

## Hervé Guibert

### autoficção e o corpo teatralizado

Guilherme Fernandes<sup>1</sup>

**Resumo:** Com base em quatro textos curtos de Hervé Guibert, todos inseridos no volume *La mort Propagande*, de 1977, este artigo tem como objetivo analisar a dramatização que o autor faz de seu próprio corpo. Produzido e publicado em um contexto de forte debate acerca do estatuto autoral, o texto de Guibert aviva a discussão em torno do conceito de autoficção, chamando a atenção para um processo de ficcionalização de si que, nos textos em questão, passa necessariamente por um esforço de elaboração estética do corpo.

**Palavras-chave:** Hervé Guibert; Corpo; Performance; Autoficção.

#### *Hervé Guibert: autofiction and the body dramatized*

**Abstract:** Based on four short texts by Hervé Guibert, all of them included in the volume *La mort Propagande*, 1977, this article aims to analyze the dramatization that the author makes of his own body. Produced and published in a context of a strong debate about author status, Guibert's text stirs the discussion around the concept of autofiction, drawing attention to a process of fictionalization of itself that, in the texts in question, necessarily passes through an effort of aesthetic elaboration of the body.

**Keywords:** Hervé Guibert; Body; Performance; Autofiction.

Ao leitor pouco familiarizado com a obra de Hervé Guibert, cuja recepção no Brasil e, de modo geral, na América Latina, é pouco expressiva, dado que apenas alguns de seus livros foram traduzidos e, pelo menos no Brasil, os que o foram estão fora de catálogo há anos, cumpre fazer uma apresentação do autor. Para tanto, pretendo situá-lo no cenário literário francês estabelecido entre as décadas de 1970 e 1990, apontando o diálogo que ele estabeleceu com os demais escritores e pensadores do período, notadamente Roland Barthes e Serge Doubrovsky, e identificar alguns aspectos do acolhimento de sua obra pela crítica literária acadêmica da França. Em seguida, passo a analisar os textos presentes em *La mort propagande*, com vistas ao processo de elaboração do corpo.

Tendo traçado o mesmo caminho percorrido por outros tantos escritores, Guibert iniciou sua vida profissional como jornalista e paralelamente a esta atividade dedicava-se à escrita de seus textos literários. Sem dúvida, essa profissão paralela influi em sua criação artística. Afetado pelo cotidiano maçante da redação de um grande jornal (na década de 1970 Guibert escrevia para o *Le monde*), o autor tinha pouco tempo para se dedicar à escrita literária, daí sua “preferência” pela elaboração de narrativas curtas:

J'étais pressé d'écrire: d'abord sous le coup de l'urgence sentimentale (et plus que des nouvelles, c'étaient des lettres recopiées), et par manque de temps, parce que l'activité rémunérée à côté - le journalisme - me réclamait de la copie; j'écrivais ces histoires personnelles, où le je n'était plus interdit, à la sauvette, comme un voleur du temps imparti économiquement à l'écriture. Le journalisme, aussi, m'avait enseigné le brièveté, la hantise de répétitions, et j'ai relativement écrit par les longueurs exigées par cette profession: de deux à six feuillets (GUIBERT, 1994, p. 147).

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. E-mail: [guilherme.fernandes@usp.br](mailto:guilherme.fernandes@usp.br)

Fica claro o quanto o cotidiano célere da redação de jornal exercia influência em sua forma de escrever, restringindo suas narrativas ao número de laudas usualmente empregado em colunas jornalísticas, o que se observa nos textos curtos e fragmentários publicados entre 1979 e 1982 na *Revue Minuit*, por exemplo, muitos dos quais seriam posteriormente compilados na forma de livros. Cabe frisar que, se a escrita jornalística influenciou sua produção literária, o inverso também ocorreu, conforme salienta Stéphane Russel em “Articles intrépidés: le journalisme d’Hervé Guibert”:

Il écrit ses articles comme il écrit son œuvre, en repoussant toujours les limites d’ordre générique, comme celles qui, dans le journalisme, interdit le recours à la première personne ou à la fiction. En cela, il s’inscrit dans une tendance littéraire qui témoigne d’un « éclatement des genres », repérable chez les plus grands auteurs du XX<sup>e</sup> siècle (RUSSEL, 2012, p. 186).

Russel situa Guibert na gama de uma série de escritores do século XX, todos caracterizados pela desconstrução da ordem tradicional dos gêneros literários. Com efeito, é forçoso pensar a obra do escritor francês sem levar em consideração a mescla de gêneros e formas de expressão artísticas. Outros críticos, como Claire Pepin, também perceberam este movimento de ruptura na escrita guibertiana; segundo ela: “La plupart des œuvres d’Hervé Guibert transgressent en effet les limites habituelles du genre dans lesquelles elles s’inscrivent” (PEPIN, 2003, p. 3).

Nesse aspecto, Guibert fez de sua obra literária um espaço de constante experimentação, não hesitando em trazer elementos do jornalismo, da fotografia, do cinema e das artes plásticas para compor suas narrativas. Um exemplo claro deste esforço do autor em mesclar diferentes linguagens está em *Suzanne et Louise*, livro publicado em 1980, no qual o cotidiano de duas senhoras idosas, tias de Guibert, é retratado a partir de imagens fotográficas, todas acompanhadas de excertos escritos na forma de um diário, à semelhança do que fora feito por André Breton em 1928, com *Nadja*. O autor o classifica como se tratando de um *roman-photo*, ou seja, de uma narrativa que se desenvolve por meio do diálogo estabelecido entre as imagens fotográficas e os comentários a elas anexados.

