

## A Memória DO SILÊNCIO

Eugénia Vilela  
Faculdade de Letras do Porto

Rien n'a changé  
Le corps est douloureux  
parce que l'âme  
étrangère à elle-même, insaisissable,  
est tantôt incertaine,  
alors que le corps est là, toujours là, encore là,  
et il ne sait plus où se mettre.

Szimborska

Contemporaneamente, o *campo de experiência significativa* está despossuído de conexões, de *passagens* fundamentais: existe uma fragmentação quase-absoluta que impede a congregação das experiências. Estas regiões de fractura são definidas e instaladas por uma concepção de racionalidade que nos marca desde a modernidade: a racionalidade técnico-científica. Neste contexto, fazendo parte do *campo de experiência significativa*, o conjunto das *experiências do corpo* está fragmentado em dois redutos inconciliáveis: o reduto do conhecimento, em que o corpo se concebe na figura rígida de *corpo epistemológico* – o corpo perspectivado como *objecto* anatómico, orgânico, social – e o reduto da vida, em que o corpo se expõe como *corpo existido* – o corpo vivido da angústia, da morte, do nascimento, do esquecimento. Assim, tomando como referência a análise crítica de Foucault sobre o discurso moderno, procuramos pensar o *corpo doente*, na sua dimensão simbólica, como experiência e acontecimento do sujeito que sofre. Se a modernidade, sob o paradigma ocidental da racionalidade técnico-científica, torna inconciliáveis o tratamento do corpo como objecto de conhecimento e como experiência existencial do sujeito, a análise dos textos de *autoficção* de Hervé Guibert – ele mesmo doente de Sida – mostra que, para além do corpo-objecto doente, existe um sujeito que, consciente da irreversibilidade da sua doença, faz da experiência do seu corpo o último lugar possível de resistência.

>>

Falamos da Sida, especificamente de Hervé Guibert. Dos textos de Guibert. O que significa, aporeticamente, o mesmo que ele próprio. Procuramos então, a partir da palavra e da imagem nas obras de *autoficção*, pensar as novas caligrafias da morte entendidas como narrações que sustentam uma forma surda de *inquietação*. Como uma outra tentativa de compreender a vertigem da procura humana de um sentido, para além do registo dos discursos social e culturalmente legitimados. Procura-se tocar a realidade mais funda de um sentido a nomear, com o próprio corpo. Será esse o significado da experiência da palavra? Um corpo que tocar na mais profunda solidão?

### 1. Corpo e discurso

No espaço antropológico de significação, o significante *corpo* é uma *ficção* que possui uma realidade cultural que o constitui como uma *ficção culturalmente viva*. Delineando-se, enquanto fenómeno cultural e social, como reduto de criação e recepção da produção de sentido, o corpo insere o homem no *campo simbólico*, isto é, no interior de um *espaço de relação*. Com o mundo e com os outros. Tal como o nota Le Breton (1992: 4), "du corps naissent et se propagent les significations qui fondent l'existence individuelle et collective. Il est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulier d'un acteur. A travers lui, l'homme s'approprie de la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté". Nesse sentido, enquanto construção simbólica, o corpo é um *lugar plural*. Ele é um lugar de cruzamento de significações sociais, culturais e científicas que nos leva, simultaneamente, ao âmago das sociedades e dos indivíduos humanos, ao centro do *conhecimento* e da *verdade*. O corpo afigura-se, então, como uma *forma simbólica*.<sup>1</sup>

Ora, é precisamente enquanto forma simbólica que o corpo se assume como *objecto epistémico* privilegiado da modernidade, pois, através da desconstrução do significado acoplado ao corpo, é possível analisar o movimento pelo qual se constitui um modo específico de relação com o real. Por outras palavras, pela desconstrução do diâmetro significativo do corpo é possível analisar o movimento de produção da realidade, isto é, o movimento de configuração do mundo, passível de ser definido e exposto sob diferentes expressões da racionalidade, tais como a arte, a ciência, a teoria do conhecimento, a pedagogia ou a ética. (...) Assim, o conhecimento implica-se directamente no corpo, já que através da sua *configuração* o corpo surge como ocasião de conhecimento do real. (Vilela, 1998: 10)

>>

Perspectivado como espaço de fronteira relativamente a uma significação que lhe é sempre estranha, o corpo surge como um *conceito* delineado por um conjunto de práticas discursivas que o definem como objecto produzido política, social e culturalmente. O *corpo* surge, então, como o *efeito* de um conjunto de discursos que instituem a ordem de significação legitimada. Todavia, no sentido que lhe é atribuído por Foucault, o *discurso* não é algo que existe em si mesmo, podendo ser analisado isoladamente, mas sim um conjunto de práticas que formam os objectos sobre os quais elas falam (Cf. Foucault, 1987). Deste modo, um discurso é algo que produz um efeito – um conceito, uma ideia – constituindo-se e configurando-se (produzindo efeitos) através da implicação íntima que se estabelece entre o *saber* o *poder* e a *verdade*. Assim, para pensar determinadas realidades sociais em transformação – como por exemplo a recepção da doença – é essencial partir de uma análise dos discursos que circulam social e culturalmente, pois através da sua análise e da sua interpretação (por outras palavras, analisando os seus efeitos), poderemos identificar o *regime de verdade* que, afirmando o modo legitimado de interpretação da realidade, define um determinado *sistema de poder*. Neste sentido, uma *estrutura*



*discursiva* pode ser detectada quer através da identificação de um conjunto sistemático de ideias, de conceitos, de modos de pensar e comportar que se constituem relativamente a um contexto particular (como, por exemplo a sida), quer através dos efeitos desses modos de pensar e comportar. Assim, é possível reconhecer a existência de um conjunto de discursos sobre a doença e sobre o corpo na medida em que, quando falam de si mesmos enquanto doentes, os indivíduos colocam-se no interior de um conjunto de parâmetros que definem os territórios e as fronteiras discursivas relativamente aos quais se situam quando pensam o que significa *ser doente* ou *possuir um corpo*. Estes enquadramentos discursivos constituem-se em *regimes de verdade*, isto é, formas de discurso que, organizando e regulando relações de poder, se instituem como efectivas na prática. Compreendemos, então, que o discurso surja “comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons; et c’est dans cette pratique que les événements du discours trouvent le principe de leur régularité” (Foucault, 1971: 55).

