônica por uma médica, personagem identificada como Claudette Dumouchel. Desse sentimento inédito, narra o carinho e o cuidado de uma relação médica e paciente. Em meio ao tratamento clandestino com o DDI, adquirido do dançarino que estava em estado terminal, o narrador descobre a existência de um curandeiro no Marrocos, retomando esse país como um personagem, como fizera em obras anteriores. A simples ideia por uma visita a esse curandeiro, nomeado apenas como o *Tunisino* lhe toma como

---

<sup>83</sup> Esse medicamento é um antirretroviral, hoje conhecido como Videx, e indicado para infecções avançadas de HIV, quando o AZT já não surte efeito. Ao integrar-se no DNA do vírus, impede que esse multiplique-se. A Digitalina, hoje comercializada pelo nome de *Digoxina*, é um remédio contra a insuficiência cardíaca, e que ministrado em doses inadequadas, provoca um enfarte. Ver: **DIDANOSINA**: <https://www.medicinanet.com.br/conteudos/medicamentos/265/didanosina.htm>. Acesso em 26 out. 2021.

<sup>84</sup> GUIBERT, 1991, p11-12, p. 35, tradução e grifos meus.

a esperança da vacina, refigurando o tempo a partir de outras expectativas que não fossem a dor e o sofrimento. Tal esperança se escreve em meio à uma *via crúcis* – não apenas pelos efeitos colaterais do DDI, mas pela continuidade de vivências clandestinas. Vivências cada vez mais afastadas das regularidades, ligados em momentos e práticas no qual a morte torna-se cada vez mais presente, produzindo outras regularidades no corpo, apontando a todo batimento cardíaco, respiração e andar, a sua fragilidade, solidão e submissão.

Há algo de perturbador em tomar um novo remédio, depois de ter parado de tomar o antigo que deveria adiar minha morte, e depois de ouvir sobre isso por um ano, de maneiras cada vez contraditórias, às vezes como maná de verdade. Às vezes como uma praga: primeiro que matou, depois que não sabíamos as doses e por isso havia matado pacientes, que já estavam muito doentes quando começaram a tomar o produto, e no final ainda representava *esperança*. (...) Quando Jules teve essa ideia, porque me via a cada dia mais debilitado e desesperado apesar do antidepressivo, o (dançarino) estava em coma, não aguentava mais tomar essas doses. (...) Ele morreu no sábado, e foi durante a noite de domingo para segunda-feira que Jules fez a entrega dessas doses, não pegou como nos Estados Unidos no mercado negro, apenas jurou não falar nada, e disse-me no dia seguinte que me mataria se algum dia eu escrevesse esta história, que comecei anteontem, graças à ilusão de melhora que o remédio parecia me dar. Foi porque (o dançarino) estava morto que eu poderia me beneficiar desse produto, *tempo que se tornou crucial em relação ao estado em que eu havia caído - um lapso de tempo em que o suicídio estava à frente, cada segundo mais óbvio, mais necessário. Foi a morte dele que salvou minha vida*<sup>85</sup>.

Essa “queda” ao lapso de tempo que evidencia a morte, nesse estado extremo de fragilidade, lembra a eternidade do aion particular narrado na obra anterior. Porém, vivenciado não mais a partir de sua própria vontade, que o estende nas direções do passado e futuro, fazendo-lhe *infinito*. Mas sim atravessado pela dor comum do “cotidiano de sofrimento”, produzindo uma eternidade intolerável, em toda sua materialidade. Sempre resgatada nas comparações e figurações de seu corpo na forma inaceitável de um “corpo envelhecido”, o narrador é confrontado com diversas imagens, culminando no limite de perceber no espelho uma imagem referente a Auschwitz. A própria incapacidade de agência, em si, transforma-se em uma eternidade, mas diferente do aion particular que sai do narrador para o mundo, agora é o impacto em seu corpo, num movimento *centrípeto* que o ataca:

Outro dia, quando entrei no café da rua d'Alésia, onde há dez anos bebo qualquer coisa no balcão devido à frieza, senão antipatia dos garçons, tropecei na porta e me vi de joelhos entre os clientes sentados, incapaz de me levantar. *Esse momento muito brusco durou, é claro, uma eternidade*: todos ficaram surpresos ao ver esse jovem no chão, de joelhos, aparentemente não ferido, mas misteriosamente paralisado<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> GUIBERT, p.1991 p.21-24, tradução e grifos meus.

<sup>86</sup> Idem, p.15, idem.

A queda em um tropeçar, mero acontecimento cotidiano, transforma-se na eternidade da exposição “auto evidente” de sua fragilidade. Se escrever era tudo que podia fazer, as possibilidades abertas por esse ato parecem ser cada vez mais finitas – até que ponto conseguiria seguir *imaginando futuros* em meio a um presente de dor? Nesse processo, para conceber uma nova ilusão de salvação, é preciso *reconciliar-se* com seu corpo e com o tempo da escrita, sua velhice antecipada, a partir da coragem de dramatizar uma experiência que necessitava de diferentes projeções. Mas haveria espaço para o jogo da autoficção, com o narrador aparentemente possuindo tão pouca agência sobre si? O sentimento de frustração após a virada da traição lhe afirmava uma “certeza fatal”, como as certezas que sua obra sempre havia questionado. Nesse sentido, se produz um sujeito sem alternativas formado por um presente paliativo, na cadência dos efeitos colaterais das medicações e tratamentos, como vemos no traumático relato sobre o caso da “fibroscopia”:

*A primeira fibroscopia foi um verdadeiro pesadelo: uma matança de porcos no campo. Na sala de espera, uma jovem pergunta se dói. "Não, não dói", como é costume e a ordem de responderem as enfermeiras, "mas é um pouco desagradável." Um pouquinho: dói terrivelmente sim, é insuportável, é um pesadelo (...) Estou sufocando, não agüento esse tubo enfiado na minha traqueia até chegar no estômago, tenho espasmos, contrações, soluços, quero rejeitar, vomitar, babar e gemer. Volta a ideia do suicídio e da humilhação física mais absoluta e definitiva. Com um único golpe, arranco o cano que foi enfiado no estômago e o jogo no chão. É quando devo ter me machucado, o que agora me impede de engolir qualquer alimento. O doutor disse-me aborrecido: "É absolutamente inútil o que acabou de fazer, tem que começar tudo de novo" (...) Para o doutor, eu era apenas mais um bicha infectado que ia morrer de qualquer jeito, uma perda de tempo. Matava dois coelhos: fazia a fibroscopia, pela qual recebia uma taxa no hospital, mas não fazia ele mesmo (...) Estava acabado, não tinha mais tanta dor, mas sabia o quão traumatizado aquele exame tinha me deixado. Quando foi feito alguns meses depois com minha tia-avó Louise, um verdadeiro acesso de loucura se seguiu, as enfermeiras a encontraram apenas à noite, vagando nos corredores à procura de sua irmã gêmea, que estava a trezentos quilômetros dela. Liguei para Jules, com cólicas insuportáveis no estômago, preocupado porque não me disseram que estava simplesmente inchando com a comida injetada no estômago. Em casa, abri meu diário e escrevi nele: "Fibroscopia". Nada mais, nenhuma explicação, nenhuma descrição do exame e nenhum comentário sobre minha dor, era impossível alinhar palavras, com a boca entreaberta, sem palavras. Eu me tornei incapaz de contar minha experiência.<sup>87</sup>*

Incapaz de comunicar o trauma da experiência, atinge-se um profundo e silencioso sentimento de horror, fazendo o presente não necessariamente tematizado, mas *vivido* pelo “medo”. A sensação de esgotamento físico envolve as suas ações, retornam em impactos

---

<sup>87</sup> GUIBERT, 1991 p.66-71, tradução e grifos meus. A **fibroscopia** trata-se de um exame médico cujo processo é semelhante à endoscopia, com o auxílio do fibroscópio, uma haste flexível de fibra óptica com lentes nas extremidades, indicado para locais de difíceis acessos, como o sistema respiratório e digestivo.

cotidianos, e potencializados pela solidão, produzem uma falta de esperanças que lhe impede de imaginar, a nível de memória e a nível ficcional. Dentre esses impactos, uma queda pode tornar-se *eterna* pois materializa a força centrípeta de um tempo aion, eternizado por esses momentos traumáticos que escapam à lembrança como ela deveria ser, isso é, possível de ser reconstituída. Tomado pelo medo, a possibilidade de retomada da voz, da coragem de sua fala, relaciona-se com a beleza, autoimagem e o tempo:

Agora tenho medo da sexualidade, além de todos os obstáculos ligados ao vírus, pois tenho medo do vazio, do abismo, do sofrimento, da tontura. (...) Tenho medo de sujar um menino, e tenho medo de um homem me machucar. Marco Aurélio, nos seus *Pensamentos*, lembra-me Georges, homenageia o seu avô, que lhe ensinou que “há uma época em que devemos abandonar os prazeres que os meninos proporcionam”. *Já cheguei nessa idade? Pode depender de eu ter trinta e cinco anos como no passaporte ou oitenta como no corpo*<sup>88</sup>.

Ao longo de toda sua obra, Guibert elaborou uma poética noção de *beleza*, a escrevendo essencialmente ligada à condição da velhice, isso é, sua fragilidade, inocência, bem como o cuidado e empatia que deve ser despertado no *outro*. Semelhante aos cuidados requeridos por uma criança – como a que reencontrava no fim de sua obra anterior. Aquilo que se imagina enquanto fim, também tão semelhante a seu começo. Buscar a ressignificação do presente a partir de novos horizontes, inicia-se na tentativa de *reconciliação* com sua imagem, e assim, o dono do medicamento DDI, o *dançarino morto*, se faz evidenciar como um espectro: sendo um dançarino, torna-se o oposto de seu corpo destruído pelo tempo do adoecimento. No filme *La Pudeur ou l'Impudeur*, que segue o cotidiano descrito em *Protocolo*, o narrador dança ao passo que também se transforma em uma luta de boxe – contra um adversário invisível – o tempo, o vírus, a morte. A pequena dança que iniciou essa dissertação, despedindo-se de seu legado, os livros. O tempo do adoecimento deve ser ressignificado, pois seus acidentes e percursos assumem a imagem de algo lógico, mas ainda permitindo esse profundo e contraditório acesso a si mesmo – marcando sua conversão, no tempo que torna tão *oportuna* a narração. Dois conceitos são fundamentais para compreender esse acesso que marca a *epilemeia* e a *paraskauê/parrhesia*, que veremos mais à frente.

Para Foucault, a *epilemeia*, é presente como noção de “espiritualidade” desde os tempos antigos, nas formas de cuidar de si mesmo, que produzem um entendimento de si. O filósofo elenca três pontos sobre essa diferenciada espiritualidade: Primeiramente, trata-se de uma atitude geral, um modo de perceber as coisas e existir, tecendo relações em uma atitude “para

---

<sup>88</sup> Idem, p.104, grifos meus e originais, tradução minha.

consigo, para com os outros, para com o mundo”<sup>89</sup>. Da mesma forma, em segundo lugar, é uma forma de atenção, convertendo o olhar do exterior para o “interior”, uma maneira de estar atento, em um “exercício de meditação e reflexão”. Por último, definem atitudes e a *atenção para si mesmo*: “ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos, nos transfiguramos”, criando essa espiritualidade. A noção que temos cotidianamente desse ato, assim como da conversão, é tomada pela influência do cristianismo e do “momento cartesiano” que desprezam as formas do cuidado de si e da espiritualidade, qualificando filosoficamente outras noções, ligadas ao platonismo e os entendimentos *conscientes* sobre si<sup>90</sup>. O enredo de *Protocolo da compaixão* é guiado por um processo de conversão, voltando-se para si com essa ideia de espiritualidade que postula que a verdade deve ser acessada *pelo* sujeito, e por sua vez esse deve modificar-se, transformar-se, deslocar-se – uma conversão que se dá por diversas formas. A verdade e seu acesso definem o sujeito, a prática de si, *complementando* e também o *transfigurando*. A dessubjetivação mencionada relaciona-se com a conversão a partir de seu gesto de destacar profundamente o sujeito:

Digamos muito grosseiramente (...) que esta conversão pode ser feita sob a forma de um movimento que arranca o sujeito de seu *status* e de sua condição atual (*movimento de ascensão* do próprio sujeito; movimento pelo qual, ao contrário, a verdade vem até ele e o ilumina). Chamemos este movimento, também muito convencionalmente, em qualquer que seja seu sentido, de movimento do *éros* (amor). Além desta, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um *trabalho*. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese *áskesis*. *Éros* e *áskesis* são, creio, as duas grandes formas com que na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tomar-se sujeito capaz de verdade. (...) A verdade é o que ilumina o sujeito; a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá tranquilidade de alma. *Em suma, na verdade e no acesso à verdade/há alguma coisa que completa o próprio sujeito, que completa o ser mesmo do sujeito e que o transfigura.*<sup>91</sup>

Essa transfiguração se dá pelo acesso a uma verdade condicionada por si mesmo, na apreensão e trabalho de si, posicionando o sujeito na história – não apenas na “grande história”, mas também em sua própria trajetória ficcionalizada. Semelhante a esse movimento, a escrita apresenta um processo de *dessubjetivação* que, como vimos, liberta o sujeito daquilo que incessantemente diz o quê, ou quem ele é, com um passado e futuro impostos, e apresentando o seu próprio espaço de agência, em outros tempos que o compõem a partir de sua zona de

<sup>89</sup> FOUCAULT, 2006, p.14.

<sup>90</sup> Idem, p.18, grifos meus.

<sup>91</sup> FOUCAULT, 2006, p.20-21, grifos meus.

vivência da diferença e do “abjeto” – uma liberdade que é parte desse processo de conversão a si mesmo. É a “vida pessoal” a matéria-prima que faz com que Foucault reflita sobre a dessubjetivação enquanto esse movimento, conforme verificamos na introdução dessa pesquisa – a intimidade de “personagens” como Nietzsche, Blanchot, Bataille e Marquês de Sade, que apontam a insuficiência de antigos quadros teóricos, colocando em questão a constituição do sujeito.

A transfiguração do sujeito (ou como veremos, sua *auto-subjetivação*) é um gesto de reapropriar-se do tempo a partir da conversão que lhe desloca de condições prévias, jogando com o tempo e alterando experiências e expectativas. Trata-se de um retorno a si que refaz as noções do tempo, não necessariamente apenas as relacionando e articulando (cronos, aion e kairós), mas evidenciando suas colisões, contradições, ambiguidades – diferenças e limites que nos trazem tantas informações e refigurações. Não apenas transpondo experiências pessoais para a literatura, mas sim, percebendo a experiência que *opera uma transformação*, uma conversão, que busca em si mesmo, um *abrigo*<sup>92</sup>. Através da autoficção, essas transformações reagem à ideia de uma neutralidade inerente a essa “busca individual”, produzindo um “exemplo novo” ao ressignificar os passados. Essa suposta *neutralidade*, inclusive, é um dos traços da ficção gay como “reacionária”, conforme Edmund White argumentou no capítulo anterior. Curiosamente, o que caracteriza a conversão é precisamente a *rejeição* ao que se tornará um dos embasamentos das normatividades estéticas na modernidade. É produzida uma fala orientada para a verdade sobre si, e que recusa de uma vez só a bajulação e falsidade da *lisonja* e o engessado método da *retórica*, que tecem a suposta “bela forma” das representações, bem como a bela forma do que é aceito e abraçado socialmente. A transfiguração operada por essa verdade é o que ultrapassa as aparentes oposições entre o interior e o exterior, ou melhor, entre sujeito e objeto, o “eu e o mundo”<sup>93</sup>. Ao ter esse espaço ultrapassado, não necessariamente deixa-se de existir, “desaparecendo o autor”, mas sim, criando possibilidades ao refigurar-se entre o real e o imaginário, tornando as certezas da imagem traumática do “aidético” como algo que deve ser *superado* em novas realidades pessoais de adoecimento.