Aproximar a fotografia da escrita, de modo que uma acrescente sentido à outra, é um desejo manifesto do autor: “Je rêve (que le texte dise l’impossible les limites de la photo, et que la photo repousse les limites du texte) que la photographie semble un même travail manuel que la calligraphie. Je rêve que les photographes se mettent à écrire et que les écrivains prennent des fotos”<sup>2</sup> (GUIBERT apud POINAT, 2008, p. 244). Deste flerte com a fotografia, Frédérique Poinat, em “Hervé Guibert – photographe?”, também identifica um diálogo com a linguagem cinematográfica:

Guibert voulait être cinéaste. Ses photos bougent; elles sont toujours des mises en mouvement et il a choisi très tôt de les organiser en séries: elles ont d’abord produit *Vice* (écrit en 1979) et le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980) (POINAT, 2012, p. 244).

<sup>2</sup> Citação extraída de um manuscrito de Hervé Guibert disponível no IMEC (Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine), o texto completo pode ser lido em: POINAT, Frédérique., *L’Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l’expérience photographique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 244.

Já para o crítico Arnaud Genon, a fotografia de Hervé Guibert atende a um projeto de desvelamento de si levado a cabo pelo autor desde seus primeiros textos publicados:

Nous devons donc nous intéresser à ses photographies qui participent de ce même projet initial. La photographie est pour Guibert une forme d'écriture, écriture proche de celle de la lettre ou de celle du journal. Elle revêt les contours d'un dévoilement de soi au sens large du terme, dans cette volonté de partager un moment saisi, un instant volé, dans son essence, dans l'intimité du rapport du photographe avec sa propre image ou avec celui d'autrui (GENON, 2014, p. 49).

A escrita de Guibert se mostra, por vezes, fragmentária e aforística. O autor traz elementos de outras artes e rompe com estruturas tradicionais da narrativa, em busca de uma linguagem capaz de revelar sua intimidade, desvelando até mesmo o que nela há de abjeto. Numa de suas entrevistas, ele diz: "C'est vrai que ce jeu de la vérité et de la sincérité, poussé un peu dans des excès, m'amène à ce qui doit être, j'imagine, comme une très grande impudeur" (GUIBERT, 1992, p. 146). Veremos, contudo, que o desvelamento de si, ainda que beire o impudor, só pode ser realizado através de um cuidado com a linguagem, num processo em que a experiência íntima vivida se converta numa experiência de escrita. Desse modo, esta vontade de "tudo dizer" mencionada por Genon se converte em uma vontade de "tudo dramatizar".

O interesse pela fotografia, somado à sua busca em transformar a experiência de si numa experiência de escrita de si, chamou a atenção do crítico Bruno Blanckeman para a correspondência existente entre a obra de Hervé Guibert e Roland Barthes; em "L'écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes)" ele afirma que:

Toute l'œuvre d'Hervé Guibert, du premier texte publié en 1977 au dernier publié de son vivant en 1991, est orientée vers cette expérience écrite de soi que Barthes, vers le milieu des années 1970, envisage comme une nouvelle gageure littéraire, à côté de bien des interdits modernistes. Sans s'y engager pleinement lui-même, il en désigne le chemin, ou la direction, et Hervé Guibert en quelque sorte s'y engouffre, chacun de ses récits constituant, selon sa propre expression, une aventure singulière, le lieu où une conscience ponctuelle de soi s'articule à la relation tantôt narrative tantôt discursive d'une expérience intime (BLANCKEMAN, 2003, n.p.).

Ao "matar" o autor em 1968, Barthes não esterilizou a discussão em torno da questão. No sentido inverso, ele deu margens para que os estudos acerca do estatuto autoral fossem desenvolvidos a partir de outra perspectiva, mais distante da lógica biográfico-referencial, a qual entendia o autor como um ente anterior (e superior) ao texto, tendo com sua obra "a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o filho" (BARTHES, 1988, p. 51), e mais próxima de uma lógica processual da escrita, na qual o sujeito não apenas gera o texto, mas é também por ele gerado. Sendo assim, ao aproximar Guibert e Barthes, o crítico enxerga em suas obras esta "experiência escrita de si", ou seja, de um "eu" que se constitui na escrita, que, ao se enunciar, ganha corpo e sentido.

O argumento de Blanckeman assemelha-se ao de Genon, pois ambos identificam na obra de Guibert, do primeiro ao último texto publicado, esse empenho em expor sua intimidade. Em que pese o exagero dessa informação, visto que o autor francês também escreveu narrativas de aventura e fantasia, a exemplo de *Les lubies d'Arthur*, de 1983, e *La chair fraîche*, publicado postumamente em 1994, sua obra é constituída majoritariamente por textos que encenam aspectos de sua vida pessoal; no entanto, é evidente que a “verdade” da experiência de si não é a mesma da experiência escrita de si, conforme sinalizou o próprio autor: “Je tiens à la vérité dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule” (GUIBERT, 1990, n. p.).

Desse modo, a maior linha de força da crítica guibertiana está concentrada na análise da categoria “autoficção”. O termo, cunhado por Serge Doubrovsky na quarta-capa do romance *Fils* (1977), diz respeito justamente a esse processo de elaboração de si mesmo através da escrita, no qual o referente externo, biográfico, é transformado pela linguagem, e o sujeito que visa construir seu passado e sua personalidade é ele próprio construído durante a narrativa autobiográfica, convertendo-se num personagem de ficção. Assim, Doubrovsky introduz ao público esse novo termo: “Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté” (DOUBROVSKY, 1977, quarta-capa).

