

# NARRATIVAS IN EXTREMIS<sup>1</sup>

VILMA ARÊAS

Universidade Estadual de Campinas

## Resumo

Este artigo refere-se aos livros de dois escritores, Jean-Claude Bernardet e José Cardoso Pires, nos quais ambos descrevem a experiência da proximidade da morte. Considerados de maneira geral obras autobiográficas, procura mostrar os recursos ficcionais de que lançam mão, sem negar o cunho de verdade biográfica, origem dos textos. Estes podem ser considerados textos de fronteira, em que autobiografia, ficção e avaliação da realidade se misturam.

## Abstract

This article deals with the books of two writers, Jean-Claude Bernardet and José Cardoso Pires, in which both describe the experience of being close to death. It intends to show how both writers employ fictional resources in works generally considered autobiographical, without denying the biographical truth that gives origin to the texts. These can be thought of as borderline texts, in which autobiography, fiction and evaluation of reality are mingled.

## Palavras-chave

Jean-Claude Bernardet; José Cardoso Pires; fronteira entre autobiografia e ficção; proximidade da morte.

## Keywords

Jean-Claude Bernardet; José Cardoso Pires; borderlines between autobiography and fiction; proximity of death.

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado, com algumas diferenças, no Terceiro Congresso Europeu de Latino-americanistas, realizado em Amsterdã, em julho de 2002. Inédito no Brasil.

Tirar energia da doença implica nomeá-la e olhá-la de frente.

(Jean-Claude Bernardet)

Nas *Poesias* de Drummond de Andrade que tenho acolá na estante, José marchava.

Mas para onde, José?

(José Cardoso Pires)

As narrativas são duas: *A doença, uma experiência*,<sup>2</sup> de Jean-Claude Bernardet, e o último livro do escritor português José Cardoso Pires, intitulado *De profundis – valsa lenta*.<sup>3</sup> Serão mesmo ficção? – essa foi uma dúvida que logo surgiu. Mas diante da intensidade e da reconstrução, pela escrita, da tragédia, a questão do gênero tem pouco interesse. O livro de Bernardet, fiel ao título, descreve as circunstâncias de ser aidético num país como o Brasil, cujo sistema de saúde pública é ineficaz, insuficiente e corrupto. Cardoso Pires, por sua vez,<sup>4</sup> aproxima a uma “morte branca” o que lhe sucedeu: um acidente vascular cerebral que apagou-lhe a memória, transformando-a em “memória congelada”.

Este texto pretende fazer algumas considerações acerca dos dois livros, compreendendo-os próximos e distantes diante do mesmo tema: Bernardet, celebrando a vida pela aceitação da morte, conscientemente – e com certa violência – transfigura-a em matéria de ficção, atento entretanto a todos os seus desdobramentos; Cardoso Pires, mergulhando pouco a pouco na experiência do nada, escreve quase o avesso da própria escrita, nas “entrelinhas de uma memória”. Apesar dessa diferença, que será principalmente de tom, ambas as narrativas à sua maneira tematizam a reflexão benjaminiana acerca da perda da experiência no mundo contemporâneo. Ambos, como os personagens épicos, são viajantes e retornados do mundo dos mortos ou vizinhos dele. Precisam narrar suas histórias baseadas numa experiência radical – e paradoxal – resumida nas palavras de Cardoso Pires: “Bem sei, a morte branca não existe, eu estive lá. Desse limbo dos pré-mortos”, de que fala Bernardet, é preciso transmitir as terríveis peripécias vividas aos leitores, para que saibam.

Diante da escrita, a atitude de ambos é a mesma: sem possibilidades de esperança, recusam adornos estilísticos ou fantasias – são os aspectos concretos da

<sup>2</sup> Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

<sup>3</sup> José Cardoso Pires, *De Profundis, – valsa lenta*, Lisboa, Dom Quixote, 1997.