Ora, quando constatamos que na contemporaneidade o corpo se torna um referente obsessivamente presente em todas as práticas discursivas e não discursivas do mundo ocidental, poderemos ser levados a pensar que, após séculos de desqualificação, se desenvolve um processo transparente de reabilitação da realidade “corpo”, como se o discurso acerca do corpo se passasse a jogar no ressurgimento do corpo enquanto *sujeito significativo*. Contudo, a sobre-exposição do corpo nas diferentes formas discursivas contemporâneas prende-se a uma distensão da imagem de *corpo-objecto* através da qual se enuncia, apenas, uma forma equívoca de redenção pelo corpo. O corpo constitui-se, então, como *efeito-objecto significado* por um conjunto de práticas discursivas que, constituindo uma estrutura discursiva, se fecundam entre si, criando uma nova figura antropológica dicotómica, não já entre corpo e alma mas entre *homem* e *corpo* (Cf. Le Breton, 2000). Neste contexto, o corpo torna-se o instru-

mento visível de uma dupla desapropriação – de sentir e de sentido – em *narrações* desenhadas sob um *regime de verdade* que constitui e define a *libertação corporal* como uma ideologia.

Assim, reconhecendo que "dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité" (Foucault, 1971: 10-11), o corpo configura-se, política, social e culturalmente, como um espaço de representação intrinsecamente ligado aos mecanismos de produção de significado. Ele define-se, sempre, sob um regime de verdade. Todavia, os discursos não existem no vazio, eles estão continuamente em conflito com outros discursos e outras práticas sociais; assim sendo, eles "doivent être traités comme des pratiques discontinues, qui se croisent, se jouxtent parfois, mais aussi bien s'ignorent ou s'excluent" (*Idem*, 54-55). Nesta perspectiva, para compreender o lugar desde onde, no contexto de uma significação partilhada culturalmente, o sujeito individual e o sujeito social se posicionam para falar sobre o seu corpo, a sua doença ou a sua dor, é fundamental pensar genealogicamente o modo como o corpo e a doença foram sendo significados no discurso ocidental. O *corpo* apresenta-se, então, como um *mapa dos territórios discursivos* que concebem, ordenam e definem um determinado inconsciente epistémico.

>>

## 2. Corpos doentes: o *outro em mim*

No início dos anos 80 ocorre, no mundo ocidental, a evidenciação social de uma nova doença – a *sida*. E, tal como aconteceu em diferentes períodos da história humana, a nomeação de uma nova doença desencadeou, no espaço público, aquilo a que Susan Sontag denomina *inflação metafórica*:

El Sida tiene una genealogía metafórica dual. En tanto que microproceso, se lo describe igual que al cáncer: una invasión. Cuando se enfoca la transmisión de la enfermedad, se invoca una metáfora más antigua, que tiene reminiscencias de la sífilis: la polución. (Sontag, 1996: 103)

Inicialmente apresentada sob uma referência discursiva abstracta, sem a presença dos sujeitos que lhe deram corpo concreto, a metaforização da doença contribuiu para a sua representação pública enquanto *mito*. Num lastro de segredo, isolamento, vigilância, anatemização, a Sida surge como metáfora dos critérios de verdade e de valor que caracterizam, segundo Foucault, o discurso do Ocidente sobre o *resto*, o *outro*, o *excluído*. Assim, tal como já tinha acontecido noutros momentos da história, o combate da doença desencadeou formas de exclusão, de isolamento e de vigilância do corpo doente.

Contudo, em vez de um silêncio sobre a doença, o sexo, ou o corpo, a cultura ocidental multiplicou as formas de discurso sobre eles, aprofundando uma lógica perversa de apropriação dos objectos resistentes ao poder. Este trabalho discursivo criava, a um só tempo, as formas legítimas pelas quais a sexualidade podia aparecer e as formas marginais do pensamento e do comportamento sobre o corpo, o sexo e a doença.

Donde, o corpo doente era perspectivado como um *objecto* em cujo espaço se multiplicavam os traços da destruição realizada pelo vírus, numa lisibilidade extrema. O desaparecimento desses corpos no interior do espaço público era uma exigência própria ao campo da visão, pois a exposição de um corpo-em-dissolução era socialmente percebida como uma manifestação de impudor. Desta forma, o segredo ligado à doença exigia um processo de expulsão do campo de visibilidade social e, simultaneamente, uma vontade de máxima visibilidade conseguida através do encerramento dos corpos doentes em *espaços de excepção*. Esse modo de representação da doença no espaço público teve como consequência a interiorização, no doente, de uma fatalidade privada perante a sua doença con-



creta; quase invariavelmente, o corpo surge como um corpo de vergonha.

A partir de finais dos anos 80, rasgando o cenário comum à teatralização de todas as formas de doença que se excluem do espaço público de visibilidade, procura-se fazer a incisão da experiência limite da dor numa realidade que se protege de todas as formas de *contaminação* através da construção de *espaços de exceção* onde se encerram os corpos em dor. Uma das expressões da procura de significado próprio do corpo manifesta-se então, no Ocidente, nas formas de incisão dos corpos-concretos-da-doença na realidade pública. Deste modo, os sujeitos que deram corpo concreto à *Sida* contrapõem às metaforizações (e a todas as formas de anatemização) a realidade concreta, o que implica uma profunda transformação das mitologias sociais da doença: à erradicação do campo de visibilidade social e política substitui-se a exposição dos corpos em dor, num processo de visibilidade radical em confronto com a perversidade do espaço político e social contemporâneo.