Apesar do ar desprezioso com o qual Doubrovsky traz à tona essa nova categoria, ela foi capaz de preencher a lacuna existente até então na reflexão que Philippe Lejeune fizera acerca da autobiografia em 1975, quando da publicação do *Pacto autobiográfico*. Disposto a estudar um gênero acolhido com desdém pela crítica acadêmica, o teórico procurou entender quais elementos formais conferem a uma narrativa o estatuto de autobiográfica. Em sua hipótese, o gênero é apresentado a partir da ideia de um pacto, uma espécie de contrato de leitura que o escritor propõe ao público, o qual “pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2014, p. 28). No intuito de ratificar sua hipótese, e será desse esforço argumentativo que nascerão as lacunas, Lejeune contrasta o pacto autobiográfico ao que ele chamará de pacto romanesco, sendo este último caracterizado pela diferença de nome entre o autor e o narrador/personagem de um livro (LEJEUNE, 2014, p. 32). Assim formulados, esses dois pactos de leitura parecem estar simetricamente opostos: de um lado, a autobiografia tradicional, cuja identidade do narrador coincide com aquela de quem escreve e, na outra extremidade, o romance, marcado pela heteronímia entre o nome do autor e o herói. Em sua reflexão inicial, Lejeune é taxativo quanto às diferenças entre esses polos:

(...) Nome de personagem ≠ nome do autor: Esse fato por si só exclui a possibilidade de autobiografia. Pouco importa, então, que haja ou não, além disso, atestado de ficcionalidade (...). Nome do personagem = nome do autor: Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção (LEJEUNE, 2014, pp. 33-35).

Lejeune ilustra sua tese a partir de um quadro que distingue esses dois pactos de escrita. Também baseado na ideia de homonímia e heteronímia do narrador/personagem e o autor, a ilustração do teórico será alvo de críticas e reformulações por deixar dois espaços vazios e inclassificáveis. No primeiro deles, trata-se da possibilidade de haver um texto autobiográfico cujo nome do personagem difere daquele do autor. O segundo, por sua vez, refere-se aos casos em que um texto de caráter ficcional adota como nome do personagem o mesmo do autor. Pretendo me ater a este último caso em particular, pois é o vácuo a partir do qual emergirá o termo “autoficção”. Tenho tido o cuidado de chamá-lo de “termo” ou “categoria”, pois acredito que a elaboração conceitual que dará sentido a essa palavra não remete unicamente aos postulados de Doubrovsky. O intervalo que separa o romance da autobiografia também fora tema de reflexão por outros pensadores do período, basta atentar para o fato de que em 1977, mesmo ano de publicação de *Fils*, é lançado *Roland Barthes por Roland Barthes*, texto que autor apresentará da seguinte forma:

Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 1977, p. 129).

Barthes se nega a chamar os textos que compõem seu livro de autobiográficos e, embora afirme que há nele elementos de um romance, o autor também não tarda em problematizar essa nomenclatura, chamando atenção para a necessidade de se remodelarem os gêneros e revelar o que neles há de parcial. De impasse semelhante surgirá a categoria autoficção, a qual será marcada justamente por ser um gênero fronteiro: quase romance, quase autobiografia.

Anos mais tarde, Doubrovsky viria a dar algumas satisfações adicionais a respeito deste quase gênero. Segundo ele, a questão do pertencimento ou não a um dos pactos mencionados por Lejeune não caracteriza, em sua perspectiva, o que ele chamou de autoficção: “creio que é além ou aquém do problema dos ‘pactos’ que se inscreve a autoficção: no funcionamento simbólico da própria escrita. Esse funcionamento que encarna em sua própria enunciação o tema mais profundo desta obra e de minha obra em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117). Nesse sentido, é de pouca relevância o fato de que o escritor tenha adotado seu próprio nome para se referir ao protagonista da narrativa, e que este nome remeta a uma pessoa real, existente num mundo real, uma vez que o que está em jogo é o processo de enunciação desses elementos, que se dá a partir de uma espécie de “roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124). Este recuo que permite ao escritor transformar o vivido em narrativa e fazer de

si mesmo um personagem é observado na obra de Hervé Guibert por Ertaud e Genon (2007, n. p.p.):

Guibert avait fait de lui-même son propre personnage par le prisme de l'écriture autofictionnelle, il était devenu cet autre 'moi-même' littéraire, alter ego au sens premier de l'expression latine (ERTAUD; GENON, 2007, n. p.).

O diálogo com o cinema e a fotografia, o flerte com a escrita de Roland Barthes e a transformação da experiência pessoal numa narrativa autoficcional são constantes observadas ao longo de toda a obra de Hervé Guibert. Acrescenta-se, no entanto, que esses elementos me parecem estar associados a um denominador comum, a saber, a elaboração do corpo. Desde suas primeiras publicações, Guibert mobiliza diferentes linguagens artísticas e dialoga com outros autores, como Roland Barthes e Michel Foucault, no sentido de construir um espaço de reflexão sobre o corpo humano, o qual será apresentado sob diversos pontos de vista: o corpo que sente desejo, que ejacula, que produz dejetos, que envelhece, que se traveste, se mutila e se sadomasoquista. Nesse sentido, o processo de desvelamento de si passa necessariamente por um desvelamento do corpo.