vida os que importam. Por isso, talvez, os textos tenham sido considerados meros relatos de testemunho, o que também são: ao desprezo pela expressão estereotipada e convencional da literatura, acrescenta-se o dado biográfico e de domínio público. No entanto, a reconstrução cuidadosa da experiência, na dosagem de seus materiais, é clara. Cardoso Pires fala de *memória descritiva*, embora a expressão mais fiel, conforme nos diz, seja *memória de uma desmemória*; porém, acrescenta, contraditoriamente, que não usará a expressão, afinal já escrita, pois a metáfora é *muito delgada* e pode revelar *exibicionismo fácil*. Por sua vez, Bernardet elege um tom novo ao escrever sobre a Aids de maneira direta e crua, *normal*, diríamos, sem espetacularização ou sentimentalismo, sem culpas ou remorso, apesar de ter contraído a enfermidade por meio de relações homossexuais, das quais absolutamente não se arrepende. Por isso o criticaram como um mau exemplo de irresponsabilidade sexual. Mas na verdade, o que deve ter chocado é que nada consegue empanar, no livro, a alegria e o risco da experiência do desejo. Isso constitui, e sempre constituiu, o seu *escândalo*.

Os dois livros têm, portanto, muitos pontos em comum, apesar de certa diferença de ritmo e na tensão que regula as frases: “valsa lenta”, diz Cardoso Pires – “propor cortes que melhorem o ritmo”, afirma Bernardet. Enquanto este último fia seu relato com desenvoltura e *com bravura*, apoiando-se em variadas alusões à literatura e a películas cinematográficas, Cardoso Pires adota um tom velado e neutro, sem cintilações. Isso porque – e só ao final percebemos – ele assume, no retorno à vida e à memória, o discurso apático do enfermo em que se transformara, desmemoriado, sem palavras e sem escrita, a quem ele mesmo chama de *o Outro*, observando-O de longe. Com certeza, para dele se livrar, quer ser fiel a esse personagem patético, vagando pelos corredores, perdido na *penumbra isquêmica*. Nega-se a utilizar efeitos dramáticos para seduzir o leitor, como se o texto pudesse correr o risco de ser contaminado com a idéia de divertimento.<sup>4</sup> A recusa dessa atitude é vigorosa, nos dois textos.

Ao contrário de Cardoso Pires, mas nem sempre, Bernardet admite ter escrito ficção, refutando a opinião que coloca seu livro, sem nuances, entre os relatos autobiográficos ou depoimentos. Em entrevista concedida a *Leia Livros*, em janeiro de 1991, portanto cinco anos antes de *A doença, uma experiência*, estabelece e problematiza as relações delicadas entre ficção e autobiografia, mostrando que ambas se articulam e se movem uma dentro da outra. No livro, trata-se ao mesmo tempo de *negar a ficção* garantindo a verdade do relato, a *autenticidade da experiência*, e de *afirmá-la*, proibindo ao leitor a busca de uma *chave de compreensão* fora do texto. Concretamente, aliás, não há como ignorar, nele, os *artifícios cinematográficos*, os cortes, a montagem, os *flash-back*, a eliminação do óbvio. Assim como não se podem negar modelos claros, a exemplo dos labirintos<sup>5</sup> e da máquina kafkiana, entretanto nitidamente traduzidos na experiência brasileira:

<sup>4</sup> José Cardoso Pires, *De Profundis*, – *valsa lenta*, *op. cit.*, p.68 “Entrelinhas de uma memória”.

<sup>5</sup> Cardoso Pires também anota seus labirintos, a “Subida ao Calvário num elevador carregado de macas com doentes de olhos fechados, a errância por uma figuração cintilante que se repetia, mas assim que se afastava era como se tivesse abandonado uma vidraça deserta” (p. 44).

Peregrinação dos exames com os médicos de convênio ... O amigo me inicia nos labirintos públicos, corredores, escadas, elevadores, guichês, protocolos, carimbos e assinaturas que conduzem aos remédios. Começa longa peregrinação depressiva.<sup>6</sup>

Na máquina é necessário atá-lo para que permaneça “rigorosamente imóvel”.