Assim, na literatura, na dança, na fotografia e no cinema – sobretudo a partir da década de 90 – desenvolvem-se diferentes formas de falar o silêncio daqueles que sofrem a morte no corpo; diferentes expressões pelas quais se procura tornar lisíveis sensações, percepções e sentidos não palpáveis; diferentes modos de transmitir *o sentimento de urgência do corpo que possuímos*, tal como Bill Jones, coreógrafo e bailarino, o faz em *Still Here*, ao procurar pensar o que significa *ainda estarmos cá* quando se é seropositivo, ou cancerígeno.

Apresentando o corpo como um campo de batalha, – através da palavra (literatura), da imagem (cinema, fotografia), ou do movimento (dança) – sob a forma de *autoficção* desenvolvem-se narrações biográficas que testemunham sobre o sentido da permanência de um ser que vive a situação limite de uma doença ainda incurável. O segredo, o não-dito, o silêncio mudo que ronda a apresentação social e individual da doença, quebram-se na exigência singular de nomeação concreta da doen-

ça, gerando-se, no corpo, um sentido em espiral onde se expõem as *linhas de sombra* do problema da sobrevivência de pessoas em perigo de vida.

Face a essa nova doença, o discurso reconhecido sobre o *corpo doente* é desajustado e a-significante. Tradicionalmente, o modo dialéctico do pensamento ocidental se estruturar implicava, face à doença, o desenvolvimento de um modo de domínio da desordem que caracterizava o corpo doente, exprimindo uma necessária relação de reconciliação entre a contaminação e a cura. O domínio da desordem significada pela doença implicava, com o restabelecimento da ordem no organismo vivo, a sua superação através de um processo de controlo pelo qual se recuperava a identidade de um "eu" saudável. Todavia, no processo de relação com a sida, a relação simbólica entre o sujeito doente e o seu corpo transforma-se. Perante esta nova doença – ainda incurável – não existe uma forma dialéctica de relação entre doença/contaminação e saúde/reconciliação, mas apenas a existência de um *outro em mim*, contínuo, estranho e próximo, colonizador do espaço reconhecível do corpo singular. Um *outro* que vai rasgando no corpo os traços reconhecíveis da pele, marcando uma *imagem de si* em contínua ruptura com a imagem possuída num momento imediatamente anterior.

Como possuir a morte no interior do corpo? Esta interrogação exprime a experiência de uma outra forma de relação com o corpo, uma experiência em que a identidade física é apenas o espaço-tempo de uma figura estranha de si, que possui, em contínua metamorfose, as suas formas próprias. Irreconhecíveis.

Perante a realidade da dor, do corpo, da doença enquanto *outros em mim*, as obras de *autoficção* – como por exemplo a literatura sobre a sida, na qual se inclui a obra de Hervé Guibert – surgem como formas de resistência através das quais o corpo deixa de ser apenas um *objecto* e passa a constituir-se como *sujeito*. Nestas narrações, a presença absoluta de um corpo que continuamente se desfigura pela doença expõe, através de um docu-



mentário literal, o *espaço-tempo* entre a morte e a vida. Testemunha-se o *acontecimento* numa narração que o tenta descrever até ao abismo das sensações que, entre *manque* e *appel*, se enraízam no corpo-em-metamorfose. Neste contexto, o corpo, enquanto lugar-em-carne-viva da inquietação, deixa de ser uma referência categorial, passando a ser expressão da consistência plural dos corpos, do seu significado próprio; não metafórico.

Nessas obras narra-se e expõe-se uma figura da *identidade* que se passa a conjugar de uma forma estranha face à racionalidade ocidental: o corpo é um texto e o texto é um corpo, como uma ontologia do *um* — uma ontologia não totalitária, mas do contínuo risco de não existirem fronteiras entre a escrita, o corpo e o eu. A recuperação do sentido faz-se (ganha consistência) num nome que é cada gesto literalmente narrado. O gesto é um nome, o nome é um gesto. Num corpo.

Depara-se, então, uma dificuldade fundamental: reflectir sobre um modo de compreensão que aceite conjugar o movimento da realidade e o movimento do pensamento num movimento da racionalidade que, tal como afirma Foucault no início de *L'ordre du discours*, se funde na *inquietação*:

inquiétude à l'égard de ce qu'est le discours dans la réalité matérielle de chose prononcée ou écrite; inquiétude à l'égard de cette existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas; inquiétude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise, des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal; inquiétude à soupçonner des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités. (Foucault, 1971: 10)

No lastro dessa inquietação, afigura-se essencial encontrar um modo de aproximação àquilo que sustenta o começo de todo o discurso, isto é, ao *desejo*. Desse modo, procurando recuperar o *sentido-áspero* das lutas, das feridas, das dominações, talvez se possa começar pelo lado inverso das palavras legitimadas; come-

çar pelo estremecimento. Começar por aquilo que fica à volta do corpo, que o envolve e o ampara: a vida, o sexo, o medo, a morte, entendidos como lugares antropológicos onde se jogam, indistintamente, o sangue e o saber. Começar pelo silêncio; pelo espaço de sentido entre as palavras e o corpo. Os corpos vêm, assim, abrir o lugar de um outro saber possível.