A imagem assume sua verdade de modo ambíguo, tendo o eu como meta definitiva dessa técnica de si a partir da mimesis, reescrevendo a (auto)biografia e o testemunho do HIV/aids. Sendo essa atividade sobre si, seu desfecho e completude, nas palavras de Foucault, é apenas o

---

<sup>92</sup> Idem, p.294.

<sup>93</sup> MACHADO, 2005, p.35.

eu, no ímpeto de uma *autofinalização*<sup>94</sup>. É dessa forma que se estende no tempo, praticando uma “catártica de si”: a alma descobre enfim o quanto ela já sabe, revendo sua experiência, aquilo que “sempre se soube”, na forma da memória, e por isso, não há “mentira” ou “falsidade” nessa ambiguidade, mas sim uma “verdade sobre si mesmo”, que se dá por suas contradições e limites de si. A extensão do adoecimento, em seu aspecto de aion, permite enxergar a si mesmo na premonição, rosto de outro doente, entre outros momentos, conforme visto em *Para o amigo*, fundando a desordem. Porém, obedecem também ao tempo dessa descoberta, que o “eu” sempre soubera, relacionado ao *momento* certo que define a ação. No que já citamos de Deleuze, ao lançar-se nas direções do tempo, são oferecidas as condições para saber esse momento certo. Nesse sentido, o tempo da trama de *Protocolo da compaixão* se inicia seguindo as partições da incapacidade e da fragilidade no mais acentuado dos “tempos mortos”, como se “retornasse” para aquela história, um presente de dores e sofrimento. Viver essa fragilidade é a eternidade da queda ao chão, presentes nos detalhes cotidianos do tempo do relógio, assumindo o trauma como a “fibroscopia” que impede a comunicação.

O sofrimento é um *show* a ser mostrado, dramatizando um processo tão degradante, e *corajosamente* mostrando que poderia possuir certa beleza, tal e qual a velhice. Para refletir sobre a *parrhesia*, conceito que junto com a espiritualidade (*epilemeia*) marca o acesso a si, deve-se reconhecer a busca do narrador por algum sentido naquela experiência, que surge, principalmente de acontecimentos “inesperados”, ocultos no cotidiano, como uma epifania que estivesse a ser “descoberta”. É assim que surge o afeto por Claudette Dumouchel, em toda a humanização que a médica proporciona no seu tratamento às vias do intolerável: “(A conheci) há um mês e meio, quando parei o AZT e pedi pelo DDI, e poderia tê-la odiado a tal ponto que eu sentia na desenvoltura de sua voz, no fim de minhas forças físicas e psíquicas”<sup>95</sup>. Trata-se de um sentimento amoroso, que parece originado em sua incapacidade e frustração de uma vida afetiva e sexual que lhe satisfizesse. Na verdade, tal sentimento existe por ser uma relação que não reafirma sua suposta incapacidade, seu horizonte, pelo contrário, valoriza as conquistas do narrador, lhe apresentando possibilidades de existir, negadas em outras interações – especialmente com outros médicos:

Coloquei-me nas mãos dessa jovem, cada vez mais gentil comigo. Eu a observei de longe enquanto ela caminhava com o paciente anterior. Percebi que ela tinha sapatos de verão muito elegantes hoje, com um design preto e branco, ela vai tirar férias em setembro. (...) Não tenho mais nada a fazer em Paris do que ver Claudette, *de quem sou o prisioneiro, e que gosto de ser. Eu ficaria terrivelmente desapontado se ela me*

<sup>94</sup> FOUCAULT, 2006, p.217-218.

<sup>95</sup> GUIBERT, 1991, p.35, tradução minha.

*desse sinal verde, me sentiria abandonado por ela. (...) Não haveria um médico agora, uma médica como a minha, uma situação mais emocionante e comovente do que cuidar de doentes com aids, aparentemente frio, funcional, tão insensível; porque o doente navega constantemente entre a vida e a morte, que são os dois pólos e as duas questões entre as quais se situa a atividade do médico, e aquela num período de tempo limitado, mas que também se move e se retira, o médico e seu paciente devem inventar uma boa relação juntos. Na escada, abstive-me de acrescentar à breve troca de palavras com Claudette Dumouchel: "Você faz o melhor trabalho do mundo"<sup>96</sup>*

Tal sentimento de afeição, independente do nome que lhe orienta, surge em momento onde o narrador narra seu total abandono, acentuado na apatia de Jules e a dependência do “DDI do dançarino morto”. abandonado não apenas pessoas, mas com a permanente impressão de que seu desejo lhe deixou. Por isso a figura do “Dançarino” lhe é tão fascinante, justamente por ser tão identificável, como uma outra projeção, da mesma forma que o jovem que havia recebido o diagnóstico. Para que essa projeção não seja seu único futuro, o corpo deve retomar a afirmação de sua beleza, “vida, força e futuro”, rejeitando as imagens que afirmam o “sujeito aidético”. Se não é possível reconhecer a própria autoimagem devido ao medo, ao menos novamente se desenham jogos com a imagem do adoecimento. Se antes o HIV poderia ser explicado como “jogo de pacman”, agora para o narrador, são necessárias outras figurações, que tentam acompanhar o alcance daquele tempo dentro de si. Se a cronologia particular é desordenada, a própria temporalidade do “ciclo da vida” também o é:

*O sapo come moscas e pequenos insetos que rapidamente captura e depois mastiga por horas na bolsa de seu papo. O falcão come o sapo. O homem come animais, cordeiros, leitões, entranhas, cérebros, rins e vísceras, corações, polvos, anfíbios fritos, organismos latejantes, ostras cruas. A Aids, microscópica e virulenta, devora o homem, esse gigante<sup>97</sup>.*

Todo esse ciclo desordenado é também um drama irônico, que retorna como um golpe. Assumir-se doente naquele tempo, “revelar” a morte de Muzil, responder a toda uma retórica secular que aguardava certa imagem, denunciar a traição e dissecar as etapas finais do adoecimento: pontos que evidenciam toda a sua refiguração, reconstituindo-se como sujeito a partir de uma imagem *outra* da esperada. A coragem necessária para escrever essa autoficção é referente a um tipo de coragem e franqueza ímpares, liberada de amarras do que é considerado comum, e que, junto com a espiritualidade, produzem o tempo do entendimento do processo, o tempo da *parrhesia*. Anteriormente, mencionei a parrhesia como sendo uma *qualidade* presente nas práticas de si da antiguidade grega, relacionada à coragem, franqueza, honestidade e liberdade da fala. Tal liberdade, ligando diversas dessas técnicas de constituição de si, visava

<sup>96</sup> Idem, p.54,-95-96, tradução e grifos meus.

<sup>97</sup> GUIBERT, 1991, p.180, tradução e grifos meus.

mais do que um aperfeiçoamento, mas também uma *autenticidade*, atingindo a plenitude e a verdade como “homem de virtudes”.

No sentido da esquecida mimesis que Costa Lima refletiu, diversas práticas foram condenadas pela filosofia hegemônica do platonismo, especialmente as artes do teatro e do ficcional: a hipokrisis, a dóxa, a prosopoesis, e também, a mimesis e a parrhesia, na análise de Gustavo Costa<sup>98</sup>. Dentre essas derradeiras, a primeira se revestia por um “tipo particular de ilusão e engano, o qual se aceita e deseja permanecer”, e a última *rejeita* os pressupostos da retórica e da lisonja. Assim, percebida como uma prática tão ligada às subjetividades da ocasião e da necessidade, a parrhesia, “mãe da franqueza” segundo Plutarco, está ligada e até “rendida” ao engano. Por *desejar* essa ilusão enganosa e ambígua, aceita-se o fictício como um modo legítimo de se contar. Ao pensar a constituição do sujeito, Foucault aponta essa noção como condição ética fundamental na condução de si, na “abertura do coração” a partir da *necessidade da ocasião*, pensando e falando francamente o que é verdadeiro:

Etimologicamente, *parrhesía* é o fato de tudo dizer (franqueza, abertura de coração, abertura de palavra, abertura de linguagem, liberdade de palavra). Os latinos traduzem geralmente *parrhesía* por *libertas*. E a abertura que faz com que se diga, *com que se diga o que se tem a dizer, com que se diga o que se tem vontade de dizer, com que se diga o que se pensa dever dizer porque é necessário, porque é útil, porque é verdadeiro.*<sup>99</sup>

A parrhesia refere-se tanto a uma qualidade moral, ao *ethos*, como também um “procedimento técnico”, a *tékhne*, indispensáveis para transmitir o discurso a quem dele precisar. Nesse sentido, a coragem e a liberdade da parrhesia, tão vinculada à decisão e atitude de quem fala, que sua tradução latina se dá justamente pelo seu aspecto de “atitude moral e procedimento” livres<sup>100</sup>. Poderíamos lembrar da ideia de autoficção como *processo* em toda sua forma, apontado tanto por Doubrovsky, quanto por outros teóricos que atualizaram o conceito, como Diana Klinger e Edmund White em sua autoficção da aids/gay. Relacionar detalhadamente as leituras de H.G. a essa noção seria exaustivo, pois, no limite, todo o seu trabalho é matizado e acompanhado pela verdade da parrhesia, não apenas em suas obras sobre o adoecimento. Quantas passagens já citadas não ilustrariam suas produções de si, orientadas pela coragem de sua franqueza, a ponto de ser assumida como a “versão verdadeira” dos eventos? A grande coragem é falar da morte, na melhor exposição que conseguir, orientando a vivência por um tempo próprio, pinçada do tempo regular – seja no início do adoecimento, com

---

<sup>98</sup> COSTA, 2017, s.p.

<sup>99</sup> FOUCAULT, 2006, p.169; p.440, grifos meus e originais

<sup>100</sup> FOUCAULT, 2006, p.450-451.

a esperança, aos dias agoniantes de *Protocolo*. Em um momento que se torna *incompleto* no documentário que filmava, o narrador divaga com suas tias sobre o corpo de cada um, sua vida e o suicídio, já constando nas elaborações, apontando em sua liberdade e coragem um modo de perceber-se, que se destaca a partir da relação com o presente que a morte lhe coloca. Que registros podem se fazer nesse processo de transformação que surge *inesperadamente*?

Tomo um banho e me junto à minha irmã no carro, com a câmera em um saco, animado como uma criança com a ideia de filmar uma entrevista com Suzanne, que tem 95 anos, e com Louise, que tem 85, uma entrevista sobre a Aids. Encontro Suzanne no apartamento escuro, as cortinas puxadas para fora do calor extremo, de volta em sua cadeira com a bolsa de urina aos pés, quase inconsciente e gemendo. (...) Mas acima de tudo, descubro que Suzanne, pela primeira vez, está nua sob um pijama azul claro, estendido na parte inferior pela barriga enorme e irreal, inchada de água ou morte. Suzanne arrancou as roupas da pele. Sempre sonhei em vê-la nua. Ela continuava linda. Meu olhar de entrada deu um zoom no decote entre os dois seios cobertos pela jaqueta do pijama. Mas se o olhar operou naturalmente esse zoom, ele deveria ser registrado imediatamente com a filmadora, ou aguardar o momento de uma reconstrução, onde duas emoções e *dois tempos diferentes se sobreporiam*? (...) Não tenho nojo dessa carne às vezes flácida de uma senhora muito velha, pelo contrário uma ternura muito grande perto da atração, uma atração alegre, não viciosa. Suzanne deve sentir que eu tenho tanto prazer quanto ela em esfregar meu nariz contra o dela para o nosso beijo esquimó, já que não podemos mais falar um com o outro, em acariciar sua testa com um gesto repetido para o laço de cabelo, para apertar sua mão, *somos dois pacientes moribundos que ainda buscam um pouco de prazer nesta terra antes de nos encontrarmos no inferno*. Suzanne me disse: “É uma boa mão. É tão boa que não consigo me lembrar o que eu tinha antes de ter aquela mão, mas certamente não uma mão tão macia. (...) pergunto a Louise desde quando ela soube que eu tenho Aids. “Há vários anos”, ela responde, “quando você começou a olhar para os nossos copos na mesa com preocupação, como se tivesse medo de que eles se misturassem, na época não sabíamos realmente como se pegava essa coisa”. Louise diz que a aids é um micróbio, que vamos descobrir como acabar com ele, mas outro aparecerá imediatamente. (...) Ela protesta quando eu falo em suicídio, me fala: “Ah não, eu ficaria muito triste se você se matasse, eu ficaria muito triste, eu te amo, imagina”. Ela nunca me disse isso, mas a intercessão da câmera giratória permite que ela fale, é incrível. Ela parece completamente lúcida no início. Ela diz que sabe que eu tenho Aids desde que contei a ela, assim que descobri, mas que ela não contou para a irmã como eu perguntei, aí ela vai dizer que soube fazendo palavras cruzadas. Ela diz que vou passar por isso, que nunca devemos perder a esperança, *nem a curiosidade da vida, que a morte é obviamente tentadora e obsessiva, mas que a vida deve recuperá-la*. Quando eu verifico no visor se está funcionando bem, *percebo que não gravei nada: não está escrito “Record”, mais uma vez realizei uma imagem fantasma, a de Suzanne enfim nua que me disse aquelas extraordinárias palavras de amor, uma obra-prima invisível*<sup>101</sup>.

Por que, entre tantos trechos até aqui, entre filmes e textos, “verdades” que irrompem no texto, essa delicada conversa, a *obra-prima invisível*? Primeiramente, por oferecer um mergulho ao seu início como um escritor tão autorreferencial. Imerge por esse momento

<sup>101</sup>GUIBERT, 1991, p.117-119, tradução e grifos meus.

capturado não pela imagem, tão traiçoeira em suas ferramentas, mas pela escrita e memória, na coragem da autoexposição para sua mais querida personagem. Nesse ponto de sua trajetória convivendo com o HIV, o narrador apresenta um entendimento em comparação a suas tias, “presentes desde o início” como apontou Sarkonak. Assim, nessas emoções se percebem os “tempos diferentes”, feitos pela coragem de falar da própria morte de modo franco, assumindo todos os riscos por seus atos. Essa conversa não filmada, aponta no *zoom* que os aproxima e os diferencia, uma mistura entre texto e vídeo. Da mesma forma, o “zoom brutal do tempo” antes lembrado, define a experiência do adoecimento, na aproximação literal do objeto, que evidencia sua diferença. Através da coragem de assumir o risco por essa diferenciação que o resume no “sujeito aidético”, é que essas imagens são reapropriadas, na literatura que se apresenta. A ausência do nojo da velhice e do corpo flácido, para além de um traço de identificação e de carinho, é um “retorno” à infância e a inocência. Tanto seu corpo quanto de suas tias, remetem à zona do abjeto, ao passo que exibem, em sua inocência e naturalidade, uma infância e imaturidade que existe pois é *livre* das cordas da normatividade. Vivências tão livres que não são registradas pela forma – o vídeo e a biografia – permanecendo-se *invisíveis* no seu tempo particular, pinçado da continuidade da vida.