Acredito que estas características possam ser observadas nos textos que compuseram a primeira coletânea de narrativas de Guibert, reunidas no volume intitulado *La mort propagande*. Esses textos foram publicados em 1977 e, apesar de ser seu livro de estreia, há nele algo de “profético”, haja vista que os temas nele abordados ecoarão ao longo de sua obra futura<sup>3</sup>. Curiosamente, mesmo o embate do autor contra a morte, que ganhará sua forma mais dramática em seus escritos finais na década de 1990, quando sua condição de saúde já estava severamente afetada pela AIDS, está prenunciado neste livro. Longe de ser evitada ou sequer temida, a morte aparece como um meio de compreensão do corpo e de suas transformações.

*La mort propagande* contém doze textos curtos e de foco narrativo variado, parte deles escrito em primeira pessoa e outra em terceira. Em alguns, no entanto, é impossível discernir com clareza a posição do narrador, dado a total ausência de pronomes pessoais. A apresentação do livro é um de seus momentos mais importantes, já que nela o autor/narrador delinea suas premissas e convida o leitor a explorar a experiência do corpo que ele pretende desvelar nas páginas seguintes. É como se, ao abrir das cortinas, um ator prestes a iniciar um monólogo contasse em linhas gerais o que o público verá durante os demais atos que compõem a peça. Diz ele no primeiro parágrafo: “Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis un dans état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit: photo, film, bande-son”(GUIBERT, 2009, p. 7).

<sup>3</sup> Indo mais longe, Claire Pepin enxerga nos primeiros textos escritos por Hervé Guibert não apenas um eco de sua bibliografia futura, mas também de sua biografia: “Lorsqu'il meurt le 27 décembre 1991 à l'âge de trente-six ans seulement, Hervé Guibert est devenu une légende. Outre l'aspect scandaleux provoqué par l'aveu de sa maladie, le sida a contribué à rendre l'artiste célèbre parce que l'ensemble de son œuvre semblait le diriger vers cette issue fatale, à tel point que ses écrits de jeunesse constituent aux yeux de certains critiques une « annonce troublante, irrationnellement prophétique et précise » des événements qui l'ont touché par la suite. Le destin de l'écrivain fait ainsi étrangement écho à celui qu'il envisageait pour lui-même dès ses premiers textes. Les coïncidences entre les écrits de jeunesse d'Hervé Guibert et plusieurs des éléments biographiques tardifs le concernant nous poussent à faire le constat suivant : les premiers écrits guibertiens annonçaient le cours de la destinée de leur auteur” (PEPIN, 2003, pp. 1-2).

Há muitos elementos a serem sublinhados nesse excerto. O autor pretende falar de si, mais especificamente, de seu próprio corpo, mas este espaço é logo problematizado, pois o *locus* corporal a ser explorado encontra-se num estado de teatralidade e paroxismo, de modo que cada sintoma de ordem fisiológica, seja de gozo ou de dor, será hiperbolizado, levado para além do orgânico e transformado numa experiência cênica e performática, o que nos convida a fazer uma relação entre o texto de Guibert e a teoria de Judith Butler. De acordo com a formulação da teórica a respeito da performatividade de gênero, o corpo humano não é uma entidade anterior às ações (ou atuações) que realiza, mas sim um espaço que se constitui e se caracteriza ao curso destas ações: “Meu argumento é que não há necessidade de existir um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2010, p. 205), indica a teórica em *Problemas de gênero*.

Em geral, estas ações são repetitivas – porém não mecânicas –, o que gera a ilusão de que haja uma natureza guiando cada gesto corporal que fazemos. Quando, no entanto, levadas ao seu limite e hiperbolizadas, é possível observar nessas ações algo que estava escondido no marasmo de suas repetições, algo que se destaque em meio ao gregarismo e macule um olhar adaptado a enxergar no mundo corpos “normais”, que atuam em conformidade ao que é considerado belo, são e natural. Também segundo Butler (2010, p. 2010): “Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural”. Na apresentação de *La mort propagande*, Guibert acena para este movimento. O narrador pretende retratar o corpo segundo o que nele há de dissonante:

Dès qu’une déformation survient, dès que mon corps s’hystérise, mettre en marche un mécanisme de retranscription: éruption, déjection, sperme à l’issue des branlages, diarrhées, crachats, catarrhes de la bouche et du cul. M’ingénieur à les photographier, à les enregistrer. Laisser parler ce corps convulsé, haché, hurlant (GUIBERT, 2009, p. 8).

Saliências, líquidos sudoríparos e urinários, dejetos, ejaculações, catarros, tudo o que escape, ainda que minimamente, ao estado habitual do corpo, será elevado ao primeiro plano. Os focos de localização do excesso são variados, bem como os métodos empregados para detectá-los: “Placer un micro à l’intérieur de ma bouche, pleine comme d’une bite, le plus profondément possible dans ma gorge (...). Filmer mon cul en fonctionnement” (GUIBERT, 2009, pp. 8-9). O escopo narrativo se multiplica para evidenciar as minúcias do corpo, muitas vezes agindo como uma espécie de sonda microscópica, capaz de nos conduzir a uma viagem pelo interior de um organismo vivo e em plena atividade. Em *La mort propagande*, o corpo é o cenário no qual decorrem os eventos da narrativa, e nós, leitores, somos convidados a excursionar por suas entranhas:

Mon corps est un laboratoire que j’offre en exhibition, l’unique acteur, l’unique instrument de mes delires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations (GUIBERT, 2009, p. 8).