Sendo simultaneamente actor, texto, cenário, o corpo não é um fenómeno mudo: ele é um *objecto* resistente ao regime moderno de verdade, espaço de ruptura, história onde se representa e existe o sentido plural da realidade. Ele traduz a sua existência nessa *linha de sombra* que traça uma realidade definida entre a perda e o possível. Sob uma racionalidade aberta. Enquanto tal, uma reflexão crítica sobre o corpo supõe, por um lado, o luto das narrativas que engendram um discurso sobre o corpo e, por outro, a possibilidade de traduzir a linguagem do próprio corpo. Assim, para além de um pensamento crítico ligado a uma exigência genealógica, torna-se necessário, num segundo movimento, pensar os espaços de sentido que circulam entre os diferentes discursos, pensar a *inquietação*; por outras palavras, pensar o *entre-dois*. Porque é fundamental atravessar com o corpo os discursos e interpretá-los.

Procuramos, então, pensar a dimensão simbólica da relação do homem com o sentido concentracionário de si e do real, pela ligação com o *corpo*. Mas como pensar esses corpos? Serão pensáveis? Como testemunhar essa experiência? Como interromper o real? Como compreender a dignidade de um corpo doente que se expõe sem mediações? Como olhar esses corpos? Como entender o testemunho biográfico? Como compreender que esse testemunho possa ficar indecível entre a impossibilidade de fazer o sofrimento sair do seu corpo e o reencontro da vida? Como reconhecer os sentidos criados/possuídos/rasgados/infiltrados de um corpo, no ínfimo momento em que ele exprime a força de vida (por exemplo, no mais frágil movimento de um corpo que dança)? Como encarar uma aprendizagem que se faz no tempo e no espaço indistintos de um *corpo-acontecimento*?

### 3. O corpo como campo de batalha: a autoficção em Hervé Guibert

Hervé Guibert, escritor e fotógrafo francês, nasceu em Paris no ano de 1956. Doente de sida, ele descreve nas suas obras de *autoficção* a experiência limite de um homem que tem uma doença incurável: em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), narra a tomada de consciência da doença, a descrição de uma doença que possui lentamente o corpo e a alma, e a afirmação de que não mais escreverá; ano e meio depois, período durante o qual vive "o tempo da renúncia da escrita, o da experiência", escreve *Le protocole compassionnel* (1991), a continuação do livro anterior; nele mantêm-se as personagens: Hervé, o escritor doente de sida, os seus próximos, a comunidade dos doentes e daqueles que os tratam. Partindo do surgimento de um novo medicamento – o DDI – difícil de obter e ainda em estado de experimentação, que lhe permitiu ultrapassar o esgotamento físico e continuar a escrever, Guibert "raconte l'étonnement et la douleur, la rage et la tristesse d'un homme de trente cinq ans dans lequel s'est greffé le corps d'un vieillard"; em *Cytomégalo* escreve o diário do internamento hospitalar (1992). Em todas essas obras, a descrição de um medo em conjugação. Assim, na impossibilidade de remissão da própria dor, num modo literário que revoluciona as fronteiras tradicionais entre ficção e realidade, inaugura-se uma nova forma de escrita através da qual se plasma a narração de um homem que vive com a morte no corpo. Guibert morreu em Paris, no ano de 1991, aos trinta e seis anos.

#### 3.1. As palavras. Na escrita a vida

Um dia, numa qualquer hora de um dia, a notícia. E de repente, todos os começos se tornam finais:



J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. (...) j'étais réellement atteint, le teste qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. (Guibert, 1990: 9)

Na duração deste tempo impreciso, o mundo torna-se um lugar onde o *exílio* se mistura com o medo e a esperança, a condenação e a remissão. Guibert vive então um tempo em que o passado, o presente e o futuro se indistinguem e se reenviam sob formas que se excluem entre si:

Plusieurs mois après ces trois mois au cours desquels en toute conscience j'ai été assuré de ma condamnation, puis de ces autres mois qui ont suivi où j'ai pu, par ce hasard extraordinaire, m'en croire délivré, entre le doute et la lucidité, au bout du découragement tout autant que de l'espoir, je ne sais pas non plus à quoi m'en tenir sur rien de ces questions cruciales, sur cette alternative de la condamnation et de sa rémission (...) je ne sais s'il est ridiculement humain de croire à cette grâce et à cet miracle. (*Idem*, 10)

Habitando um sentido contraditório, uma profunda estranheza face a si mesmo dissemina-se no espaço do mundo e empurra-o para um movimento de fuga, como um movimento paralelo à perda dos lugares reconhecíveis em si: o corpo e a doença são como um *outro em si*. Sente o impulso de partir para um outro país, só e contra todos:

Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et contre tous (...) en ce jour férié où tout est fermé et où chaque passant est un étranger, à Rome où je m'aperçois définitivement que je n'aime pas les hommes, où, prêt à tout pour les fuir comme la peste, je ne sais donc pas avec qui ni où aller manger. (*Ibidem*)

Dentro do seu corpo em sofrimento, o único lugar possível existe na solidão da escrita (interior) e no silêncio seco perante os homens (exteriores).

Moi qui viens de découvrir que je n'aime pas les hommes, non, décidément, je ne les aime pas, je les haïrais plutôt, et ceci expliquerait tout, cette haine tenace depuis toujours, j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable. (*Idem*, 12)

>>

Nesse livro que passa a ser o seu interlocutor privilegiado, a narração constitui-se enquanto exposição literal de acontecimentos tão concretos como a descrição do vírus que destrói o sistema imunitário de um *corpo com órgãos*:

l'évolution du virus dans mon corps, le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'appropriait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (*Idem*, 17)

Concreta, a doença escava uma identidade equívoca. Ao olhar-se Guibert não sabe qual a imagem que o identifica: "se tenho trinta e cinco anos como no meu passaporte ou oitenta anos como no meu corpo". A narração literal da progressão do vírus no seu corpo e a descrição pormenorizada dos efeitos da doença partem de uma vontade de tudo dizer, como o diário de uma viagem impossível: aquela que descreve o percurso de um exílio interior na paisagem de si.

Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair (...). La peau reflétait en arrière les os, il la poussait. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expé-

rience fondamentale, chaque jour renouvelée, je ne peut pas dire que sa perspective m'aidait à m'extraire de mon lit. Je ne peux pas dire non plus que j'avais de la pitié pour ce type, ça dépend des jours, parfois j'ai l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz, d'autres fois il est clair qu'il est condamné, en route vers la tombe, inéluctablement. (Guibert, 1991: 18-19)

Paradoxalmente, Guibert fala do mais íntimo de si como se falasse de um *outro* que existe em si, invadindo um espaço que já não é o seu espaço reconhecível. Escrever é situar-se entre dois mundos – o das palavras e dos nomes, o dos fluídos e do sangue. O corpo e as palavras em metamorfose situam-se entre aquilo que se sente e aquilo que se quer nomear. No encontro entre eles – no espaço branco das passagens – cria-se uma realidade outra: a escrita e o corpo indistintos.

Confrontando-se com a sua nudez no espelho todas as manhãs, Guibert tem a experiência fundamental do seu corpo e da doença como um *outro em si*. Na nudez do sangue marca-se a definição improvável do *eu*; ele existe na condição de *morrente*.

Bien avant la certitude de ma maladie sanctionnée par les analyses, j'ai senti mon sang, tout à coup découvert, mis à nu (...). Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publiques, dans la rue quand je marche. (Guibert, 1990: 14)

O corpo que deve atravessar o pesadelo, o sangue desnudado, desmascarado, nu, trazem em si a condenação a uma visibilidade inquietante:

Est-ce que ça se voit dans les yeux? Le souci n'est plus tant de conserver un regard humain que d'acquérir un regard trop humain, comme celui des prisonniers de Nuit et Brouillard, le documentaire sur les champs de concentration. (*Ibidem*)



A alma é um corpo que possui um olhar demasiado humano. E um medo profundo instala-se nas imagens devolvidas, no espelho e nos olhos dos outros.

J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu'elle y ait vraiment pris position. Est-ce que je jetais déjà cette mort par mon regard dans les yeux des autres? (*Idem*, 15)

E o medo desencadeia uma necessidade compulsiva de sentido, ainda que no inverso da consistência da carne: "J'ai maintenant peur de la sexualité, en dehors de tous les empêchements liés au virus, comme on a peur du vide, de l'abîme, de la souffrance, du vertige" (Guibert, 1991: 104).

Torna-se necessário um mapa do *sentido que resta*, por isso Guibert escreve mergulhando nas raízes da dor, lendo os sintomas nas alterações da pele. Ele tenta descrever o *acontecimento* até à vertigem que se desencadeia radicalmente no seu corpo; essa descrição faz-se na narração literal de um corpo que, desde o interior, se degrada organicamente:

mon masseur fait sur moi un travail d'une très grande générosité, ou d'une générosité sublime. (...) il retrouvait un corps malade, affaibli, décharné (...) Voilà qu'il devait travailler une sorte de squelette sur lequel pendaient quelques rares lambeaux musculaux, des replis de peau comme éviscérés, mais il avait l'habitude de s'exercer sur des vieillards, et il me dit, lorsque je me présentais entièrement nu devant lui, qu'un corps n'était jamais pour lui qu'un corps, ou toujours qu'un corps, c'est-à-dire une matière, un matériel plus au moins indifférent. (*Idem*, 17)

Na degenerescência da doença, o corpo rende-se:

je somnole toute la journée dans un fauteil d'où il est devenu pénible de me relever, je n'aspire plus qu'au sommeil, je me laissais tomber sur mon lit car je ne peux plus y entrer ou en sortir par l'effort de mes muscles, ou j'agrippe mes mains

sous mes cuisses pour faire levier ou je me retourne sur le côté pour me retrouver assis après avoir laissé tomber mes jambes, le sommeil était la dernière chose voluptueuse maintenant que j'ai un mal fou à déglutir et que chaque bouchée est devenue une torture et une hantise, et voici depuis trois jours que le seul fait d'être couché dans mon lit est douloureux parce que je ne peux plus m'y retourner, mes bras sont trop faibles, mes jambes sont trop faibles. (Guibert, 1991: 13)

A escrita da narração do acontecimento reenvia-o, no seu próprio corpo, à descrição do encontro impossível com um desejo anterior:

184>185

je ne prends plus de bains parce que je ne pourrais pas me relever de la baignoire et je ne m'accroupis plus sous la douche comme j'aimais à le faire pour me réchauffer au réveil car la tension de mes jambes même un peu croisées et de mes bras sur le rebords de la baignoire ne suffit plus à m'en extirper (...). j'ai l'impression que le duvet m'écrase et que mes membres sont en acier, même le repos est devenu un cauchemar, et je n'ai d'autre expérience de vie que ce cauchemar-là, je ne baise plus, je n'ai plus aucune idée sexuelle, je ne me branle plus. (*Idem*, 12-13)

Em Guibert ocorre uma convulsão visceral da dor na escrita. Sobre o corpo, tal como na pintura de Turner *La mort sur un cheval pâle*, uma claridade de chumbo queima a nudez:

je repensais cette nuit à cette image, elle me revenait très précisément dans son galop, dans sa folie, j'étais moi-même ce corps renversé sur sa monture, avec ses lambeaux de chair qui s'accrochent à l'os (...) ce cadavre vivant ployé sur cette furie qui fonce la nuit (...). Le spectre, sur sa nudité de squelette, porte un diadème. (*Idem*, 176)

A narração da experiência desse corpo doente – a apresentação desse *eu corpo* – surge como uma aprendizagem do estranho, do radicalmente *outro* em mim: *regressar* é o contí-

nuo acontecer do medo em desequilíbrio de um corpo nu. Um corpo que se define precariamente nos dias e nas noites cobertos pela voracidade de tempo. Os olhos transformam-se em deserto e o acesso à enunciação faz-se em carne viva. Sem verdade prevista.