A parrhesia, assim, pode ser melhor compreendida por confrontar duas figuras que lhe são adversas – moral e tecnicamente. O primeiro adversário é a *lisonja*, atributo que caracteriza o lisonjeador, aquele que se serve da linguagem para obter do “superior” aquilo que se quer, servindo-se de sua superioridade, reforçada pelo lisonjeador, que assim, faz sempre o superior perceber-se mais poderoso do que realmente é. Na definição de Foucault: “o lisonjeador pode conseguir desviar o poder do superior dirigindo-se a ele com um discurso mentiroso no qual o superior se verá com mais qualidades, forçam poder, do que se tem”<sup>102</sup>. Em outras palavras, a lisonja é moralmente adversária da parrhesia pois *impede* que se conheça a si mesmo como se é. Nesse sentido, a lisonja concebe uma imagem de si que se torna falsa, enganando e também “enfraquecendo” a si mesmo. Para além da lisonja tornar “impotente e cego a quem se dirige”, ela produz um discurso estranho, insuficiente e mentiroso nessa projeção<sup>103</sup>. É na posição de inferioridade em relação ao outro que reside o suporte da lisonja, uma posição que Guibert, insubmisso no franco falar que constitui sua vida & obra, recusa-se a ficar.

O outro adversário é a *retórica*. Desde Aristóteles, dentre as inúmeras definições dessa técnica de persuasão e de bem falar, na definição que consta em *Hermenêutica do sujeito*, a

<sup>102</sup> FOUCAULT, 2006, p.454, grifos meus.

<sup>103</sup> Idem, p.451-458.

retórica é uma técnica cujo procedimento não tem por finalidade estabelecer uma verdade, uma mentira, ou uma “não-verdade”. Trata-se da arte de *persuadir* o interlocutor, convencendo-o de uma verdade ou mentira, encontrando aquilo que é capaz de persuadir, sem entrar no mérito o conteúdo da verdade do discurso<sup>104</sup>. Além de Aristóteles, Foucault também faz referência às noções de Quintiliano: dentre as técnicas e práticas de si, sabemos que não há *tékhnē* sem estar ligada à verdade, pois do contrário, não seria uma técnica eficaz para atingir a verdade sobre si. O orador romano distingue, assim, que essa verdade seria totalmente conhecida por aquele que fala, um conhecimento que se dá por um processo “racional” da evidência da verdade: uma “verdade conhecida, possuída, dominada por aquele que fala – mas (que) não está indexada à verdade considerada ao lado daquilo que é dito e, conseqüentemente, (nem) do lado daquele a quem é endereçada”<sup>105</sup>. A retórica não está alinhada às necessidades de uma narrativa “descontrolada” como as autoficções, que se dá conforme a vivência e suas necessidades. Sucintamente, trata-se de uma arte que, na análise foucaultiana, é capaz de mentir. Por isso, é adversa à parrhesia, onde só pode haver a verdade, que se dá conforme as necessidades, mesmo obtendo imagens desagradáveis, ofuscantes ou mesmo ambíguas, em toda sua ruína.

A *violência literária* antes mencionada pelo escritor Edouard Louis sobre Guibert denota uma “anti-lisonja” desde o início de seu projeto literário. Ao não se submeter aos códigos e regras do elogio biográfico, produz a homenagem que julga conveniente e necessária, com o choque da exposição da intimidade do adoecimento, aproximada na escrita do “zoom do tempo”. A desesperadora ausência de Muzil que marca *Para o amigo* em sua primeira metade atinge, a nível de “realidade”, um grande efeito de identificação, gerando a reação de exclusão e rejeição sofrida. O ódio e o amor ao personagem de Bill movem aquele livro em sua espera impossível pela vacina, produzindo um narrador “antilisonjeador”, que recusa as máscaras que envolvem e homenageiam a partir de efeitos de bajulação e da bela forma, construindo memórias que edificam mentiras. *Protocolo da compaixão* não rende homenagens, mas carrega consigo desde a dedicatória, um amor incondicional pela vida e pelo cuidado, e que lhe é revelado pela ressignificação do dia-a-dia, como manifestado na conversa com Suzanne e Louise. Esse sentimento, que existe em meio à sua solidão, tece um *outro tempo* de seu tratamento: se antes era a condição que lhe mantinha de pé contra o relógio, agora mantém-se como seu companheiro, abrindo-lhe possibilidades ao criar novos vínculos, mesmo os mais improváveis naquele contexto. Isso se percebe desde as “novas cumplicidades e solidariedades”

---

<sup>104</sup> Idem, p.461, grifos meus.

<sup>105</sup> Idem, p.462.

mencionadas por Muzil nas saunas de São Francisco, como a contemplação do narrador frente à Claudette Dumouchel e a sua *obra-prima invisível*, um tempo novo que se abre, ressignificado em sua apreensão e comunicação.

No fundo de sua experiência, está a coragem de vivenciá-la junto da escrita, não cedendo às exigências e imagens do futuro do “sujeito aidético”. Mais do que *como* ser lisonjeador – suas técnicas e procedimentos - *por que* sê-lo, quando se está morrendo dessa forma? Sobretudo, o que define a prática da parrhesia como discurso verdadeiro são suas regras de prudência e habilidade, que fazem a verdade ser dita em um momento adequado, que se reconhece *oportuno*. Que outro momento para falar da morte seria mais adequado no contexto? Que aprendizados seriam produzidos? Hervé Guibert não desejava necessariamente ensinar algo, mas elabora um *aprendizado* que é também uma preparação para o futuro. A mimesis é uma refiguração, elaboração do tempo, que ao reler o acontecimento, permite verificar seu passado “originário”, bem como *fortalecer-se* para o futuro. No que consiste, assim, esse aprendizado?

A escuta é uma atividade global do corpo, parte do *silêncio*, enquanto primeiro gesto de assimilação do aprendizado, dirigindo a atenção conforme a necessidade<sup>106</sup>. Entre o momento da morte de Muzil em 1984, ao início da escrita de *Para o amigo*, ao final de 1988, Guibert manteve-se em seu luto silenciado, imerso no evento que não cessa de acontecer, ao contrário, aumenta suas dimensões exponencialmente. Ao comunicar sua experiência, a atenção não deve ser dirigida para a beleza da forma e do vocabulário: é preciso “apreender o que é dito”. É o olhar sobre si mesmo, memorizando o que escuta e vê, que faz com que “a alma vigie a si mesma” e realize essa apreensão. Ao passo que o tempo da parrhesia reaprende sobre o passado e presente, também se volta para o futuro em um conjunto que Foucault identifica na *paraskauê*.

Conforme o filósofo, a *paraskauê* seria essa preparação “do indivíduo para os acontecimentos da vida”, voltada para os imprevistos “acontecimentos futuros”, infortúnios, sendo esses, ele acrescenta, de “natureza (que) em geral talvez conheçamos, os quais porém não podemos saber quando se produzirão, nem mesmo se produzirão”<sup>107</sup>. Em sua breve comparação da preparação do atleta ao sábio nesse aprendizado que prepara e aperfeiçoa, relacionamos à autoficção, processo de preparação do “futuro incerto” do adoecimento. Tal preparação para o infortúnio se inicia ao se escrever a própria trajetória pessoal, medindo as expectativas na incerteza e esperança da vacina, demonstrando a insuficiência do presente

<sup>106</sup> FOUCAULT, 2006, p.418-419.

<sup>107</sup> FOUCAULT, 2006, p.387.

enquanto meio de identificação, um “duelo” na rotina traumática e solitária, narrada em *Protocolo*. Essa preparação, ao voltar-se para o futuro, compõe novas experiências do tempo.

Esse “equipamento de preparação”, que é a parasakuê, é constituído pelos *logoi* (discursos), entendidos não apenas como princípios, mas como materialmente existentes<sup>108</sup>. A prática autoficcional, em sua temática *gay/AIDS fiction* relaciona-se a um testemunho sobre aquelas mortes à medida que ela cresce materialmente no corpo do escritor, que os ficcionaliza, junto de uma ameaçadora imprevisibilidade, frente a uma fragilidade inédita. A narrativa *protege* Guibert, contando o que “de fato aconteceu”, especialmente sobre a morte de Muzil. Também mostra a força de condução de si mesmo, expondo sua vida íntima para uma *salvação* que vem de si e para si, alcançando plenitude ao se desprender das vontades alheias e compondo seu próprio “modo de ser”, sua moral<sup>109</sup>. Não ceder às reafirmações da morte e da incapacidade, é “ter à mão esse equipamento” da autoficção, que reatualiza as condições de resistir, também relacionando à reflexão que aproxima o treino de si do sábio e o atleta:

*Quando chegar o dia do infortúnio, do luto, do acidente, quando a morte ameaçar, quando se estiver doente e sofrendo, é preciso que o equipamento atue para proteger a alma, impedir que seja atingida, permitir que conserve sua calma. (...) aqui, todas as repetições verbais deverão ser da ordem da preparação. E para que (a preparação) possa vir a integrar-se ao indivíduo e comandar sua ação fazer parte de certo modo de seus músculos e de seus nervos, para isto que antes será preciso (...), realizar todos os exercícios de rememoração pelos quais efetivamente lembrar-se-á das sentenças e das proposições e reatualizar-se-á os *lógoi*, reatualização que se fará pronunciando-os de fato<sup>110</sup>.*

É por agarrar-se à sua escrita, na esperança pelo milagre da vacina e da cura, que por anos o narrador viveu em silêncio, e assim podemos reler novamente as noções que constituem a autoficção – especialmente em como devem ser pensadas as noções da psicanálise de Doubrovsky, as tipologias de Colonna que desnaturalizam o escritor, e por fim, seguindo o refletido por Sarkonak e Edmund White ao tematizarem a partir dos marcadores da sexualidade e da enfermidade. Enfatiza-se a experiência pessoal que se refigura no cotidiano do sofrimento, e que encontra repouso e abrigo nos “diversos cenários” que os finais da vida podem apresentar: é nessa aparente solitária atividade para si mesmo, que a preparação para os acontecimentos do futuro se constitui. Nessa nova relação de si para consigo mesmo, uma relação “plena e independente”, tendo por objetivo a constituição da paraskauê, como parte da forma a qual os discursos verdadeiros devem tomar<sup>111</sup>. Essa “estrutura” é ancorada naquilo que compõe o

<sup>108</sup> Idem, p.389.

<sup>109</sup> Idem, p.391.

<sup>110</sup> Idem, p.393-394.

<sup>111</sup> FOUCAULT, 2006, p.394.

sujeito, seus comportamentos moralmente aceitos, transformando o *logos* a partir da mimesis, o pensamento que inicia a escrita, em um *ethos*, um modo de ser.

Esse desejo de contar as versões do acontecimento, se dá enquanto um desejo pela vida, experienciando seus “futuros”. O adoecimento que dura três meses, o reencontro com o corpo da infância, a resistência que o mantém de “pé contra o relógio”, como vimos, relacionam-se com o cronológico e o aionístico de sua vida/obra, mas não dizem respeito ao *momento certo*, a oportunidade que o faz existir como verdade em toda a sua forma de escrita de si. Dado o fato do vírus existir desde 1981, alguns anos se passam em sua elaboração ficcional, até o momento do escritor dar início à sua narrativa, confundindo o que se entende pelo vírus e a enfermidade. Anos de um luto silenciado e sufocado, que se confunde com sua traição pessoal, respondendo à construção de certezas que falam através da retórica e da aparência lisonjeira da homenagem. Ainda há *tempo* para contar alguma coisa?

### 3.4 O *kairós* e o Milagre em Casablanca

A partir dessa relação com o equipamento de preparação voltado para o futuro que é a paraskauê, podemos perceber aproximadamente a ligação desse *momento certo* da narrativa com a diferenciada experiência do tempo que é o adoecimento. Discutimos e refletimos até aqui a produção de um *tempo de viver* a aids, a partir da reelaboração das noções e práticas de si. Mencionamos que a trajetória da escrita de Guibert segue uma referencialidade marcando as experiências passadas, as diferenças do evento, os futuros possíveis, a partir dos “ângulos de refração” entre o escritor e sua obra. Assim discute-se a preparação e aprendizado do sujeito, nas artes gregas da existência e figurações do tempo, na forma de cronos, aion e *kairós*. Se os dois primeiros discutidos nesse capítulo têm sua aparência de linearidade, com o privilégio de registro, seus “aspectos de instante” devem ser realizados e vividos no *agora*, ainda que venha com a “ruína” das consequências. Que noções medem esse *agora*? É a queda, a ruína individual que dá início ao processo da revelação espiritual, tão associada ao mundo cristão, e aqui aplicada na conversão e revelação de si mesmo que a autoficção concebe, como um modo “quase em exílio” de viver e imaginar o futuro. O *kairós* compõe o “tempo oportuno” desse viver, na parrhesia que produz sua verdade própria marcada pela fala. A catástrofe, enquanto um conceito, é marcada pelas três noções de tempo – a inevitabilidade do encadeamento cronológico, o instante eterno do aion, e o *kairós* que a caracteriza na peripécia, tempo de um *conhecimento*. É por esse alcance “particular”, íntimo e subjetivo – não necessariamente em

oposição ao “público e conhecido” – que o kairós produz essa impressão de um tempo “aproveitado, desperdiçado, e até mesmo perdido”, no já mencionado aspecto humano presente também nas perspectivas historiográficas<sup>112</sup>.

Segundo a análise de Tatiana Prevedello (2018), na mitologia grega, Kairós é filho de Zeus e Tique, a deusa da fortuna, simbolizado como “um deus menor” em comparação a Cronos. Assim, se esse ordena o inevitável e irreversível, Kairós detém a noção do “momento certo, oportuno”, inscrevendo-se na “duração memorialística dos eventos passados e nas variações imaginativas sobre as projeções futuras<sup>113</sup>. Simbolizado como um garoto com a cabeça raspada e uma longa mecha de cabelo na frente, designa toda uma “esfera qualitativa”, momento oportuno que é sempre fugidio, lhe escapando como a “distensão da alma”, conforme amplamente refletido por Santo Agostinho. Trata-se do tempo que caracteriza a “virada obrigatória” que a narrativa impõe à matéria, enquanto um processo temporal que transforma o sujeito, que para Agostinho orienta-se na busca da Verdade divina.