Apesar de apresentar em seu texto uma série de reações orgânicas, ao situá-las em um estado de paroxismo, Guibert as dramatiza, daí a ideia de um organismo que delira, pois seu vínculo com um possível real biológico é precário. Trata-se antes de um corpo patético, cujas reações exibidas, ainda que de ordem biológica, não atestam um vínculo com a natureza imutável, mas com o que chamarei de *vontade do trágico*. Assim como um cientista trabalha arduamente em um laboratório a fim de descobrir uma nova bactéria ou uma nova vacina, Guibert trabalha com o afã de captar em seu corpo/laboratório algum elemento dissonante, capaz de ser encenado, convertido em drama.

Os excessos, sejam eles de gozo ou de dor, produzem sentido, eles são a via de comunicação do organismo com o narrador: “Laisser parler ce corps convulsé, haché, hurlant” (GUIBERT, 2009, p. 7). O corpo convulso fala, e de seus movimentos perturbados procede uma linguagem em crise: “Mes différents méthodes de branlage s’énoncent. La réalisation se déroule dans le chaos propre au plaisir, ou à la revulsion (c’est un texte anarchique)” (GUIBERT, 2009, p. 8). A relação entre corpo é enfatizada: o corpo se realiza no discurso, e essa realização será tão mais dramática quanto maior o seu nível de alteração. A busca pelo excesso atinge seu ápice quando a morte passa a ser encenada:

À l’issue de cette série d’expressions, l’ultime travestissement, l’ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l’étouffer dans la glace. Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu’elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant des caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort (GUIBERT, 2009, pp. 9-10).

A vontade do trágico, que vinha acompanhando o narrador ao longo do texto, culminará com a elaboração artística da morte. Se outrora o excesso era explorado no interior de um organismo em atividade, agora ele será intensificado a partir da encenação de um corpo putrefato. O referente biológico – ainda que precário –, que vinha sendo observado através de diversas reações fisiológicas, desaparece completamente quando se está em questão um corpo morto, sem *biós*, o qual, posto na frente de um palco, torna-se puro espetáculo. A morte, como afirma o narrador, é uma fonte imediata do trágico que ele tanto aspira atingir.

Mais adiante, o ato de filmar, apropriado para expor o corpo e focar seus detalhes, é evocado novamente: “Faire filmer mon corps en décomposition, jour après jour, éclaté sous le feu, étalé, cloué, exposé” (GUIBERT, 2009, p. 10). Filmagem, fotografia: o apelo a esses recursos de captação visual são bem-vindos para registrar a plasticidade e a tragicidade do corpo morto: “Ce spectacle ravira, plus beau qu’un film d’horreur, plus tragique qu’un sacrifice de sainte dans la mâchoire d’un tigre” (GUIBERT, 2009, p. 10), afirma o narrador, projetando os efeitos que pretende causar com a exposição de seu próprio cadáver. Efeitos esses que, aliás, serão a tônica dos parágrafos finais da introdução de *La mort propagnde*, nos quais o corpo do público também é convidado a participar do espetáculo: “Le public sera pris de convulsions, contractions, répulsions, érections, vibrations, jouissances, dégueulis de toutes sortes. Son corps général, à son tour, se mettra à parler” (GUIBERT, 2009, pp. 10-11).

A megalomania do narrador não esconde seu desejo de produzir uma espécie de obra de arte total<sup>4</sup>, na qual se fundem elementos de cinema, literatura, fotografia e, sobretudo, teatro. Por isso, ele não se refere ao seu público como leitor, mas como espectador, alguém que participe em tempo real do espetáculo apresentado, submetido a uma experiência artística capaz de deixar seu organismo na mesma situação de paroxismo daquela observada no corpo teatralizado de Hervé Guibert.

O tom teatral se seguirá nos demais textos de *La mort propagande*. Após a introdução, o livro apresenta uma série de três monólogos, todos voltados para a apresentação performática do corpo. No primeiro deles, intitulado “Monologue I: Charcuterie Esthétique”, o cenário descrito pelo narrador é uma sala de dissecação, onde o corpo passará por diferentes procedimentos cirúrgicos:

Être dans une salle de dissection et dépecer un cul. Autopsier cet endroit de mon corps dont la pénétration par une bite, l'ongle du doigt calleux qui écrit et qui branle, griffe avec délice mes parois intestinales, ou le râpeux d'une langue se durcissant, me fait bander, jouir, pisser mon sperme. Écarter les deux fesses blanches, taillader le muscle au moyen d'un scalpel, épingler dans le liège de la table les fibres déchiquetées pour arriver au trou (GUIBERT, 2009, p. 15).

Aparentemente o corpo a ser retratado nesse texto é o de um cadáver, o qual está situado em uma mesa de autópsia, prestes a ser cuidadosamente examinado por um médico legista. No entanto, esta primeira impressão é posta em dúvida, tendo em vista que este organismo ainda tem sentidos: ele goza, ejacula, se contrai. O estado e o lugar em que ele se encontra são dos menos propícios para se sentir qualquer tipo de prazer erótico: os instrumentos médicos, o ambiente mórbido de uma sala de dissecação, tudo o que está ao redor parece convergir no sentido oposto ao deleite sexual; contudo, o que se observa é exatamente o contrário. A série de procedimentos médico-cirúrgicos pelos quais o indivíduo está sendo submetido se transforma em uma experiência erótica e estética:

Ne pas avoir peur d'avoir recours à un os, tibia, qui tiendra lieu de godemiché. Armé d'une lunette d'ophtalmologiste, jeu de miroirs microscopiques, la science au service de l'érotisme, stroboscooper les chairs distendues (GUIBERT, 2009, p. 16).