J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux imaginer plusieurs fins, qui sont toutes pour l'instant du ressort de la prémonition ou du vœu, mais l'ensemble de sa vérité m'est encore caché; je me dis que ce livre n'a sa raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde. (Guibert, 1990: 10-11)

>>

E assim, nesta escrita que cria um novo género literário entre a *ficção* e a *verdade*, entre o *eu* e o *outro em mim*, entre o *corpo* e o *texto*, a tragédia ganha a forma concreta de um homem sobre quem se abate a violência de um poder latente que une, num só movimento, a vida e a morte. Indistinguindo-as numa infinita vulnerabilidade.

Escrever torna-se uma expansão orgânica do medo, da doença. Um instinto de vida sem espaços intermédios. Sem língua possível, a não ser esta escrita que se faz por dentro do corpo. Uma escrita onde se procura regressar a uma passagem entre a voz e a dor, por dentro das veias queimadas pela xilocaína, como a descrição do tratamento no seu internamento hospitalar:

Trois heures au bloc opératoire au lieu des trois quarts d'heure prévus. Le grand jeu: vingt ponctions profondes avec grosses aiguilles et la xylocaïne qui brûle, une artère trouée à quelques millimètres de l'aorte et de la jugulaire, l'anesthésiste transpirait à grosses gouttes, il a dit: "On arrête, je vais boire un café, on reprend tout à l'heure" (après j'ai pensé: Alcool? drogue?), on fait une échographie du cou, (...) l'aiguille entre du premier coup, ça ne fait pas mal, j'ai la sensation de l'incision dans la peau avec le bistouri que l'anesthésiste avait



réclamé pointu à ses assistantes, hémorragie, je leur dis que je me sens très mal. (Guibert, 1992: 61)

O seu corpo não se inscreve num enredo, ele próprio é esse enredo. Inclusão da carne e das palavras, indistintas:

En m'endormant je repense à ce que j'ai écrit pendant la journée, certaines phrases reviennent et m'apparaissent incomplètes, une description pourrait être encore plus vraie, plus précise, plus économe, il y manque tel mot, j'hésite à me relever pour l'ajouter, j'ai quand même du mal à descendre du lit, à chercher dans le noir à tâtons la lampe de poche à travers le moustiquaire, ramper sur le côté au bord du matelas comme me l'a enseigné le masseur, et laisse tomber doucement mes jambes, jusqu'à ce que mes pieds rencontrent la pierre nue, allumer une bougie, chercher la bonne page dans le manuscrit, perfectionner par un ajout ou une biffure la phrase en question. Sinon, retrouverai-je demain le mot qui manquait? Non. (Guibert, 1991: 144)

Não há disjunção entre o espaço físico e o território da escrita. Apenas pele e carne: como texto e evidência empírica. Não existe qualquer linha de circunvolução entre o *sujeito autor* e o *sujeito empírico*, apenas *um*.

Cela fait aujourd'hui cinq jours que je prends le médicament du mort, avant-hier je me suis senti un peu mieux dès le matin et j'ai entrepris ce récit qui même s'il est sinistre, me semblait avoir une certaine gaieté, sinon vivacité, qui tient à la dynamique de l'écriture, et à tout ce qu'elle peut avoir d'imprévu. Pas de livre sans structure inattendue dessinée par les aléas de l'écriture. Mais hier j'ai tombé dans mon trou et je n'ai pas écrit une ligne. (*Idem*, 24)

Guibert aproxima, assim, o texto e a dor. Ele vive, no espaço entre a vida e a morte, um *exílio* que não é deriva melancólica, mas é, na verdade, uma presença estranha que cresce desde dentro:

le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour, une fois que j'ai remonté les stores immenses de la verrière, qui son le potentiomètre de mon souffle déclinant, pour retrouver la lumière du jour et me remettre au travail. (...) Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arrachée à mon cerveau, menacé par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie de fermer les paupières. (Guibert, 1990: 67-70)

A textura da tragicidade expõe-se nos momentos em que Guibert rompe a dor impossível e, a um só tempo, rasga com a escrita o absoluto silêncio. Desde dentro dos ossos como raízes:

>>

j'écris mon livre dans le vide, je le bâtis, le rééquilibre, pense à son rythme général et aux brisures de ses articulations, à ses ruptures et à ses continuités, à l'entremêlement des trames, à sa vivacité, j'écris mon livre sans papier ni stylo sous le chapiteau de la moustiquaire, jusqu'à l'oubli. (Guibert, 1991: 174-175)

Num movimento de escrita em que a palavra e o sangue sustentam tempos fundamentais na narração, surgem novas figuras de sentido: o *corpo/texto*, o *eu/Outro*; a *ficção/verdade*. Aqui, as margens do sentido são definidas sob uma polarização indiferente entre o exterior e o interior. Trata-se talvez de uma metamorfose das fronteiras que definem uma outra configuração do discurso e da existência:

J'aime le langage fluide, presque parlé, et j'aime maintenant porter mon sang(...). J'aime que ça passe le plus directement possible entre ma pensée et la vôtre, que le style n'empêche pas la transfusion. Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang? (...) Maintenant j'aime les livres pleins de sang, il faudrait que ça coule en rigoles, que ça fasse des nappes, des lacs, des piscines, que ça inonde le texte. (*Idem*, 123)

A linguagem cria-se numa indistinção com as torções do corpo. Carne e escrita reconvertem-se, indistinguem-se, inseminam violentamente o sentido. Último. E a vida define-se no movimento de uma linguagem que se procura nos gestos lentos da escrita. Primeira. "C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux" (*Idem*, 144).