Assim, na pesquisa de Prevedello, o termo que mais se aproximaria do entendimento grego para o tempo seria “kairós”, referindo-se “à qualidade do acordo e da mescla oportuna de elementos diversos”: se em uma dimensão temos o tempo de caráter objetivo, repetindo-se inevitavelmente conforme a representação de Cronos, uma outra dimensão localiza-se no tempo subjetivo, “no qual o ser humano consegue encontrar a sua experiência temporal ao acionar recursos psíquicos como a memória, nostalgia ou expectativa. Esse tempo pode ser contraído, distendido ou conservado por meio de inúmeras combinações”<sup>114</sup>. Na já referenciada menção a Koselleck, um tempo aproveitado, desperdiçado, e inevitavelmente, *perdido*. Um tempo que nos *foge*, lembrando de Virgílio<sup>115</sup>.

Essa noção, assim como o aion, foi incorporada na mitologia e teologia cristãs, sendo reatualizado pelo pensamento contemporâneo. Como Constança Cesar (2013) aponta ao analisar o conceito de kairós na obra do filósofo Eváγγελος Μουτσόπουλος, revendo as concepções aristotélicas, trata-se do “instante propício”, isso é, “o tempo considerado na sua dimensão axiológica, qualitativa, *o ponto de encontro* entre o tempo objetivo do mundo e a subjetividade humana. É o *tempo favorável*, no qual a *intencionalidade* da consciência se

---

<sup>112</sup> KOSELLECK, 2014, p.15.

<sup>113</sup> PREVEDELLO, op.cit., p.278.

<sup>114</sup> Idem 280-281.

<sup>115</sup> KOSELECK, 2006, p.420.

expressa”<sup>116</sup>. É precisamente nesse sentido que podemos falar em uma *kairicidade*, para se referir “à criação artística que realiza o homem e humaniza o mundo”, como a autoficção. O tempo kairós expressaria a atividade criadora do ser humano, introduzindo sua liberdade, expondo-se privilegiadamente na obra de arte que manifesta duplamente, a consciência do artista e aqueles que a contemplam<sup>117</sup>. Como medir a kairicidade de Hervé Guibert? Se esse tempo se faz presente em sua obra, ele dataria o “momento certo” do escritor ou do narrador? Nosso objetivo não é demonstrar maior ou menor evidência de uma noção do tempo, e sim seus cruzamentos, impactos e refigurações. O cronos do evento é sua linearidade irreversível do tempo, relidos na “cronologia da desordem”, junto ao aion particular que abriga a experiência individual em seu “desejo de eternidade” – não a imortalidade, mas sua busca por existir enquanto texto, reinventando seus registros.

Quando essa liberdade da parrhesia se associa ao evento, produzindo esse encontro do objetivo e subjetivo mencionado, vemos o tempo kairós e sua orientação oportuna dos fatos – que não poderiam “existir antes”, pois o entendimento se dá *em meio* ao impacto do fato. Diversos momentos definem a ação desse tempo. Temos o início tão lembrado de *Para o amigo*, onde o livro inicia-se junto com seu jogo de verdades do HIV/aids, que teria durado “três meses” em seu corpo. Talvez o trecho em que percebe que tem sua “visão” ou premonição, que lhe dava “plenos poderes” de contar a todos sobre aqueles eventos; e da mesma forma, a morte de Muzil traduzido apenas pela canção, seguindo a mentira produzida em seu obituário. Como ignorar a *ruína* do momento em que percebe a traição de Bill? Tais trechos – *atos* ou *cenas* se quisermos a aproximação com a “criação artística” de Prevedello – podem ser lidos pelo ângulo da kairicidade, no tempo que envolve as intencionalidades do narrador. Contudo, essas complexidades podem ser melhor percebida em *Protocolo da compaixão*, momento certo de sua reorientação para si mesmo, e que assim como o evento limite que não cessa, se fecha em um curto período, seu “tempo resistente da vida”. Abre-se o espaço para a resignificação, e assim escrevendo a redescoberta do “tempo de viver”, relendo a própria temporalidade por ele anteriormente criada, na conversão e revelação que vemos em seus 55 atos.

É por essas conexões íntimas, que em sua análise, Karine Cervi Santos aponta o kairós como um “momento ponte”, necessário para enxergar “novas situações”, tomando outras direções e descobertas individuais<sup>118</sup>. Tempo da peripécia trágica, que marca o conhecimento

<sup>116</sup> CESAR, Constança Marcondes. Kairós: uma abordagem histórica em Eváγγελhos Moutsópolous. **Anais de Filosofia Clássica: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ** vol. 7 nº13, 2013, p.38.

<sup>117</sup> Idem p.38-39.

<sup>118</sup> SANTOS, Karina Cervi. 2010, p.25.

da infelicidade do herói após a virada dos acontecimentos. Para a pesquisadora, ancorada no psicanalista Glauco Ulson, se existe um “cronos da alma” que nos liga à linearidade do tempo, assim como o aion que nos revela “o imortal da alma”, o kairós aponta a *sincronicidade* desses tempos. Construir, isso é, escrever e viver essa ponte, passa por diversos pontos: o afeto por Claudette Dumouchel é um deles, abrindo novas possibilidades do/no tempo, que segue se transformando a partir de “novas solidariedades”. *Protocolo* mergulha nesse cotidiano de paliativos, e nessa lenta e oscilante contagem regressiva, ressignificar sua relação com o corpo se faz não mais necessário, mas *urgente*. O gesto de perceber essa urgência é a reconciliação com sua imagem no espelho e também com seu passado da escrita fotográfica:

Jules me propôs em outra noite, na vez quando estávamos saindo do restaurante, depois de me dizer que não havia sobrado nada do corpo do dançarino, *queria tirar uma foto do meu esqueleto*. (...) Eu tinha encontrado textos, escritos aos vinte anos, que já descreviam esse espetáculo, essa doença e essa nudez. Mas aí, intrigado pela proposta de Jules, não entendi o significado: o que ele queria dizer com esqueleto? Fotografar meu cadáver ou fotografar meu esqueleto vivo? Ele mesmo queria, ou era uma forma de me livrar de um medo, o exorcismo dessa magreza desesperadora? Na verdade, Jules queria me fotografar nu e vivo. A minha relação com o meu corpo deve ter mudado desde que tive a ideia de sacrificá-lo no palco do teatro: teria havido um desafio, uma tentativa de coragem e dignidade no limite mais extremo, Não havia nada além de pena, uma grande compaixão por esse corpo arruinado, que precisava ser mantido fora de vista. *Já não era sem tempo*.<sup>119</sup>

Ciente do “pouco tempo” que lhe restava, essa fala do narrador no início da obra é lida como um reencontro com a própria imagem, ainda que siga conflitante, mas aceitando a “mudança” acarretada pelas consequências de seus livros, mesmo que essa apresente seu “esqueleto”. Lembremos a “tela auschwitziana” no espelho do banheiro”, como se levasse ao leitor o limite do incomparável, o evento limite por excelência em uma mera cena cotidiana. A partir dessa retomada, tais afetos o põem em estado de excitação e alegria, na curiosidade pela vida de Claudette que lhe revigora, possibilitando momentos como a *obra-prima invisível* com Suzanne: o diálogo de duas pessoas “com quase um século de vida”, frente à morte, ainda que cada uma guarde um significado diferente sobre isso. Se antes o horror era necessário para que a obra existisse, nesse momento o narrador vive e escreve a sua vontade de viver, uma vontade *terrível*, no sentido de um desejo de “eternidade” que lhe atravessa:

Esse ritmo de (linfócitos) T4 indo e vindo, caindo e subindo, é uma ilusão na qual o paciente se agarra como um anzol cuja linha o puxaria para um mar mais ou menos agitado. O médico mantém essa ficção de uma doença muito aleatória, que não leva necessariamente a um desfecho fatal (...) Estou em uma zona de *ameaça* onde prefiro me dar a *ilusão de sobrevida e de vida eterna*. Sim, tenho que admitir e acredito que este seja o destino comum de todos os doentes graves, ainda que lamentável e

<sup>119</sup> GUIBERT, 1991, p.30-31, tradução e grifos meus.

ridículo, depois de ter sonhado tanto com a morte, a partir de agora tenho uma *vontade terrível de viver*.<sup>120</sup>

Com a finalidade de aperfeiçoar a própria vida, a parrhesia contorna a delicadeza de *Protocolo*, pela coragem de confessar que, apesar de toda sua aproximação com a morte ao longo de sua vida, agora seu corpo é tomado pelo mais básico instinto humano, a primordial vontade de *viver*. Envolvem as escritas de si (correspondências e *hupomnêmata*) como um equipamento (*paraskauê*) a ser utilizado quando o perigo e o infortúnio acontecerem, a “infelicidade” que se encerrava fechando-se sobre si mesmo enquanto uma “era”, conforme o que “sempre se soubera”. É essa atenção convertida para si que caracteriza a coragem de sua parrhesia, definindo a verdade. São suas regras particulares de prudência que fazem esses momentos em que o narrador se distancia da retórica e da lisonja, vivenciando o kairós que une forma e conteúdo<sup>121</sup>. Regras que provocam “algo efêmero e passageiro”, o momento certo que *foge, escapa*, pertencendo tanto ao passado como ao porvir. É por esse caminho que se forma o *momento certo* da mimesis de Guibert, sua palavra *livre*. Conjuntamente, a espiritualidade e a parrhesia tornam *oportuna* a narração, e é a partir desses conceitos kairísticos, que vemos o processo de sua conversão.

A resignificação é conduzida pelo kairós, sendo a partir de seus gestos a existência do que chamamos até aqui de “cronologia da desordem”, produzindo seu complexo tempo particular, dependendo *somente de si*. Em seus traços ocidentais, a espiritualidade compõe o tempo do kairós, postulando que a verdade nunca é dada plenamente ao sujeito, e que esse deve acessá-la durante a conversão. Implica que o sujeito “se modifique, se transforme, se desloque” ao outro de si mesmo para acessar a verdade<sup>122</sup>. Essa espiritualização desloca-se ao passado, no sentido de não ter uma percepção sensível, mas significando a abolição concreta das coisas e entrada em uma “esfera abstrata da existência”<sup>123</sup>. Assim, opera-se a transformação que consiste na ideia da conversão, realizada sob diferentes formas. Em seu “sobrevoo muito esquemático”, Foucault diz que a conversão se dá no movimento de “arrancar o sujeito de seu estado atual”, a partir do *eros* (amor) que leva a verdade até o sujeito e o ilumina. Uma outra forma pelo qual o sujeito “pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade” é o trabalho de si, a elaboração e mudança de si através da reflexão da *askésis* (ascese)<sup>124</sup>. Uma verdade que complementa e

<sup>120</sup> Idem, p.190-191, tradução e grifos meus.

<sup>121</sup> FOUCAULT, 2006, p.464.

<sup>122</sup> Idem, p.20.

<sup>123</sup> REIS, 1996, p.232.

<sup>124</sup> FOUCAULT, Idem.

transfigura o sujeito. Dessa forma, o “tema da conversão” não deve ser tomado como uma noção perfeitamente construída e definida, já aponta o filósofo, seguindo a cultura de si helênicas, que combinam traços gregos e de parte do oriente.

A conversão que se faz presente nessa cultura rejeita a relação com o mundo enquanto uma “oposição”. Trata-se de um retorno e integração à própria imanência desse mundo (seria o *mundo da vida* de Koselleck?), podendo de fato produzir alguma oposição individual, que não é o caso, uma oposição existencial, o “duelo contra o tempo”. A conversão a qual situamos mimesis e vida de Guibert, conduz um deslocamento, daquilo “que não depende de nós”, em direção “ao que depende de nós”: uma libertação em relação a tudo o que não dominamos, para alcançar, enfim, “aquilo que podemos dominar”<sup>125</sup>. Por isso também de reiterarmos da escrita como um processo de reapropriação de si no adocimento, pois apesar de ser comunicável, ele é intransferível, nos limites do corpo e da “zona de abjeto” que o narrador produz como permissão e proteção para poder existir. A partir desses limites frágeis e delicados, se estabelece uma “relação completa” e adequada para consigo, dependente apenas de si próprio.

Assim, converte-se a si como um *objetivo, meta*, gesto de “exercício prático, treinamento, a *askésis* de si, conforme Foucault analisa<sup>126</sup>. O outro modelo apresentado também nos é interessante para refletir sobre nosso tema, em seus símbolos. Posteriormente à conversão de si helênica, esse conceito também é absorvido pela cultura cristã. Essa conversão (*metanoia*) significaria, assim, duas coisas: por um lado a *penitência*, e também uma *mudança súbita e radical* no exterior e interior do espírito. Aliás, essa é a associação geralmente feita ao utilizarmos esse conceito cotidianamente: quando dizemos que alguém “converteu-se”, dificilmente estamos falando de algo que não seja relacionado à espiritualidade, e frequentemente, cristã. Para essa “conversão cristã”, é necessário um “acontecimento único”, súbito, que transforma o modo de ser do sujeito. Nesse “transtorno súbito e dramático” ocorre uma *passagem*, reforçando o aspecto kairístico: “passagem de um tipo de ser a outro, da morte à vida, da mortalidade à imortalidade, da obscuridade à luz, do reino do demônio ao de Deus, etc.”<sup>127</sup>. Foucault conclui que ocorre uma *ruptura* do sujeito como elemento fundamental, no cruzamento entre o súbito e a passagem. Esse é o ponto crucial de sua tese, pois na primeira conversão de si não haveria rupturas do sujeito, talvez apenas em relação àquilo que lhe cerca e o torna dependente e cerceado de liberdade.

---

<sup>125</sup> FOUCAULT, 2006, p.258.

<sup>126</sup> Idem, p.259.

<sup>127</sup> Idem, p.260.

A conversão cristã também é refigurada na narrativa de Guibert, produzindo a originalidade da temporalidade convertida a si, combinando valores de ambas visões apontadas por Foucault. Ora, sucintamente Karina Cervi Santos apontou a característica de “ponte” admitido por esse tempo kairós, e também, a peripécia trágica, a passagem súbita para o conhecimento da situação de catástrofe. Nesse sentido, existe a própria vontade do escritor de relacionar-se às analogias cristãs em diversos momentos. Para além da “via-crúcis da medicação”, a própria capa de *Protocolo* já indica essa analogia, com a imagem martirizada do jovem São Tarcísio, relatando um solitário cotidiano paliativo semelhante a um martírio; mas ainda assim um “após-vida” mais tranquilo após a explosão de *Para o amigo*. Além disso, o personagem do *Tunisino*, curandeiro que ocupa boa parte da conclusão da história, realiza procedimentos mencionando diversas vezes aspectos e figuras da religião católica, especialmente no último conselho apreendido pela escuta do narrador. Foucault percebe que apesar da forte influência cristã, também se tratam de relações de si para consigo, que podem ter a forma de atos pela vida inteira: “A conversão é um processo longo e contínuo, que melhor do que trans-subjetivação, eu chamaria de *auto-subjetivação*”<sup>128</sup>.