<sup>4</sup> A ideia de obra de arte total remete a Richard Wagner e está intimamente ligada com a disposição e o emprego de diferentes recursos semióticos no ambiente cênico (no teatro), exercício que, se bem sucedido, seria capaz de transportar o público para dentro do espetáculo. Diz ele em seu texto *A obra de arte do futuro*: “A cena tem, antes de mais nada, que preencher todas as condições de espaço para a ação dramática colectiva que nela há-de representar-se; em segundo lugar, porém, tem que resolver estas condições na intenção de levar essa acção à percepção e à compreensão dos olhos e dos ouvidos dos espectadores. Na organização do espaço dos espectadores é a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos – a par da adequação dos fins – pode corresponder; porque o desejo do espectador colectivo é precisamente o desejo da obra de arte, para cuja apreensão ele terá que ser determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador colectivo transporta-se inteiramente para o palco; só pela completa absorção por parte do público, o actor é artista. Tudo o que no palco respira e se move, respira e move-se por intermédio de um desejo maximamente expressivo de comunicação, desejo de ser visto e ser ouvido naquele espaço que, ainda que sendo relativas as suas dimensões, parece contudo ao actor, do ponto de vista da cena, conter toda a humanidade; porém, o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio no espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro” (WAGNER, 2003, pp. 179-180).

Conforme o pensamento de Michel Foucault no primeiro volume de sua *História da sexualidade*, a emergência de uma nova racionalidade ocidental, que se deu a partir do estabelecimento dos Estados-nação modernos e o conglomerado de pessoas nas grandes metrópoles, fez que novas formas de saber fossem desenvolvidas no intuito de controlar os modos de vida dos cidadãos. Sob o signo do positivismo, a ciência tornou-se uma ferramenta indispensável para policiar os indivíduos e orientar seus comportamentos em âmbito público e privado. Nesse contexto, a sexualidade foi elencada como a principal fonte de perversões e distúrbios mentais. Caberia ao conhecimento científico analisar os hábitos sexuais e categorizá-los segundo padrões de moral e higiene<sup>5</sup>. Em outras palavras, a ciência passou a reger a sexualidade.

Hervé Guibert, no texto em questão, situa erotismo e ciência lado a lado. Ele elenca uma série de materiais clínicos que serão utilizados para analisar o corpo estirado na mesa. Ocorre que, desta vez, a ciência está a serviço do erotismo, de modo que a sala de dissecação transforma-se num palco de fetiches. No lugar de remediar e controlar o prazer sexual, este ambiente médico o exacerba – entramos novamente no domínio do excesso e do performático. Do excesso porque o corpo se encontra naquele estado de paroxismo que nos fora anunciado na introdução: trata-se de um organismo que, apesar de sua aparência mórbida, está em ebulição. Cada etapa da autópsia traz à tona um novo espasmo ou um líquido que estava contido em suas entranhas:

À l'intérieur, dédales compliqués, poches à crever, membranes, souterrains, glottes anales. Le sentir défoncé, troué par le fer instrumental. Le faire dégorger, baver, cracher. L'entendre chier le sperme à toute gargouille, spasmodier (GUIBERT, 2009, p. 17).

Do performático porque há um evidente desejo em converter a experiência clínica numa experiência estética. O desafio é este: “Ne pas ressembler à une souris blanche, avoir de l'élégance jusque sur la tablette de liège” (GUIBERT, 2009, p. 17). O corpo é reafirmado como um espaço de criação artística, “j'ai le cul lyrique” (GUIBERT, 2009, p. 16), afirma o narrador, enfatizando o fato de que seu corpo biológico, ao ser dramatizado, transforma-se em um corpo literário.

Representação de um referente externo? Entendo o corpo na literatura de Hervé Guibert antes como um espaço que só ganha vida ao ser enunciado, e cujas reações fisiológicas são organizadas no sentido de fornecer um efeito estético, performático. Sendo assim, cumpre analisar a posição discursiva do narrador, já que é através de sua voz que o corpo ganhará vida e significação, se tornando um objeto de fruição estética e erótica. A tarefa é delicada, pois apesar de falar de si mesmo, ele parece estar deslocado de seu corpo, observando-o e tecendo comentários a seu respeito como se estivesse falando de uma terceira pessoa. Este distanciamento ocorre, pois “Monologue” não está escrito na forma de uma narrativa convencional, e sim de um drama a ser encenado. Dentro deste quadro, quem enuncia não é exatamente um narrador, mas um autor de teatro, ou seja, alguém que não está narrando eventos de uma

<sup>5</sup> Nos termos de Foucault: “Pode ser, muito bem, que a intervenção da Igreja na sexualidade conjugal e sua repulsa às fraudes contra a procriação tenham perdido, nos últimos 200 anos, muito de sua insistência. Entretanto, a medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais ‘incompletas’; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos; integrou-os ao ‘desenvolvimento’ e às ‘perturbações’ do instinto; empreendeu a gestão de todos eles” (FOUCAULT, 2010, p. 48).

história finda, mas roteirizando – através de um processo de auto-injunção – o drama de seu próprio corpo, um corpo que será encenado em uma peça por vir:

Couché sur le dos, recouvert d'un drap jusqu'à la tête, les jambes repliées sur le ventre, les deux mains maniant avec dextérité spatules, pinces recourbées ou incisives, ciseaux ronds. Une fois arrivé au trou, déplier les plissés roses comme les lamelles d'un éventail de Russie tsariste, plumes voluptueuses d'autruche noire caressant la rosette. Commencer par élargir le trou en y rentrant un doigt, puis la main tout entière trempée dans la vaseline (GUIBERT, 2009, pp. 15-16).