Contudo, apesar da descrição pormenorizada da corrosão do corpo pela doença, apesar da linguagem que abre literalmente as feridas do sentido, Guibert define uma narrativa de silêncios. O sentido impossível enuncia-se numa linguagem apenas formulável pela fusão da escrita e do corpo. Não existe a possibilidade de uma frase/palavra final: "La mort c'est la réconciliation. C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n'y arriverai pas" (*Idem*, 260), escreve Guibert no final de *Le protocole compassionnel*. Por isso, "aujourd'hui, 13 août 1990, je finis mon livre. (...) J'ai commencé à tourner un film. Mon premier film" (*Idem*, 261).

### 3.2. As imagens. Nos olhos a morte

Sabendo, tal como pensava Rimbaud, que todo o regresso é impossível, Guibert assume radicalmente o corpo e nele trava uma infinita luta de reconhecimento. Depois da escrita, a necessidade de um outro suporte narrativo – o filme – como devolução de uma imagem resistente à apropriação identitária. Na imagem da sua própria morte filmada em *La pudeur ou l'impudeur*, ele procura, sem condescendência, "dar à morte o tempo de viver". Nesta filmagem não há o tempo da encenação, basta estar de câmara virada contra si para expor a iconografia concebível da dor.

Perante a máxima exposição do corpo em sofrimento, *La pudeur ou l'impudeur* não nos coloca sob a lógica das políticas contemporâneas do visível. O desejo subjacente é outro. O *corpo nu* que estas imagens apresentam sob uma visibilidade extrema



não define a revelação absoluta (*l'impudeur*). Esse corpo resiste à sua exposição (*la pudeur*), pois nestas imagens a nudez e a morte surgem como prova da verdade de um corpo em vida.

O extremo realismo dessas imagens – ao exporem, na máxima visibilidade, um corpo que se aniquila – aproxima-se de uma vontade de sentido no limite de todos os sentidos reconhecíveis. Não existem regras para lidarmos com estas imagens; com este visível que, paradoxalmente, acolhe/recolhe nessa visibilidade extrema o lugar da profunda invisibilidade: o espaço de silêncio entre as palavras e o espaço de solidão entre os corpos. Entre os corpos e as palavras, o nome do medo.

>>

Enfrentamos o inclassificável: um corpo que se filma numa nudez absoluta, como um outro em mim; um corpo em que o sentido se marca nos mapas sem sentido da doença, pois a reconciliação com as defesas imunitárias está perdida; e, paradoxalmente, existe nessas imagens um sentido nómada. Documenta-se o trabalho de destruição do corpo pelo vírus, a morte é nítida, mas a vida está lá, atravessando as imagens, os espaços entre aquele corpo e os nossos corpos, sem, no final, pertencer a alguém.

Num espaço contrário aos discursos que se cravam como significações legitimadas nos corpos anónimos, estas imagens rompem os limites da categorização entre "ficção" ou "documentário". Elas são, talvez, *testemunho* onde o corpo surge como *paisagem*: inicialmente um outro exterior, depois, um outro de mim, um "eu", uma vertigem entre a linguagem, o sangue e o sentido.

Guibert procura uma memória para a morte que lhe irrompe no corpo. Trata-se de criar um sentido a partir da *linha de sombra* que a morte institui no espaço da realidade, procurando na imagem devolvida pela película, a um só tempo, a devolução de uma *figura de si* continuamente *outra* e a devolução de uma figura em que o corpo é, em si mesmo, o resgate da memória.

O *corpo-que-morre* de Guibert não é uma metáfora, mas a coincidência do corpo morrente com ele próprio, num momen-

to dado; no momento que antecede a morte, no momento da dor, no momento da desrealização da imagem de si, no momento da morte. O *momento de* significa a duração do instante que figura, na sua opacidade de instante; um absoluto, incondicional, contínuo presente: "Écrire dans le noir? Écrire jusqu'au bout? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort?" (Guibert, 1992: 93).

E subitamente apercebemo-nos que, na apresentação da imagem singular e silenciosa de um *corpo-que-morre*, expondo-se a dor como uma fractura a céu aberto, chegamos perto da abstracção. A abstracção nasce desde dentro da fisicalidade irreduzível: o *corpo-que-morre* é o cemitério de conceitos anónimos, ele possui a força de um conceito; ele próprio é o conceito. Aqui os conceitos são feitos de carne pois o saber crava-se no corpo: daí a estranheza de um sujeito empírico ser o próprio conceito da dor, da morte, do sofrimento. Na descrição hiperrealista do corpo que sofre, o excesso de sentido pode ferir a própria realidade.

A escrita e a imagem são, então, uma procura. No limite do impossível. De novo o verbo fez-se carne; mas agora sem transcendência, sem visitaçāo divina. Agora, apenas a transcendência da dor. Há um corpo envolvente – uma doença que o contamina – que perturba o sentido de cada descriçāo, de cada gesto, de cada narraçāo, de cada palavra ou imagem fixadas isoladamente. Todavia, nessa caligrafia da morte expõe-se um sentido para a sobrevivência: um lugar onde o tempo distende a vida no espaço do corpo; não sob um significante em extensāo, mas sobre um significado em intensidade. Neste sentido, o corpo é a *palavra total* que é, paradoxalmente, símbolo. Vivo. Densidade inquietante.

### 3.3. O nome do silêncio

Na obra de Guibert, as imagens e as palavras recusam – visivelmente – a conjugação metafórica dos corpos. Aqui, a imagem, as palavras e os corpos não são solúveis na estética. Eles

são órgãos ontológicos. E o corpo é, ele próprio, a mensagem: "Je disais en paraphrasant Duras: 'Que le corps aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule solution'. Je suis un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ces pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle" (Guibert, 1991: 175).