A conversão parte da necessidade de entender o processo, na reminiscência do registro particular e escrevendo/vivenciando o movimento centrípeto dessa auto-subjetivação, e por fim, retornando a si o aprendizado e conhecimento desse tempo definido pelo kairós. Um retorno a si por vezes violento e ainda mais traumático, nas consequências e alcances da revelação da verdade, que é por vezes, desagradável. A conversão a si como objetivo final, é uma crença em si mesmo, no tempo que permite *agência* e *domínio*, ainda que fragmentado pelo trauma. É dessa fragmentação e inquietação que a *felicidade* se faz possível, quando é escrita:

*É quando escrevo que estou mais vivo. As palavras são belas, as palavras estão certas, as palavras são vitoriosas, mesmo desagradando David, que ficou indignado com o slogan publicitário: "Primeira vitória das palavras sobre a Aids". Quando vou dormir, penso no que escrevi durante o dia, algumas frases voltam e aparecem incompletas, uma descrição poderia ser ainda mais verdadeira (...) Cada momento deste dia foi uma delícia absoluta: o acordar tarde, o alívio de esvaziar a bexiga e então o sabor amargo do DDI do dançarino morto que me trouxe de volta à vida, o café da manhã de frutas e iogurtes, os momentos embaixo do caramanchão, lendo jornais, depois o trabalho, também delicioso, a visão de longe de jovens soldados sem camisa que vêm desmontar as tendas onde músicos dormiram, todos esses seres vivos inesperados, todas essas palavras vivas inesperadas (. . .) e a matilha de velhos cães tolos no vale, morrendo de fome, uivando até a morte todas as noites ao mesmo tempo. Eu estou feliz.*<sup>129</sup>

<sup>128</sup> FOUCAULT, 2006, p.263, grifos meus.

<sup>129</sup> GUIBERT, 1991. p.144 146, tradução e grifos meus.

A liberdade desse tempo de escrita se passa dentro do quadro de uma prática de si, seu tempo individual. Se essa atenção a si mesmo fosse submetida a um corpus de regras rígidos, “minuto a minuto, instante a instante”, não haveria liberdade do sujeito, lhe afastando de realizar uma obra bela – a obra-prima ora *invisível*, ora *delicada* – sendo essa “liberdade das regras” o maior diferencial entre os exercícios filosóficos e cristãos. Vemos, assim, um “estilo de vida”, uma forma adaptada à vivência, rejeitando a regularidade que deveria lhe acompanhar permanentemente. Conforme o filósofo, como se sugerisse pelo seu jovem amigo escritor:

Quem quiser fazer da vida uma obra, quem quiser utilizar como convém a *tékhnē* (...), deve ter em mente não tanto a trama, o tecido, a espessa feltragem de uma regularidade que o acompanhe perpetuamente, à qual deveria submeter-se. Nem obediência à regra, nem qualquer obediência podem (...) constituir uma obra bela. A obra bela é a que obedece à ideia de uma certa forma (um certo estilo, uma certa forma de vida). Esta sem dúvida é a razão pela qual jamais encontramos na ascética dos filósofos aquele mesmo catálogo tão preciso de todos os exercícios a serem realizados, em cada momento da vida, em cada momento do dia, que encontramos entre os cristãos<sup>130</sup>.

Por que esse “estilo de vida” ficcionalizado deve ser visto pelas noções e entendimentos do tempo? Ao afirmar a escrita do *kairós*, Guibert aponta o “fim em si mesmo” como um meio de salvação. Podemos ver estritamente o ato de “salvar-se” como a própria dramaticidade de um evento, que nos permite em nossa existência, *permutar* – “a morte em vida, a mortalidade em imortalidade, o mal em bem”, lembra Foucault, que em seguida já aponta sentidos mais amplos<sup>131</sup>. *Salvar-se*, ainda seguindo a filosofia helênica, garante um “acesso a si”, indissociável do tempo da vida, no trabalho que realiza sobre si mesmo, assegurando, no limite, a felicidade. É um gesto de “favorecer-se com uma espécie de benefício que se faz a si mesmo, do qual se é o próprio operador. ‘Salvar-se’ significará: *assegurar-se a própria felicidade, tranquilidade, serenidade*”, um ato a ser realizado ao longo da vida<sup>132</sup>.

Nessa escrita livre e “auto-subjetivada”, a coragem da *parrhesia* molda não necessariamente a verdade em si, mas a forma com que esse discurso é *sustentado*, em toda seu distanciamento da retórica e da lisonja. A mesma relação de “soberania” criada consigo é transmitida pela narrativa, fazendo com que a felicidade seja dirigida também para aquele a quem se fala, que ao escutar a fala corajosa sobre a vida do outro, a integra em seu próprio processo, tornando-se sábio e virtuoso a partir dessas sentimentalidades. O que seria mais humano do que a busca pela felicidade? Nesse sentido, Foucault aponta que o exercício da

<sup>130</sup> FOUCAULT, 2006, p.513-514, *idem*.

<sup>131</sup> FOUCAULT, 2006, p.225-226.

<sup>132</sup> *Idem*, grifos meus.

parrhesia deve ser “essencialmente comandado pela generosidade” para com quem se dirige, um atributo que está “no cerne da obrigação moral” dessa qualidade<sup>133</sup>. Trata-se da escrita generosa com o amigo Muzil, que também se estende aos leitores, conforme a dedicatória de *Protocolo*. É a generosidade o sentimento que orienta sua transformação no adoecimento, um gesto que antes de ser visto como ato vazio, deve ser visto no tempo kairístico que compõe o falar. Do ímpeto de revelação dos ocorridos para conhecimento geral, ao desejo de vida para ver seus sobrinhos crescerem, seu estado de felicidade é mais do que meramente contemplativo – é um gesto ativo de subjetivação, de generosidade, que parte de sua conversão.

Após tantos anos convivendo com o vírus, não apenas vendo pessoas próximas morrerem, em seu silencioso luto, alcançando um estado de rejeição e solidão que não pensava ser possível, pode esse processo de conversão ainda ser generoso consigo mesmo? Os antigos textos filosóficos dessas práticas, não consideravam essa mescla dos papéis desenvolvidos na contemporaneidade, logicamente. Hervé Guibert é o autor, narrador e também personagem desses eventos. A autoficção, independente de sua tipologia ou temática, materializa e tensiona a relação do escritor e o seu *outro*, que é o personagem/narrador. Alcançar a felicidade por essa conversão rumo à salvação de si é realizado também pelo amor (eros) e generosidade próprios, vivenciando e escrevendo o *outro* que se é – e aceitando que tal relação é oscilante. Escrever é um alento a si mesmo, um gesto de generosidade e também, de reafirmação: como se o personagem comunicasse ao escritor que, convivendo com tudo o que lhe fez sofrer – o corpo, a impotência, a fraqueza, a solidão – também existe a “terrível vontade de viver”, por mais estranha que ela pareça, como o “sentido da bondade” de felicidade também lhe constituem. A tela auschwitziana do banheiro, eventualmente reflete uma imagem de beleza sem a sombra dos “tempos mortos”, um reflexo de beleza que, como ele mesmo aponta, “já não era sem tempo”.

O HIV/aids manifestou-se ao longo das obras de diversas maneiras, para leitor e narrador. Nesse abraço às complexidades que visam a fuga da linearidade e suas imagens irreversíveis, buscando alguma compreensão e sobrevivência, vimos diversas imagens que levavam a figuração a outros níveis de mimesis, jogando não apenas com o imaginário. E sim com a situação do doente, que se lança no desconhecido e imaginativo do futuro para poder sobreviver, lançando novas noções e pensamentos. Assim, como vimos, o vírus definia o “destino tanatológico” daqueles personagens, amarrava suas vidas como se tudo em seus

---

<sup>133</sup> Idem, p.465.

passados os trouxessem até ali, o adoecimento e seu testemunho, limitando seu futuro e confirmando a premonição, atribuindo outros sentidos ao passado.

Esse destino materializou-se na “era da infelicidade”, seus desafios excruciantes, o choque de um novo cotidiano e mais ainda, o choque de assistir uma pretensa normalidade na fábrica de mentiras sobre o evento. Talvez todas as informações sobre algo tão horrível fossem mentiras, dada a impossibilidade (ou indesejo) de escrever a verdade sobre a tragédia, antes e depois de seu conhecimento da infelicidade. A começar pelo próprio relato do narrador, criando as autoficções que dava a permissão para relatar os eventos – evidenciando que não estava ali para falar a verdade, no limite, para falar a verdade que não queriam ouvir. A infelicidade tem esse aspecto menos pela decorrência do vírus do que os discursos que tornam a doença fatal e ao que ele condiciona: subjetividades e relações humanas. O “tempo devorado” guia sua escrita, à medida que também o devora, na urgência e impetuosidade de seus gestos ansiosos pelo escrever sobre aquilo. Ilustrando a agressividade do vírus, o *pacman* de *Para o amigo* e em *Protocolo*, chegando a alterar o próprio ciclo biológico da existência: “O homem come animais, cordeiros, leitões, entranhas, cérebros (...). *A Aids, microscópica e virulenta, devora o homem, esse gigante*”. Tais comparações dividem espaço com informações biomédicas sobre o funcionamento do vírus, seus trajetos no corpo humano, o impacto no organismo, com maior ou menor carga metafórica. Seu detalhamento médico não o assusta, pelo contrário, impulsiona sua ficção, e essa sim, pode construir suas regras e tempos, no que lhe é diferente da norma. Que imagem pode ser mais adequada? É importante ter isso em mente antes de analisarmos os dois últimos textos de *Protocolo*, no qual o narrador conclui sua narrativa, antes de lançar-se em outras formas posteriores (como o vídeo e o diário), e que definem o tempo refigurado do adoecimento e do personagem criado por Hervé Guibert.

Apesar de ser uma continuação de *Para o amigo*, com exceção de ser produzido logo depois e contado com sua repercussão, o livro parece um *exílio*, ou figura o tempo enquanto tal. A “outra temporalidade” da dramaticidade. Muito pouco dos anos anos explosivos, o “tempo devorado” da descoberta da “infelicidade” retornam em *Protocolo*. Bill e Marine não são mencionados, e Muzil é lembrado poucas vezes – e quase sempre como uma “sombra”, não mais a presença que lhe permitia aqueles relatos, que outros usam para lhe intimidar, vide o comentário de Jules sobre Muzil ter lhe dito que “com ele só haviam histórias falsas”. Seus amigos David, Stéphane e mesmo o dr. Chandi pouco aparecem, com Jules desempenhando um papel autoritário, abusivo e impaciente, diversas vezes desprezando o narrador, que demonstra sua frieza com o motivo, invariavelmente, sendo a enfermidade que o consumia. O foco de *Protocolo* sobretudo, é o eu. O “dançarino morto”, por sua vez, parece ser essa imagem que o

acompanha, em diversos paralelos e analogias, sendo de sua posse o medicamento DDI que dá início à obra. Claudette Dumouchel cumpre a função de dividir “a cena” com o narrador diversas cenas, apresentando-lhe novas possibilidades de tratamento para amenizar os sintomas, com uma dignidade e humanidade que abrem espaços e futuros para novas cumplicidades e solidariedades, conforme já anunciados por Muzil. São esses sentimentos e afetos que caracterizam as “novas solidariedades” que lançam o indivíduo a imaginar seu futuro, nas *expectativas* que produzem. Se o afeto por Claudette passa por insinuações românticas, trata-se de um jogo do narrador com o romanescos que sempre deduz e aguarda o amor romântico, e também porque aquela rotina com sua médica, em certo ponto, é a última tábua de salvação que o narrador pode agarrar-se para imaginar o futuro, sendo esse cotidiano o fator definitivo de sua vida. A rotina, e os afetos possíveis em meio a essa conversão, são a matéria-prima da escrita, entendendo que a sua relação com a vida de H.G. a refiguração mimética, é inseparável. Antes de partir para Casablanca, abrindo espaço para a conclusão de *Protocolo*, o narrador faz um balanço de sua vida, reconhecendo que havia tecido um “modelo, uma moral”.

Quando olho para as pilhas de pastas empilhadas em dois armários, não consigo acreditar no que vejo, fico perplexo, não consigo mais entender como uma massa tão extensa de escritos poderia ter saído de meu pobre corpo e de meus pensamentos deploráveis. Meu décimo terceiro livro oficial, *Para o amigo que não me salvou a vida*, me trouxe sorte. Teve um sucesso que me confortou no momento *ad hoc* da minha doença, carreguei-o em mim como um talismã (...) Pessoas que não me conheciam, nem sabiam quem eu era, nunca leram um livro meu, homens e mulheres de todas as idades e de todas as origens sociais, me imploraram para continuar escrevendo, *para que eu continuasse vivo*, pois era *a minha vida!* Encontrei ali, sobretudo em cadernos, coisas que tinha escrito quando era muito jovem, que nunca tinha esclarecido, e que muitas vezes tinha esquecido completamente, como se tivessem sido escritas por outro, *um ser mais raro e mais puro que eu, esse jovem Guibert que me deu o dom, por meio desses textos, de me fazer acreditar que ele permaneceu eu mesmo, ou que eu permaneci ele mesmo, que éramos uma só pessoa.* A redescoberta desses textos ora me encantou, ora me horrorizou, mas *acima de tudo me ensinaram uma lição.* (...) Esses textos me mudaram como escritor. Muitas vezes eles tinham algo tão cristalino, é claro que eu nunca poderia alcançá-lo novamente, e seria ridículo imitá-lo como maquiagem em excesso em uma velha, mas eles permaneceram para mim uma linha de visão, *um modelo, uma moral*.<sup>134</sup>

Trata-se de um gesto comum de lembrar, quando existe um temor tão próximo na relação consigo mesmo que se dá no conhecimento de si na “forma da reminiscência” que a conversão permite. Talvez, possamos até arriscar, admitindo e assumindo as ligações do narrador com o escritor, em um tom muito mais pessoal, admitindo até certa “justiça” nas reações ao livro – apontando a construção e interiorização do tempo em si mesmo, e sua

---

<sup>134</sup> GUIBERT, 1991, p.195-197, tradução minha, grifos meus e originais.

constituição a partir dele. Bem escreve o narrador, toda aquela produção, aquele material tão aparentemente confessional, escrito no “tempo devorador” de sua cronologia desordenada, lhe proporciona reconforto, ao mesmo tempo que lhe assusta, e assim, se produz uma lição – que o modificava. Seu aprendizado converte-se em um *modelo*, materializado em seus livros, lhe fornecendo conforto e a preparação para essa auto-subjetivação que o envolve e o protege contra o infortúnio, o futuro tão ameaçador. Mais do que buscar saber se a viagem teria acontecido ou não (algo que seu biógrafo Jean-Pierre Boulé parece mais interessado), sua ida ao Marrocos é o que *encerra* sua jornada autoficcional.