Selecionei esse trecho a título de exemplo, mas poderia ter escolhido outro ao acaso, pois o que se observa nele está presente ao longo de todo texto, a saber, o emprego de tempos verbais, como o particípio e o infinitivo, que não são usados propriamente para narrar, mas para orientar a realização de ações – neste caso, de cenas –, de maneira que “Monologue” é construído na forma de uma grande didascália, a partir da qual o roteirista indica aos supostos atores os movimentos que eles devem fazer no espaço cênico. Disso decorre a atenção que ele confere a cada gesto corporal, já que é através destas performances que o corpo será teatralizado, apresentado ao público de forma dramática.

O segundo monólogo de Hervé Guibert, “Monologue II: Photographies”, como o próprio título sugere, apresenta o corpo por meio de uma linguagem que se aproxima da fotografia, sem perder de vistas, no entanto, o efeito dramático que Guibert almeja atingir ao longo de todo livro – sua vontade do trágico. Nesse texto curto, de apenas um parágrafo, o corpo é valorizado pela sua plasticidade:

Ventre gros exhibé. Épaules saillantes. Poitrine enfoncé. Courbes asymétriques. Ma position-lordose d'homme enulé. Le visage est ravissant, régulier, fin, d'une carnation pâle. Assemblages démodés. « Vous avez des allures de jeune fille de seize ans qu'on courtise. » « Il faut vous faire la cour? » « Vous vous ennuyez? » (GUIBERT, 2009, p. 21).

As primeiras linhas fornecem a descrição de um indivíduo que está sendo visto através de uma imagem fotográfica<sup>6</sup>. Diferentemente do texto anterior, no qual as reações fisiológicas (urina, suores, contrações e ejaculações) conferiam movimento ao corpo, desta vez ele é apresentado de forma estática e, apesar de sua pose sugerir um ato erótico e da menção à assimetria de suas curvas, não há nada na imagem descrita que chame atenção pelo excesso; as hipérboles são dispensadas, vemos um rosto regular, fino, clássico. No jargão popular, por vezes mais eficiente do que a linguagem técnico-acadêmica, definiria a posição do personagem fotografado como sendo “sexy sem ser vulgar”, fato a ser notado num texto de Hervé Guibert, autor que, tal qual Georges Bataille e Jean Genet, faz do excesso uma de suas principais ferramentas de criação artística, sobretudo no que concerne à elaboração do corpo. No mais, o

<sup>6</sup> Evocar uma imagem fotográfica “inexistente”, que somente tomará forma pela escritura, e dela construir uma narrativa, é um processo de criação que também está presente em *Image fantôme*, livro publicado por Guibert em 1981, o qual, conforme sugere o nome, se trata de uma obra sobre fotografia, mas que versará sobre imagens fotográficas que nunca foram tiradas, ou seja, fantasmas de imagens.

vulgar, aquilo que escapa ao habitual e, conforme o postulado de Butler, denuncia de forma parodística o que há de performático por trás daquilo que é considerado natural, é elevado e mesmo sacramentado na obra de Guibert através de um processo de escrita dos limites, em que uma imagem abjeta é explorada, analisada e ampliada pelo olhar microscópico dos narradores, até o ponto em que ela atinja um patamar solene e trágico, por isso a morte – talvez a maior das abjeções – é constantemente posta em cena em sua literatura.

Tendo isso em vista, surpreende o modo harmônico com a qual o corpo é retratado no segundo monólogo de Guibert, pois parece ir de encontro ao seu projeto desestabilizador. Não à toa, a imagem suscita comentários jocosos, inseridos na forma de discursos indiretos: “vous avez des allures de jeune fille de seize ans qu’on courtise”, “il faut vous faire la cour?”, “vous vous ennuyez?”. Nesta espécie de *mise en abyme* de apreciações críticas, os observadores fictícios também se admiram da singeleza da fotografia, eles caçoam de sua expressão pueril como se soubessem que esse corpo já fora retratado de maneira bem menos pudica. Contudo, longe de se constituir como uma antítese, “Monologue II” acena para a pluralidade de performances que um mesmo corpo pode realizar, aliás, como sugere Barthes, também em *Roland Barthes por Roland Barthes*, um único indivíduo pode ter mais de um corpo:

“Que corpo? Temos vários.” Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativado até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer, dois corpos locais: um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado). (BARTHES, 1977, p. 68).

Nesse sentido, o segundo texto que compõe a trilogia de monólogos de Hervé Guibert cumpre uma função descentralizadora, na qual o corpo, que até então só vinha sendo explorado pelo excesso, desta vez aparece sob um aspecto delicado e harmonioso, mostrando ao público uma performance diferente, rompendo com a expectativa de uma unidade que se basearia unicamente pela transgressão e assinalando seu caráter multifacetado. Não é por acaso que o autor usa o termo travestimento na introdução do livro, “à l’issue de cette série d’expressions, l’ultime travestissement, l’ultime maquillage, la mort” (GUIBERT, 2009, p. 9), adiantando ao leitor que o corpo assumirá roupagens diversas, e que todas elas não passam de simulacros, despojados de qualquer ligação com a “natureza originária” do sujeito. Natureza essa que, segundo o pensamento de Judith Butler, é também ela uma farsa, ou, em suas palavras, uma “ficção reguladora” (BUTLER, 2010, p. 201), que se empenha em fazer coincidir a repetição de determinados atos corpóreos, praticados por um grupo majoritário e/ou dominante, com a ideia de essência humana, excluindo os dissidentes dessa comunhão abençoada por Deus e ratificada pela ciência<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Sobre isso, Guacira Lopes Louro (2010, p. 16) afirma que “distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade”.