Na resistência a uma morte que rompe os músculos, os órgãos e as veias, cria-se uma lógica própria de apreensão da invisibilidade real de se ser humano. É precisamente nesse espaço branco que o corpo se constitui como possuidor de um significado próprio, e o discurso se constrói como ferida exposta. Neste sentido, Guibert não é um autor condenado à citação. A única citação é a sua própria pele; nela, a dor crava-se como o único texto possível: a citação é interior, o texto é carne. Trata-se, afinal, de uma outra forma de pensar: recolhendo o que a dor transfigurou e o regime de verdade não destruiu.

Estamos perante um *lugar* onde todos os gestos são paradigmas de si mesmos: um lugar onde se significa com o corpo a morte e se luta com o corpo a vida. O corpo, assim escrito e filmado, é um lugar em que cada forma, cada gesto, cada volume, cada movimento, contem em si um paradoxo: na narração da morte expõem-se os sentidos insistentes de vida. Vive-se para além das categorias: tudo é espaço íntimo sob o desmantelamento da linguagem. O sentido está em se dizer a morte, com margem para que exista o contrário dela.

Aqui, a literatura define-se num território em que o corpo é um texto primeiro – um texto de pele, de músculos e de órgãos onde se enraízam significações profundas. A exposição do corpo como *limite* cobre um sentido onde tudo se reconverte, se des-significa e re-significa. A voz, a escrita, os gestos, as palavras, os rostos, as mãos, são – todos eles – *textos* que se confundem num *corpo-que-morre*. Esta escrita e estas imagens não constituem uma trajetória circular que desenhe em perfeição o fechamento do movimento de interrogação sobre um sentido para a dor, a vida, a doença ou a morte. Procura-se uma



outra *linguagem*, porque os nomes se romperam no interior de modos de nomeação discursiva.

E assim, sob a aparência de uma circularidade, o *corpo/escrita/imagem* (como uma linguagem que é, em si mesma, o recomeço simbólico da memória) nasce para unir os sentidos pela sua própria presença. Constrói-se um sentido como uma fractura exposta; nele, a complexidade do saber e a incomensurabilidade do medo manifestam-se sobre a não linearidade dos espaços e dos tempos. Traça-se um movimento de *pensamento em espiral*, pois nunca se regressa ao ponto de partida.

192>193

Como uma aprendizagem de interrogação no limite da existência, no corpo gera-se uma forma-outra de interrogatividade onde a pergunta se faz não sobre a morte, mas sobre a consciência da mortalidade. O corpo é a exposição interrogativa da consciência da mortalidade. Mais, o corpo assume-se como anti-destino; ele é a última metamorfose de sentido, a última manifestação de vida. Ele é um corpo que sobrevive como *significante último da paixão*.

No *corpo-texto* e na *escrita-corpo* todos os sentidos se confundem num jogo coreográfico. O enredo – em que a morte é uma infinita presença – expõe a luta de um corpo movendo-se entre o quotidiano e a tragédia, nos combates que se travam sem nome e que nos levam a pensar sobre a **matéria** de que o sentido é feito. Cria-se, assim, uma nova linguagem onde o corpo, a escrita e o silêncio se constituem como um todo. Nesse movimento, os sentidos que regressam em desordem no *corpo-símbolo-concreto-existido* fazem dele, incondicionalmente, o *lugar do possível* para essas pessoas sem pátrias reconhecíveis.

Estes são textos onde os corpos se escrevem a dor. Mas será que todos os discursos acedem à existência no momento da sua decifração? Ou existem discursos que se confundem com a substancialidade da sua exposição, para além de qualquer sentido anterior, possuindo apenas um sentido interior, subsistente no acto da sua própria existência? Será o corpo a matéria de que a solidão é feita? Será possível construir uma gramática do

medo? Sobre o corpo que morre, o que justifica o silêncio?

No movimento violento das convulsões de um corpo rebelde à apropriação, a extrema visibilidade do corpo em sofrimento surge como uma expressão radical do *realismo*. Aí, numa resistência em carne viva à apropriação social dos discursos, o corpo surge como um campo de batalha. Nele desenrola-se — sem mediação e sem distância — o teatro do medo. Mas a *paisagem* é estranhamente íntima. O que supõe que, subterraneamente, o realismo pode significar a vontade de uma transcendência imanente: mesmo que seja a da solidão radical de um corpo nu.

>>

A superfície da pele torna-se, então, a terra comum do medo — aquilo que está para além desta superfície é a dimensão simbólica do sentido, num grito surdo que tece a garganta. Aí, vive-se uma lógica paradoxal: a luta é absolutamente solitária, a resistência é intransmissível, e, simultaneamente, a luta e a resistência supõem uma comunicação onde o sujeito assegura a sua palavra na palavra do outro, o seu afecto no afecto do outro, o seu corpo no corpo do outro. No limite, talvez se procure, afinal, um sentido comunicável. Porque é necessário continuar a viver como pela primeira e última vez. <<

## NOTAS

---

[1] Considerando o sentido que Ernst Cassirer atribui a esta noção, uma *forma simbólica* é uma forma de recepção, de organização e de objectivação do diverso dado na experiência: o real é conhecido por intermédio da configuração dessa forma e não de um modo directo. Significa isto que uma forma simbólica remete para a operação constitutiva pela qual uma cultura, pela dimensão própria da arte, da religião, da ciência, ou da linguagem, organiza a sua relação com o mundo, produzindo unificadamente a sua realidade.

194>195

---

## BIBLIOGRAFIA

1.

Guibert, Hervé (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.

— (1991), *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.

— (1992), *Cytomégalo-virus: Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil.

2.

Foucault, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

— (1987), *Arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Neves, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária.

Le Breton, David (1992), *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France.

— (2000), "Le délire de la volonté de puissance", *Libération*, Dossier Chantiers pour un Nouveau Siècle : Modifier son Corps, <http://www.libération.com/chantiers/corps2.html>.

Sontag, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas: El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus.

Vilela, Eugénia (1998), *Do corpo equívoco*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.