A história de *Milagre em Casablanca* insere-se em *Protocolo* não necessariamente de modo sequencial: parece situada em outra temporalidade em relação àquela trama, anunciando-se como uma história que o narrador conhecia “começo, meio e fim, *pois a tinha vivido*”, mas sem dizer “quando”<sup>135</sup>. Como sugere Gomes de Jesus, lemos uma tentativa de “fugir das verdades do corpo” atribuídas pelos discursos estigmatizantes, empreendendo uma “busca sobrenatural” que por fim, acaba por tornar-se “irônica”<sup>136</sup>. Apesar disso, *Milagre em Casablanca* adequa-se à ideia geral de *Protocolo* enquanto uma narrativa de reafirmação da vida, por seu esforço de *sobreviver* em meio a seu sofrimento. Ela é pensada como uma conclusão, deslocando e ao mesmo tempo embasando a conversão do narrador. O texto resume o kairós da narrativa, não por ser necessariamente pelos gestos e esforços em decorrência da viagem, mas pelo seu valor subjetivo e simbólico. A viagem, assim, só pode ser entendida com origem em seus motivos para tal. Quando decide ir até o Marrocos, tomando aquele como o “último ato” de *Protocolo*, H.G. está desacreditado da cura, ressignificando seu presente de tratamentos médicos, participando ainda de testes de medicamentos e vacinas. Reorganiza as possibilidades de pensar no futuro, à medida que, conforme vimos, torna-se “feliz”, atravessado por “uma terrível vontade de viver”. Busca a sua salvação e plenitude buscando ser *generoso* com seu passado tão expositivo. Nem mesmo ele parece entender bem as razões que o levam àquela instigante cidade, e por ele já ficcionalizada em produções anteriores.

Assim, menciona uma “carta batida à máquina”, que releu até a hipnose, enviada em meados de abril, a qual mantém à vista para que não desaparecesse em meio às suas outras inúmeras cartas. Essas, por vezes tão absurdas em suas mensagens, mas as quais lhe trazem à sensação de carinho, rendendo a seus leitores a dedicatória de seu livro. Narrando ciente do potencial romanesco e ficcional, ele demora até explorar o conteúdo da carta. Diz que seu

<sup>135</sup> Idem, p.197. **Nota:** Até a nota de rodapé seguinte, isso é, todos os trechos a que se referem ao capítulo de *Milagre em Casablanca* encontram-se no original (GUIBERT, 1991) entre as páginas 199-249.

<sup>136</sup> GOMES DE JESUS, 2014, p.87-189, grifos meus.

correspondente de Casablanca, nomeado apenas como *O Tunisino*, se apresentava como um escritor, tendo publicado livros pela mesma editora que o narrador. Conta que o tinha visto H.G. pela televisão, e que “não podia deixar perder assim um ser daquela qualidade”. O Tunisino também afirmava ter curado um amigo do narrador de “diversos cânceres”, recusando qualquer dinheiro ou pagamento. Após conversar com este amigo em comum, decidiu aplicar seus poderes de cura em Guibert, dizendo que era preciso apenas que fosse “por alguns dias à Casablanca”, e que respeitasse seu anonimato.

Despertando a curiosidade do narrador, ele confirma que o Tunisino havia de fato publicado livros na editora, há muitos anos. “Um mau escritor”, seus informantes lhe mencionam. Antes de partir, decide conversar sobre a carta com Chandi, esperando que ele fosse rir de suas motivações, mas seu amigo o incentiva ir ao encontro. Pergunta ao narrador, assim, qual parcela de *esperança* e qual parcela de *curiosidade* naquela viagem. Responde que não podia negar que tinha certa esperança – sem a qual aquela viagem “não teria sentido” – mas que era “moderada pela curiosidade. Essa declarada esperança somente é possível porque rompe-se o horizonte de expectativa, criando conseqüentemente uma “experiência nova”, bem Koselleck apontou. A superação da expectativa organiza assim as dimensões de uma maneira nova, na conversão que assume uma visão com maior expectativa, cercada pela curiosidade romanesca, que está dentro do limite do que o narrador pode dominar.

Da mesma forma que possuía a esperança para superar a certeza da morte à época da “era da infelicidade” no livro anterior, no sentido dessa conversão em busca de salvação, o curandeiro abre uma porta de salvação que o narrador construía desde o agravamento de seu estado de saúde. Um agravamento simbolizado, por um lado, pelos sintomas que lhe deixavam muito frágil, levando ao desejo do suicídio; e também pelas oscilações temporais que lhe acometiam desde a perda da esperança da vacina, com a traição de Bill, e que a resignificação do cotidiano a partir do encontro da beleza nos detalhes do presente possível, sua terrível vontade de viver, tornava real. Percebe uma chance de seguir existindo para além de seus textos. Com o mesmo “temor e fascínio” que se lançava ao futuro pedindo em orações para permanecer vivo, a lição de suas experiências do passado lhe ensina a não abandonar suas vontades, como a de ir a Casablanca, pois tal desejo era o que lhe restara, em seu presente de abandono. Assim, o equipamento que prepara ao futuro é recarregado com essa esperança de salvação, conforme vemos em seu pensamento antes mesmo de viajar, ao conversar com o Tunisino pelo telefone: “Estava destruído antes do telefonema, e logo em seguida, uma estranha alegria se apossou de mim, coloquei um disco e cantava gritando, mais alto que a cantora. *Me sentia forte e eterno*”.

Na unidade do tempo aion, passado e futuro parecem se unir, tornando esse tempo eterno algo que se estende ao corpo, jogando com os limites de sua própria ação – por isso os instantes lhe fascinam, pois sentir-se bem causa um sentimento além, de eternidade e “força”, lado a lado. Esse tempo quase mítico em sua aplicação particular, fornece as condições para agir e imaginar-se em sua mimesis. Sendo essa transformação de si o seu objetivo, mesmo que alcançá-la pareça impossível, existem ferramentas para produzi-lo a partir de sua poética.

Em Casablanca, após ser recebido por um simpático casal heterossexual amigo do Tunisino, o narrador ainda parece não entender bem o que tinha ido fazer, embora tudo parecesse certo. Fascina-se pelo oceano e pela atmosfera da cidade. Ao passar por uma praia na noite anterior ao encontro, “sente-se forte e eterno novamente”, creditando à cidade e ao Tunisino que já exerciam poder sobre ele, na transformação que aquela “reconversão” operava no “presente do corpo”, ponto de cruzamento de suas experiências e expectativas. Nesses cruzamentos e vivências do tempo, o tempo é o seu *agora de ação* que excede a eternidade contemplativa. Nada além de uma irradiação ou percepção passiva quando não há ação, que deve ser realizado no agora, a “hora de agir”, verdadeiramente. Um movimento centrípeto não mais o ataca, conforme vimos, mas até lhe defende.

O narrador diz que seus exames médicos revelaram uma “zona fora de foco” na matéria branca do cérebro, tornando a rememoração difícil, dizendo que “tinha dificuldades para se concentrar, ler, ou mesmo encontrar uma recordação” – exemplificando com seu lapso de não conseguir lembrar em qual cidade o avião fizera escala antes de ir para Casablanca. Seja uma justificativa *do escritor* para “qualquer imprecisão” ou artifício *do narrador*, é curioso esse anúncio, reafirmando o caráter da própria reminiscência que o compõe, ainda que de modo esparso e nebuloso. Yves e Jaqueline, o casal de amigos que o recebe, são descritos em diversos elogios do narrador, receoso da interação. Em suas conversas durante os passeios e o jantar, relatam as curas operadas pelo Tunisino. Envolviam dissolução cálculos renais, desaparecimento de meningites, e até um copo d’água na “hora precisa” que teria salvado a mãe de Yves. Ainda acrescenta, descontraído, que de fato, existia uma “dose de charlatanismo sem o qual não se realizaria bem esse trabalho”. Também teria salvado a filha deles de morte, após ser cooptada pela seita de um guru, que havia lhe deixado paralisada, sem falar e sem comer. Ao que o Tunisino, tal e qual Jesus Cristo, ressuscitando Lázaro: “(Ele) veio vê-la, e só lhe disse: ‘Vamos, levanta daí e anda’. Ela se levantou hesitante. ‘Não é assim’, ele lhe disse, ‘anda, mas anda direito’ Ela estava curada”, conta Jaqueline, emocionada.

Conta o narrador que o curandeiro não havia tido sorte, havia tentado fazer fortuna montando uma criação industrial de galinhas, mas o sócio fugira com seu dinheiro. Diziam que vivia de aluguéis de apartamentos espalhados pelo Marrocos. Ainda apreensivo, o narrador é levado pelo casal até o encontro em um pequeno edifício popular nos subúrbios de Casablanca, sem dar maiores detalhes. Imaginando a figura de um “velho enrugado deslizando sobre chinelos”, fica surpreso com o que vê, uma figura semelhante a um “cantor de ópera, Luis Mariano, Géorges Guétary nos tempos de esplendor”. Vestia uma roupa toda branca, inclusive seus sapatos, adornado com anéis, correntes e pulseiras de ouro, além de uma mecha de cabelo puxada da nuca, uma figura que o narrador recebe com certo deboche.

Adentram em “um salão burguês” com objetos que pareciam ser presentes como louças de porcelana, pratos de cobre, narguilés, taças de champanhe, etc. O Tunisino pede que o casal fique do lado de fora, iniciando seu diálogo com H.G., dizendo que não sabia nada sobre o vírus, e “nem precisaria”, pois via como o viajante fora “terrivelmente atingido”. O narrador exclama frente a ele, verbalizando enfim seus pensamentos: “Estou morrendo, por isso vim aqui. Estou no fim das minhas forças, perdi meus músculos, *sou como um ancião, não consigo mais comer, a comida não passa, nada passa, nem o tempo e nem nada*”. O Tunisino diz que já sabia disso, acrescentando que antes mesmo de ficar doente, o narrador era “apenas dor”: “você sempre foi apenas dor”, conduzindo-o a outro local e o deitando em um sofá. Aproxima as mãos em seu pescoço, sem encostar, dizendo que trabalhava em sua tireoide. Guibert lhe pergunta se ele teria preparado a sessão, ao passo que ele responde que sim, e que ele era “como um filho para ele”, puxando conversa com o narrador enquanto faz o procedimento, “irradiando energias” ao longo do corpo do narrador, dizendo: “O vírus é apenas uma sombra que reverbera, ele não gosta de oxigênio, é minha intuição”, e o narrador ouve o curandeiro sussurrar, sentindo o calor de suas mãos se espalhar, pedindo a ajuda de Deus. Resgatando o aspecto de esperança presente na ideia da vacina, mas reforçando a conversão a si, ele diz:

Começo a entender um pouco esse vírus, como ele se move. No início eu estava perdido. Vamos tentar fabricar *uma autovacina*, pois suas glândulas estão colonizadas pelo vírus e trabalhando contra você. Vai ser preciso inverter o processo. Mesmo que a autovacina não funcione, eu te recarrego as energias de tal maneira que você irá aguentar até que se descubra algo que dê certo. Já se falou tanto sobre esse vírus, mas ainda não se sabem grandes coisas a respeito. A primeira vez que ouvi falar dele, creio que era 1980 ou 1981, amigo meu que era padre, dissera: ‘É o castigo de Deus’. Eu lhe disse: ‘Você é um cretino’, e nunca mais o vi. Respire fundo. (...) Nem sei como você se chama, mas vi você na televisão e agora você é meu filho.

Ambos continuam a conversar. O Tunisino alega ter, por duas vezes, visto a Virgem quando tinha sete anos, realizando curas a partir dessa visão, repetindo: “com a autovacina, vamos tentar fazer com que o vírus devore a si próprio, um pouco como o escorpião que se pica

com a própria cauda”. Concluindo, o Tunisino pergunta como ele sentia. “Irradiado”, responde ele, “ligeiramente irradiado”. Após levá-lo ao espelho, força a se olhar novamente, algo que era intolerável até então, e o conduzindo à presença do casal. “Olhem só nosso filho”, o Tunisino o exhibe, ao que o narrador imagina ostentar um “sorriso de imbecil deslumbrado”. No dia seguinte, o narrador viaja à cidade de Tânger, permanentemente sem saber como deveria estar se sentindo. Lembra de sua fragilidade e cansaço permanente para viajar, além de todas as desmotivações para tal, que apenas o lembravam de que era um moribundo: “o senhor não vai conseguir viajar”, teria lhe dito Jaqueline. Em Tânger, fica fascinado com seus “campos dourados como a pelagem de um jovem animal que lhe deixa que lhe cocem a barriga”.

Em meio à beleza da praia em seu passeio, sente que os outros nem percebiam sua presença, um lugar “inteiramente de acordo com esse tempo, como que paralisado, dilatado e acelerado de um fim da vida”. Fica por horas ao sol, contemplando a serenidade do lugar, ilustrado em um “garoto de quatro, cinco anos, uma criança borboleta” que passeava na praia que lhe passava uma “insensata alegria” como de um palhaço, a “brincar com um calendário do ano passado”. Na volta ao hotel, encosta-se em uma parede ao sol, observando um avião desaparecer entre as palmeiras, tem uma sensação “suave, quente, flamejante, e eu respirava a plenos pulmões, como o Tunisino me havia mandado fazer. *Estava certo de que iria viver*”. Mais do que um otimismo, seu desejo de viver queima como uma certeza particular, lhe apresentando novos horizontes após o ritual. Ainda que o narrador não entenda muito bem o que aconteceu, *entrega-se* ao que o tempo “reinaugurado” lhe constitui. No dia seguinte, o grupo se reencontra em um almoço descontraído, e ao despedirem-se do narrador, lhe dizem: “Que Deus o proteja”. H.G. afirma já ter ouvido diversas vezes aquilo na vida, mas nunca lhe tivera sentido, compreendendo pela primeira vez aquele desejo. Escreve a frase novamente na areia em seu último passeio pela praia, pluralizando o desejo: “Que Deus nos proteja”.

Abruptamente, na parte seguinte, enquanto contemplava a cidade à noite, o narrador é conduzido de volta a Paris, em meio à sua rotina. Da mesma forma que o “momento certo” ocorreu, com sua aparência de “instante”, ele acaba quase imperceptível, porém marcado pela certeza de viver e autoproteção. Essa experiência, por mais que consequência do conhecimento da infelicidade, não deve ser encarado a partir do que é moral ou racionalmente válido. Trata-se de um gesto de *conclusão* de si, julgando estar equipado e preparado para a morte. Como aponta Foucault, a ignorância não é substituída por “um saber”, mas sim pelo *status* do sujeito, que na conversão atinge uma posição que ainda não havia alcançado, definida pela plenitude da relação de si para consigo. A salvação que o narrador ambiciona localiza-se nessa outra temporalidade – de Deus, da eternidade – mas também na “dramaticidade dos acontecimentos

do mundo”<sup>137</sup>. Capturar o momento nesse último local é decorrente do kairós e o conhecimento subjetivo que proporciona. A salvação, só é possível, assim, com a transgressão da falta original, a queda que torna a salvação necessária. Com essa “ausência de perturbação” (*ataraxia*) e a autossuficiência (*autarcia*), são essas as duas formas nas quais a salvação encontra a sua recompensa. Forma-se o “eu-fortaleza” onde finalmente se encontra abrigo<sup>138</sup>. Atinge-se a serenidade almejada, e como vaticina Foucault, atingindo o *objeto* da salvação, uma narrativa voltada e crente em si próprio, mas que sobretudo, “não se tem necessidade de nada mais, nem de mais ninguém”.