Por fim, o terceiro monólogo, intitulado “Monologue III: mongolie interne”, torna a fazer uso das imagens de excesso. As múltiplas lentes, sejam elas de máquinas fotográficas, de microscópios ou de câmeras filmadoras, são novamente evocadas, desta vez no intento de explorar um aspecto específico do corpo: seus dejetos: “Cette période où je me mis à photographier mes déjections. Diarhées, défécations, éclaboussures brutales de merde sur l’email blanc de la cuvette, petits jets éclatés, à les reproduire. À les numéroter: défécation n° 1, n° 2, à les additionner” (GUIBERT, 2009, p. 25). Como dito, Guibert se esforça em converter aquilo que é vulgar e repulsivo num objeto de fruição estética; desta feita, seu afã de tudo estetizar compreende também suas fezes, que tão logo passarão a ser apreciadas como verdadeiras obras de arte: “Celle-ci faisait ses effets magiques: observation perverse du liquide changeant de couleurs aux évacuations sucessives, se multipliant (plantes), faisant d’étrange arabesque” (GUIBERT, 2009, p. 25). A observação atenta e minuciosa, sorte de *close reading*, é o processo por meio do qual suas fezes ganham tonalidades e formas artísticas. Mais do que uma narrativa sobre dejetos, “Monologue III” é um texto sobre o olhar: um olhar edificante, contemplativo, o qual, desprendido de conceitos pré-formulados do que é belo e límpido, é capaz de sublimar até mesmo aquilo que usualmente é relegado ao posto de abjeto.

Ainda em “Monologue III”, o narrador-personagem ironiza o discurso médico-científico, compara o banheiro a um laboratório, um espaço sóbrio, onde impera a higiene, mas que será invadido e prazerosamente poluído: “Laboratoire secret aux parois blanches et glacées que je polluais, les yeux à demi clos, arrêtés par le plaisir de la merde liquide et brûlante qui rompt l’anus avant de baigner nos ventres. J’y entrais habillé, en ressortais le corps défait, convulsé, déliré” (GUIBERT, 2009, p. 26). Os atos corporais que configuram o quadro de um corpo “degenerado” não são apenas descritos como num romance naturalista do século XIX, mas ressignificados, valorizados pelo seu potencial transgressor, divinizados: “vins de messe accentués de dégénérescence. Quel bouquet!” (GUIBERT, 2009, p. 26).

Embora nesses três textos analisados não haja nenhuma menção ao nome do narrador, e mesmo nos textos subsequentes as poucas menções que houver serão feitas apenas pela inicial H, *La mort propagande* é classificado pela crítica como pertencendo ao projeto de desvelamento de si de Hervé Guibert. Como vimos, no entanto, esse desvelamento, ainda que ocorra, se dá através da apresentação de um corpo que se quer encenado, dramatizado. Trata-se da revelação de uma identidade e de uma intimidade que admitidamente não passam de um *travestissement*, daí a relação de seus textos com o conceito de autoficção. Aproximando a teoria queer, tal qual formulada por Judith Butler, de sua literatura, vimos que o corpo em Guibert é palco de diferentes performances, e justamente por isso ele é capaz de assumir aspectos pluriformes, travestido ora de maneira regular e pueril, como em “Monologue II”, ora de maneira abjeta e moribunda, como em “Monologue I”. Em suma, o corpo, em *La mort propagande*, é um espaço de experimentação estética: sua constituição biológica só ganha sentido quando enunciada ou encenada por um narrador/autor capaz de sublimar até mesmo suas excreções e dejetos.

## Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BLANCKEMAN, Bruno. *L'écriture du trahir-vrai* (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes. Paris, Centre Georges Pompidou, 17-18 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.herveguibert.net/lcriture-du-trahir-vrai>>. Acesso em 15 out 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- \_\_\_\_\_. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 2010.
- GENON, Artaud ; ERTAUD, Guillaume. Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert. In: *Image [G] Narrative* [e-journal], 19, 2007. Disponível em: <[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon\\_ertaud.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon_ertaud.htm)>. Acesso em 15 out 2016.
- GENON, Artaud. *Roman, jornal, autoficction: Hervé Guibert en ses genres*. Paris, Mon petit éditeur, 2014.
- GUIBERT, Hervé. “La vie sida, entretien avec Antoine de Gaudemar”. In: *Libération*, 1º de março de 1990.
- \_\_\_\_\_. *La piqûre d'amour : et autres textes ; suivi de La chair fraîche*, Paris, Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La mort propagande*. Paris, Gallimard, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LOURO. Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- PEPIN, Claire. “Pouvoir d'action prophétique de l'écriture guibertienne”. Disponível em: <<http://www.herveguibert.net/#!pouvoir-daction-prophtique-/c73h>>. Acesso em 15 out 2016.
- POINAT, Frédérique., *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, coll. “Champs visuels”, 2008.
- RUSSEL, Stéphane. Articles intrépidas: le journalisme d'Hervé Guibert. In: *Revue Analyses*, vol. 7, nº 2, 2012.
- WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

Recebido em: 15/10/2016

Aceito em: 21/11/2016

Referência eletrônica: FERNANDES, Guilherme. Hervé Guibert: autoficção e o corpo teatralizado. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 47-60, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.