Com a “vontade de viver” que se transforma na “certeza de que iria viver”, H.G. concluiu sua trajetória autoficcional, ao menos em partes. *Milagre em Casablanca* encerra seu *Protocolo*, mas em sua volta à França vemos uma espécie de epílogo da obra, que lança o gancho em suas últimas cenas, ao verdadeiro ato último de sua vida, o filme *La Pudeur ou l'impudeur*, transformando sua conversão em imagens. Ao retornar, volta a pensar em Claudette ao ver um rapaz que acha atraente – e reconhece que talvez seu desejo e libido estivessem retornando, divagando que ela teria um romance com outro paciente, ou se seria lésbica. Vai ao encontro de Chandí e Gustave para um jantar, dos poucos amigos que restaram. Nesse epílogo, Jules não é nem mencionado, como se nunca tivesse retornado. Particularmente, menciona um abraço que Chandí lhe pede, um gesto que não lhe parece familiar, que poderia ser um “gesto fraternal de amizade eterna, e talvez de adeus”, ele reflete sem mágoas. Não falam da viagem, não fala do Tunisino, apenas da curiosidade por sua médica. A ida ao Marrocos parece nem ter existido. No táxi que o levava para o jantar, o narrador ouve no rádio a voz do presidente da França, que não é nomeado, ao contrário das outras vezes que mencionou, e logo, criando uma referência identificável. Ouve a declaração de guerra contra o Iraque, ao mesmo tempo que a voz busca tranquilizar os franceses e escreve: “É sempre assim, pelo rádio ou por acaso, num táxi, porque nunca leio as páginas políticas, que *eu encontro a grande História, e ela me deixa perturbado*”<sup>139</sup>.

A “grande história” talvez o perturbe por aquilo que constrói, suas estruturas por vezes tão distantes do “momento”. Não rejeitando os “instantes”, mas lhe diminuindo em importância – os momentos que nos lembramos, vivemos, imaginamos. O tempo histórico em sua apreensão é reelaborado pelo narrador em seus jogos, flexibilizando e nunca rejeitando, pois dele é dependente para construir seu *modelo de vida*. Há certas “definições” de tempo entre os

---

<sup>137</sup> FOUCAULT, 2006, p.222-227.

<sup>138</sup> Idem, p.262.

<sup>139</sup> GUIBERT, 1991, p.55, tradução e grifos meus.

historiadores que dominam as concepções de pensamento, uma pretensa curadoria já mencionada. Para dois dos historiadores mais instigantes da contemporaneidade, a maior parte de seus colegas de profissão assumem que o tempo é o que o calendário e o relógio sugerem, em alguns pontos: que o tempo é *homogêneo*, com cada dia, minuto e segundo idênticos entre si; o tempo é *discreto*, um simples ponto em uma linha reta, sendo daí para frente, *linear*; assim, é também *direcional*, fluindo sem interrupção para o futuro, atravessando passado e presente; e por fim, que o tempo é *absoluto*, ou seja, não é relativo ao espaço ou mesmo a *quem* lhe mede<sup>140</sup>. Todos esses atributos são refigurados na autoficção do adoecimento, sob sua auto-subjetivação. Em toda sua grandeza, esses traços o deixam “perturbado”, chegando até ele com uma simples transmissão de rádio, como se a “grande História” só servisse ou fizesse perceber-se nesses momentos em que sua realidade interna é perturbada pelos acontecimentos do mundo, como se habitasse um mundo diferente. E talvez de fato habitasse, conforme aquilo que ele *precisava* no momento – aquele tempo da guerra, da “grande História” não parece lhe dizer nada, exercendo sua autossuficiência e ausência de perturbação, na plenitude enfim alcançada.

Assim ele vai à sua consulta com Claudette, a qual entre um procedimento e outro, lhe diz que seu namorado estava lendo seus livros e gostando muito, algo que o narrador, surpreendentemente, não desenvolve em seu relato, mais preocupado com as filmagens que realizava para seu filme. Com aparente felicidade, conta ao leitor que negociou com a enfermeira um número menor de tubos de sangue a ser retirado nos exames, como também negociou as fitas de vídeo em uma loja: “Adoro *negociar*, é a vida. Tudo é negócio na vida. A morte é a *reconciliação*. Com essa frase eu pretendia encerrar meu livro. Não irei conseguir”<sup>141</sup>.

De fato, não foi com essa mensagem que encerrou sua obra, o fazendo com um convite à uma outra história que iria contar. Assim, filma Claudette, “suas longas mãos brancas”, seu rosto sobre “uma luz sublime”: “*eu estava feliz*”. O desespero do fim de sua obra anterior, o choque do desencontro com a esperança e o futuro perdido, dão lugar ao otimismo que parte de si e existe para si. Os limites do texto coincidem com os limites de si próprio, que atingem conciliação e plenitude. Ambos se encerram, lançando-se ao futuro do modo que lhes cabe: encontrando outra forma de existir e permanecer no tempo.

---

<sup>140</sup> LORENZ, BEVERNAGE (2013) *apud* RAMALHO, Walderez. Reinterpreting the “times of crisis” based on the asymmetry between chronos and kairos. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 14, n. 35, p. 115-144, jan.-abr. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.15848/hh.v14i35.1733>>, p.122, tradução e grifos meus.

<sup>141</sup> GUIBERT, 1991, p.260, tradução e grifos meus.

## “EPÍLOGO”: TEMPO POSITHIVO

O filme ao qual o narrador começa a produzir é seu curta-metragem *La Pudeur ou l'Impudeur*, escolhido para ser o início dessa pesquisa, um *convite* às leituras que lhe precederam. Não que o cotidiano de *Protocolo da compaixão*, sua jornada de dor e plenitude, tenha se transformado em filme, mas algo a mais. *La Pudeur* conta uma outra história, na qual seu protagonista lê e reflete sobre seus livros, refigurando a conversão através da imagem – que assim, traz outros choques, conflitos e dramatizações ao exhibir seu tratamento. Devido ao sucesso de suas traduções para o português e também por algumas produções acadêmicas, acostumou-se a pensar que *Para o amigo que não me salvou a vida* e *Protocolo*, junto do romance *O homem do chapéu vermelho* (*L'Homme au chapeau rouge*, 1992) formavam uma trilogia literária sobre seu adoecimento. Não que a ideia de uma trilogia seja inaceitável: na trama póstuma o narrador, que também estava doente, envolvia-se em uma trama de suspense com roubos de obras de arte ao redor do mundo. Percebe-se uma “inclinação” para o fictício, apesar de todas as analogias e possibilidades. Porém, Guibert realizou ainda outras produções, o diário de hospitalização *Cytomegalovirus* (1991), e dois romances, *Mon valet et moi* (1991) e *Les Paradis* (1992), todos com maior ou menor nível de autorreferencialidade. Nesses textos, vemos outros impulsos, experiências e expectativas: que deslocamentos eles nos provocariam? Novamente alteraria a experiência do tempo da conversão a si? Outra salvação seria possível?

Realizei essa pesquisa em meio a uma pandemia que ofuscou o HIV como fenômeno, também enfrentando uma relação com o tempo no qual a felicidade fora suspensa – pelo luto, pela doença, pelo isolamento, pelo desemprego, pelo negacionismo. Que esperanças de futuro nos constituem ao testemunhar a vacinação? Nesse momento, cabe às ciências humanas, a História especialmente em sua pretensa função de curadoria do tempo, refletir, e deixar a estranheza *integrar* suas práticas, e repensar sobre o evento e suas relações com a história e com o tempo. Permitir-se viver o luto coletivo induz, por um tempo, a abster-se de perguntas – o que pode aguçar ainda mais o olhar, bem lembra Koselleck.

É incontornável um aspecto de “conversão acadêmica”, por minha parte, durante a escrita dessa pesquisa, no retorno a si que o tempo implica. Minha mãe, grande incentivadora, faleceu por complicações da covid-19 em novembro de 2020, lutando contra um câncer há algum tempo. Uma das mais de 600 mil vidas perdidas em nosso país, no tempo marcado ao fim de outubro de 2021. Se o câncer dá início às reflexões sobre os universos metafóricos e imaginativos das doenças, o que ficará para o coronavírus e a covid-19? Que dinâmicas se impõem e que tempos se produzem na veiculação extrema das informações sobre a pandemia,

em todas as plataformas e lugares? Em que momento poderemos falar dos “sujeitos” que se produzem em uma enfermidade a princípio associada à uma questão de classe/racial e sua vinculação com países estrangeiros – e que após disseminou-se dramaticamente através de vulnerabilidades de todo um tecido sócio-histórico brasileiro, envolvido pelo negacionismo e desamparo. Percebe-se um *sufocamento*, em diversos sentidos e metáforas, que atravessa indivíduos e coletividades. Parte dessa dificuldade abateu-se sobre a produção dessa pesquisa – o que nos leva ao quê é aguardado de um pesquisador, em um dos países cuja gestão pior administraram a pandemia, contribuindo decisivamente para seu agravamento. Pode, assim, um vírus tornar-se uma *musa inspiradora*, conforme Julian Lucas lembrou de Hervé?

Bem, o vírus não foi minha musa, mas sim o fascinante *contingente de impressões* que produzem uma imagem do HIV/aids, muito diferente daquela que é aguardada. Manifestações diversas de experiências do tempo – a fragilidade e o medo sim, mas também o desejo, a imaginação, o cuidado, a “terrível vontade de viver” de um escritor tão intenso. Da mesma forma, suas palavras diferiam das análises: dissimula-se o aspecto humano das estruturas de pensamento, experiências pessoais que, em sua vivência, também determinam o caminho intelectual de uma teoria. A mimesis foi o ponto de partida e chegada de tantos escritores em suas trajetórias, com vidas vistas a partir de suas diferenças da norma, e assim, uma renovação da História só é possível se induzir uma reflexão sobre a mimesis como ferramenta, retirando seu aspecto de mera imitação - não apenas na literatura mas em todas as artes e comunicações, como vimos no artista visual Keith Haring e no sociólogo Michael Pollak. No HIV/aids, essas refigurações foram essenciais, transformando o status da documentalidade e do registro do passado, a partir das visões aristotélicas e poéticas desse conceito, podemos voltar para a jornada do narrador e sua relação com a enfermidade.

Assim, na parte inicial dessa pesquisa percebemos como passado, presente e futuro assombram Guibert nessa descoberta da morte certa. Falar do HIV/aids é falar da morte, mas é principalmente falar da vida, questionando-se sobre quais testemunhos os registros tornam-se *legítimos*. A literatura de Guibert ressignifica os “tempos mortos”, essa nebulosa caracterização do espírito de uma época narrada sob influência da narrativa da imprensa e suas lógicas. Se a autoficção de Guibert é uma diferenciada experiência do tempo, ela começa no próprio evento do adoecimento, a “doença do fim de século”, inelutável, que na potência de sua agressividade, tece uma comparação ao Holocausto. É no impulso de se ficcionalizar que o indivíduo pode ter certa agência, e assim, decidir sobre seu próprio futuro – se é que há espaço para tal quando já existe um “destino tanatológico” anterior. Pela poética, historicizamos a epidemia de HIV/aids,

a questionando em sua contemporaneidade e dinâmicas, elaborando pela historiografia um convite à outras visões, insubmissas como as de Guibert, que para além do verdadeiro e do falso, exibem em seu processo os efeitos do tempo.

Esse processo é a autoficção, o qual elaboro no segundo capítulo. Esse gênero/prática parte do fragmento da vida, as vulnerabilidades da vivência, diferenciando-se da autobiografia e suas raízes em parte no racionalismo do “momento cartesiano” e parte no “sincero coração” de Rousseau, atribuindo-lhes um valor quase absoluto e firmando um pacto de dizer “toda a verdade”. O autobiográfico tem o *olhar para si* a partir de uma matematização do empírico, que busca apenas a semelhança e rejeita as diferenças nas escritas de si, movimentos que vão se dando ao longo do tempo, ligadas à história dos gêneros literários e das tematizações, negligenciando não somente a legitimidade do ficcional da escrita, mas também da vida. A partir das noções da tragédia de Nietzsche, percebem-se outros gestos de composição e de vínculos com a subjetividade daquele que escreve. É dessa forma que Guibert produz sua conversão a partir de uma recusa dos consensos, produzindo um indivíduo que privilegia outras temporalidades em uma narrativa. Mais do que privilegiar, *necessita* da autoficção, discutida em diversos autores e teóricos, pois é em seus pressupostos e princípios que constrói sua zona de identificação e performatividade. Também se observou uma obra a partir de uma “expansão das lições da *Shoah*”, nas literaturas de testemunho sobre o Holocausto: Guibert, ao traçar esse comparativo, também desenvolve uma flexibilidade do evento limite, suas cenas traumáticas e testemunhos, retirando o seu drama de um aspecto puramente documental, e levando seu impacto para uma sensibilidade e refiguração que não se daria somente no tempo da palavra, mas na música e nas artes, segundo sua lembrança de quando tem conhecimento do vírus em seu corpo, e também quando é informado da morte de seu amigo Muzil.

Nas obras aqui analisadas, em sua necessidade de comunicar o testemunho, percebemos uma reorganização das experiências do tempo a partir das noções filosóficas da antiguidade, que acompanham o princípio da representação que é a mimesis. Refigura-se o tempo cronológico e sua “linearidade irreversível” que absorve passado e presente, reafirmando sua fragilidade e incapacidade. Da mesma forma, para responder à agonia sem fim da expectativa daquele cotidiano, deve-se criar um “aion particular”, que reencontra beleza e eternidade em si, transformando a escrita em um equipamento de preparação para um futuro de infortúnios, o qual até já temos conhecimento, mas nem saber exatamente *quando* e *como* se dará, em meio a uma experiência que “devora o tempo”, ao passo que o estende em dores e angústias *intermináveis*. A partir de uma conversão a si, realizada na parrhesia que garante coragem e

franqueza à sua fala, bem como suas consequências, é possível jogar com as noções do tempo a seu favor – e assim, resignificar o presente, reconciliar-se com o passado e voltar a imaginar (e logo, se *preparar*) para o futuro, amenizando o sofrimento.

Antes de concluir com a terceira noção mais conhecida, o *kairós*, ao longo das categorias de Reinhart Koselleck percebemos pontos que as integram ao tempo desenhado por Guibert, e evidenciando que junto com a densa história dos conceitos, há um fundo puramente humano, indissociável de seu escritor, isso é, o próprio historiador. Aceitamos as temporalidades que a História pode apresentar ao lançar mão desses diálogos, ou negamos nossa participação na busca por integração dessas poéticas? Assim como o historiador é guiado por “desejos, esperanças e inquietudes”, esses sentimentos tão íntimos e humanos guiam o nosso escritor, percebendo as diferenças e vivendo o *mundo da vida*. A *aids* é um evento transcendente, e assim, deve-se encontrar o *momento certo* de lhe escrever. Assim, ao reorientar os tempos, rompe-se as expectativas e descobrem-se experiências novas, ao converter a si próprio, o último abrigo que ainda dominava, atingindo sua plenitude de existir em um presente possível, que ainda fornece espaço para a felicidade.

Em meio a tantos campos, áreas e disputas teóricas, certamente cometi alguma imprecisão, sendo também, um tanto redundante. Apresentei algumas nuances do problema inicial da pesquisa, isso é, uma investigação pelas experiências do tempo do adoecimento de Hervé Guibert, expostas em sua autoficção. Busquei uma construção menos rígida e estratificada, conforme a “intuição e descoberta” que orientam uma poética do adoecimento. Como disse, a experiência do adoecimento de Guibert herda e habita um presente que lhe caracteriza de modo traumático, a partir de suas diferenças de outras doenças na história. É essa a matéria-prima desse escritor tão instigante que retorna essas forças para si, em sua busca pela forma mais adequada de comunicar-se, aceitando todas as suas consequências, não meramente transpondo sua experiência pessoal, mas operando uma transformação em toda a sua escrita e vivência. Essas transformações indicam uma relação complexa com a morte, e logo, dizem respeito também às nossas relações com o tempo, lembrando de Certeau. Objetivei demonstrar que a complexidade dessas relações traz contribuições à visão da História, humanizando suas concepções e tecendo um diálogo entre a historiografia e a teoria literária.

A sensibilidade intelectual é tensionada quando emergem outras figuras de (auto)referência, distanciando-se de métodos que seguem as reatualizações do “momento cartesiano”, mesmo que lhe tenham uma visão crítica sobre esses métodos. Se produzem resultados diferentes do que esperamos, e diferem-se devido à forma que pré-existe e que dita

a ordem de nossa figuração – seja do tempo, do doente, da escrita, enfim. Evidencia a relação da doença de um modo interseccional, cruzando com fatores de sexualidade, gênero, raça e classe, marcando incontáveis *histórias de vida* ao longo da *história*. A relação com o aprendizado humano se faz em todas as etapas dessa pesquisa – da mimesis como aprendizado cultural, ao aprendizado “de viver” e proteger-se da infelicidade que se aproxima no futuro que lhe é imposto. Ter noção dessas temporalidades aumenta o papel desses aprendizados – especialmente em meio à pandemia iniciada no fim de 2019, que também guiou nossa relação com o tempo. Da mesma forma que tentei mostrar a importância de “habitar a estranheza do HIV/aids” para perceber suas complexidades, talvez seja esse momento de abster-se das perguntas, e sim de afirmar semelhanças – a semelhança de um acontecimento que envolveu tão radicalmente a todos, justamente em nossa condição universal (ou quase) de cidadãos, com direito à vida. A história, disciplinada ou não, saberá registrar esse “presente pandêmico” de diversos modos e legitimidades, à medida que pudermos refletir sobre isso. Pode a história “historicizar” o que se passa na mente de um “órfão da covid-19” no momento em que é vacinado? Medir a angústia do desemprego e seu horizonte tão fechado? A duração de um plantão médico que parece se eternizar além de seu tempo original? Penso que sim, a história deve refletir sobre esses momentos, em permanente diálogo com outras teorias, demonstrando em seus conceitos e explicações alguma possibilidade de *romper* expectativas, e assim, *criando* novas experiências.

As cartografias desse acontecimento que se estende enquanto é produzido está longe de se distinguir por completo. Isso ainda vale para o HIV/aids, sua fábrica de experiências que hoje evidenciam autoafirmação, organização coletiva, renovações artísticas, direitos conquistados: *tempos positHIVos*, de vida e prazer, muito além de mudanças somente na linguagem. Tempos que H.G. também viveu, ainda que brevemente. As formas de subjetivação na internet levaram as autoficções a uma dinamicidade quase impensável – ou ao menos, seus princípios ambíguos e incertos, no ímpeto de se expor e dramatizar. As tradições e vanguardas literárias hoje reverenciam Guibert e o reconhecem com escritor, reatualizando suas obras. Outros tempos existem hoje para sua leitura, produzindo identificações cada vez mais plurais, permitindo que novas perguntas e contradições surjam, exibindo suas complexidades.

Hervé Guibert lamentou não concluir o livro dizendo que “a morte é a reconciliação”, e assim, ela guiou suas obras, medos, alegrias e esperanças. Escrevendo sobre o espectro da morte, comunicou uma “terrível vontade de viver”, que lhe atravessava em um processo de conversão a si mesmo. Por um lado, habitando o presente pandêmico, e por outro, mergulhado

nos “tempos da conversão” desse escritor, aponte as transformações que *ressignificaram* e *conciliaram* suas figurações, o “tempo da escrita”, o “tempo da vida”, o “tempo de descobrir o tempo”, que surge entre esse viver e escrever. *Viver* também sempre será a reconciliação.

### Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. **Negative dialectics**. Tradução: E.B Ashton, London/New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 1991.
- AQUINO, Julio Groppa. **O pensamento como desordem: repercussões do legado foucaultiano**. Pro-Posições [online]. 2014, v. 25, n. 2, pp. 83-101. Acesso em 17 Ago 2021.
- ARANHA, Gervácio Batista. Da história entre a retórica e a prova: por uma mimesis renovada In: **Simpósio Nacional de História**, XXVII ed., julho de 2013, Caderno de resumos, Natal, 2013, pp.01-16.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 7. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Brasília: Série Universitária. Clássicos de Filosofia, 2003.
- AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.) **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética - a teoria do romance**. São Paulo:Unesp, 1998.
- BARBOSA, Nelson Luis. **“Infinitivamente pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”**. São Paulo: USP, 2008, 401f., p.20. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura comparada.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: BARTHES, R., O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Francisco Inácio. **Aids na Terceira Década**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas - a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os Perigosos - autobiografias e aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BEZERRA, Danieli Machado. Esboços sobre a vida e as influências no pensamento de Koselleck para uma compreensão sobre o surgimento da História dos Conceitos In: **Simpósio Nacional de História**, XXIX ed., julho 2017, Caderno de resumos, Brasília, 2017, pp.01-15.

BOHLEBER, Werner. **Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise**. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 41, n.1, p.154-175, mar. 2007.

BOULÉ, Jean-Pierre. **Hervé Guibert à la télévision: vérité et séduction** In: BOULÉ, J. Hervé Guibert Nottingham French Studies, Vol.34, No.1, Spring 1995.

\_\_\_\_\_. **Hervé Guibert: voices of the self**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e Literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas e cenários, 2010.

BURKE, Peter. **A escrita da História: Novas perspectivas**. SP: Editora da Unesp, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

CAMARGOS, Bruna Tavares. História e ficção no tempo humano. In: **Simpósio Nacional de História**, XXVIII ed., julho de 2015, Caderno de resumos, Florianópolis, 2015.

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

CESAR, Constança Marcondes. Kairós: uma abordagem histórica em Eváγγελos Moutsópoulos. **Anais de Filosofia Clássica: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ** vol. 7 n°13, 2013.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Tristram, 2004.

\_\_\_\_\_. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

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

COSTA, Gustavo Bezerra. **A criação de si entre a parrêsia e a hipocrisia: Etopoiética do cuidado de si**. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 58, n. 137, 2017.

COSTA, Marta Morais da. **Teoria da Literatura II**, Curitiba: IESDE Brasil, 2008, p.21.

DARNTON, Robert. História da leitura. In: **A escrita da História: Novas perspectivas**. SP: Editora da Unesp, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Vigésima terceira série: Do Aion**. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental – Autores e obras fundamentais**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. Esprit Créateur* Vol.20, No.3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* (Fall 1980), pp. 87-97.

FAEDRICH, Anna Martins **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**, Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS, 251 fls., Porto Alegre, 2014.

FERNANDES, Guilherme. Hervé Guibert: autoficção e o corpo teatralizado. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 47-60, dez. 2016.

FISHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. **Educação & Realidade**, Faculdade de Educação/UFRGS: Porto Alegre, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.272.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. In: MOTTA, M.B. **Ditos e escritos: Ética, sexualidade e política, vol. 5**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_; MOTTA, Manoel Barros (Org.), **Ditos e escritos: Repensar a política. Vol. 6**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

- \_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p.16.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT apud CASTRO, Edgardo. FLAUBERT, Gustave In: **Vocabulário de Foucault**, Belo Horizonte Autêntica Editora, 2016.
- FRIEDLANDER, Saul. **Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- GASPARINI, Philippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GÓIS, João Bosco Hora. Aids, Liberdade e sexualidade. In: QUADRAT, Samantha. **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GOMES DE JESUS, André Luís Gomes. **Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert**. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. 234f. Tese (doutorado) em Teoria literária.
- GONÇALVES, Daniel Luís Cidade. A impossibilidade de pensar certas coisas: analisando o conceito de *episteme* em Michel Foucault. **Argumentos**, ano 10, n.20 – Fortaleza, jul/dez. 2018.
- GUIBERT, Hervé. **L'Image fantôme**, Paris: Minuit, 1981
- \_\_\_\_\_. Hervé. **À l'ami quis ne m'a pas sauvé la vie**. Paris: Gallimard, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Le protocole compassionnel**. Paris: Gallimard, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto-ED. PUC-Rio, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOBUSS, João Francisco Nascimento. **Virtude e mediedade em Aristóteles**. Tese submetida ao Programa de pós-graduação em Filosofia como requisito para a obtenção de título de Doutor em filosofia na UFRGS, 258f., Porto Alegre, agosto de 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

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

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.PUC-Rio, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. Sociedade e discurso ficcional. In: **Trilogia do controle**. RJ: Topbooks, 2007.

\_\_\_\_\_. O controle do imaginário. In: **Trilogia do controle**. RJ: Topbooks, 2007.

\_\_\_\_\_. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACEY, David. **Las vidas de Michel Foucault**. Madrid: Catedra, 1993.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MARQUES, Maria Cristina da Costa. Saúde e poder: a emergência política da Aids/HIV no Brasil. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro v.9, 2002.

MONÉGALHA, Fernando. O tempo do sentido: Cronos e Aion no pensamento deleuziano. **O Manguenzal**, v. 1, n. 2, a. 2, pp. 88-95, jan/jun 2018.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. **Tempo Social**. Rev. Sociologia USP: São Paulo, 1993, p.67-111.

- MILLER, James. **The passion of Michel Foucault**. New York: Simon & Schuster, 1993.
- MÜLLER, Vinícius. **A obra de Reinhart Koselleck como antídoto à vergonha**. In: **Estado da Arte – Revista de cultura, artes e ideias**, 02 out. 2020. Ver: < <https://estadodaarte.estadao.com.br/koselleck-antidoto-muller-51/>> Acesso em 16 out 2021.
- NASCIMENTO, Dilene. **A construção de si: a narrativa em torno da experiência da aids**. Revista de História Regional. Ponta Grossa: UEPG, 2007.
- NELSON, David L.; COX Michael M. **Princípios de Bioquímica de Lehninger**. Porto Alegre: Artmed, 6ª edição, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PINTO, Felipe Gonçalves. O tempo da tragédia: Sobre a textura do tempo na *Poética* aristotélica. **Anais de Filosofia Clássica: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ**, vol. 2 nº 3, 2008.
- 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.
- PREVEDELLO, Tatiana. Sob o signo de Cronos e Kairós: A narração do tempo em Lobo Antunes. **Revista de Estudos Literários**, nº8, p.275-299. Porto Alegre UFRGS, 2018.
- 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.
- RAMALHO, Walderez. Reinterpreting the “times of crisis” based on the asymmetry between chronos and kairos. **História da Historiografia**., Ouro Preto, v. 14, n. 35, p. 115-144, jan.-abr. 2021.
- REIS, José Carlos. **História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 202.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo 1**. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo III**, Campinas/São Paulo: Papyrus, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.
- RODRIGUEZ, Natalia. Procesos de resignificación a partir del diagnóstico de VIH/SIDA. In:

Hidalgo, Cecilia. **Etnografias de la muerte - Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida**. Buenos Aires: CLACSO/CICCUS, 2010.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões** (Tradução de Fernando Lopes Graça). Lisboa: Portugália Editora, 1964.

\_\_\_\_\_. **Textos autobiográficos e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RÜSEN, Jörn. **History: narration, interpretation, orientation**. New York/Oxford: Berghahn Books, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do Corpo Outro**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SANTOS, Karina Cervi. **Experiências do tempo: reflexões sobre o tempo e alma**. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2010, 87f., Monografia em Psicologia Analítica da PUC-PR, como requisito parcial à obtenção de título de Especialista.

SCARDINO, Rafaela. **A fala fora de lugar: testemunho, resto, tempo e linguagem em Ricardo Piglia**. Alea: Estudos Neolatinos, 2013, v. 15, n. 1, pp. 170-183. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100011>>.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. **Projeto História**, nº 16, São Paulo, 1998.

SARKONAK, Ralph. **Angelic Echoes: Hervé Guibert and company**, Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 2000.

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

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

SILVA, Régerson Molitor. Macropressuposição e a hermenêutica bíblica. **Revista Kerygma**, São Paulo: Centro Universitário Adventista de São Paulo/UNASP, volume 9, número 1, p. 115-130, 1º sem. de 2013.

SOARES, Rosana de Lima. **Imagens veladas – aids, imprensa e linguagem**. São Paulo: Anablume Editora 2001.

SOËTARD, Michael. **Jean-Jacques Rosseau – Coleção Educadores** Recife: MEC/Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

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

SOUSA, Francisco das Chagas de Lóiola. Diálogos com Michel de Certeau sobre pesquisa nas ciências humanas. **Revista Crítica Histórica**, Maceió, Ano II, nº3, Julho/2011.

SOUZA, Herbert. **A cura da Aids**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

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

VIEIRA, Karina Augusta Limonta. Mimesis: Conceito, elementos constituintes e sua relação com a educação. **Revista Expressão Católica**; vol.9, n.1, jan-jul, 2020. Quixadá: UNICATÓLICA, 2020.

VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Maurício. **Os historiadores clássicos da história, vol.3: de Ricoeur a Chartier**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes/PUC-Rio, 2014.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: Gênese, significado e recepção. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº127, Jun/2013.

VOIGT, Andressa Cristina; ROLLA, Cinthia Elizabet Otto; SOERESSEN, Claudiana. O conceito de mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. **Travessias**, UNIOESTE, vol. 10, nº02.24, 2015, p.232.

WHITE, Edmund. **‘Today the artist is a saint who writes his own life’**. Edmund White on the genre of gay autofiction. In: London Review of Books, Vol.17 nº5, march 1995.

\_\_\_\_\_. Hervé Guibert: Sade in jeans. In: **The Burning Library: essays**. New York: Vintage, 2010.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação histórica do século XIX**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: EdUSP, 2014.