Me introduzem num corredor, e a enfermeira através do vidro, A máquina é esta. Me introduzem agora numa pequena sala para tirar a roupa e vestir uma blusa. A sala é envidraçada e posso ver a máquina do outro lado, deixam-me um longo tempo, concluo que é para me familiarizar. Não é possível, não posso pifar. O médico me introduz na sala da máquina, diz, A máquina é esta.<sup>7</sup>

À burocracia em todos os níveis se acrescenta o contrabando de remédios nos hospitais, além das dificuldades de conseguir a preço razoável um médico “classe A”, caro para o bolso do paciente. Isso mesmo afirma-lhe um dos profissionais, recusando-se a tratá-lo. A partir desses dados à tona da experiência, há no livro um convite a que se atinja o essencial segundo a sinalização das alusões. Assim: “Não basta ver a fachada das usinas Krupp para se compreender o capitalismo”.<sup>8</sup>

Por vezes, o golpe direto e seco terá a intenção de ir além da estética, a exemplo do que Susan Sontag<sup>9</sup> denominou de movimento “contra a interpretação”: esvaziando-se do assunto perigoso termos e temas carregados social e literariamente, denunciam-se as implicações ideológicas e a exploração moralista na interpretação das doenças de caráter epidêmico.

Além disso, a intenção confessada do narrador é de se abolir a espetacularização (não se tornar “*une diva du Sida*”<sup>10</sup>) assim como o de negar o tom intencionalmente comovedor e protocolarmente afetuoso das relações. Por exemplo, é aconselhável contornar o chão pantanoso dos superprotetores.

Nossos protetores são agentes funerários. Com AIDS, melhor andar na chuva e se molhar do que ser superprotegido. Preferível os preconceituosos, Bem feito, você é viado, a situação fica delimitada, o chão está firme. Preferível o médico te jogar na cara, Se pegar uma gripe, o senhor poderá não sobreviver. Duro de aguentar, mas o terreno está firme. O chão dos falsos anjos da guarda é pantanoso.<sup>11</sup>

Em suma, descongestionar, limpar a ferida, permitir que o sujeito (o personagem) volte a adquirir a própria estatura, longe da comiserção. Daí a necessidade de uma nova atitude que se limita com a falta de tato, o “tato” vizinho da mentira, conforme afirma Adorno.<sup>12</sup> Serão necessários, portanto, a falta de decoro e o desdém

<sup>6</sup> Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 43.

<sup>8</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 50.

<sup>9</sup> Susan Sontag, *Contra a interpretação*, Trad. Ana Maria Capovilla, Porto Alegre, São Paulo, L&PM, 1987.

<sup>10</sup> Em francês no texto.

<sup>11</sup> Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, “Para uma dialética do tacto”, in *Mínima moralia*, reflexões a partir da vida danificada, 2.ed. Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo, Ática, 1993.

pela estetização literária, que costuma atenuar a matéria ingrata. Ao contrário disso, uma regra severa ordena que se fixe tal matéria com a objetividade e o despojamento necessários, aos quais não falta a provocação. Essa opção pela lucidez discute suas escolhas de estilo e de afirmações:

Digo AIDS e não digo doença, digo SOU AIDÉTICO e não digo Estou doente ou Sou portador do HIV.<sup>13</sup>

A qualquer hipótese de filigrana estilística, portanto, opõe a expressão nua, a verdade, embora às vezes resolva a composição menos pelas palavras, visíveis ao rés-da-página, do que pelos cortes finíssimos que ferem, quase imperceptíveis, o relato. Esse tratamento de ficcionalização utiliza os recursos do romance moderno – o jogo dos pronomes, os artifícios da cronologia, a aporia das frases (“a doença é uma fonte de energia, a doença não é uma fonte de energia”), o que faz Zulmira Ribeiro Tavares, em uma resenha sobre o livro,<sup>14</sup> falar de *objet trouvé* ao se referir a elas, porque estão deslocadas de seu hábitat ou raciocínio natural.

Também se pode observar a intenção literária no desdobramento de estruturas paralelas, sejam experiências que espelham a principal sejam alusões a outras formas de arte, principalmente o cruzamento da página com o cinema. (Tendo sido transfigurado em “uma sombra branca corrida no branco”, Cardoso Pires também se lembra da *Lisbon Story*, de Wim Wenders, “viajante exótico no exótico duma cidade de que desconhecia em absoluto a língua”.) Em Bernardet, além dos filmes citados, *Morte em Veneza*, *Noites felinas* e *Amor à morte*, “de meu filósofo preferido, Alain Resnais”, existe a película que o protagonista está terminando, lutando com o laboratorista que não lhe entrega o material e que tem de ser caçado como numa boa novela policial. A resistência para vencer a doença e a resistência para ultrapassar as dificuldades para fazer o filme têm peso igual na prosa, correndo lado a lado. O processo de enfermidade de Fernando, um querido personagem, por exemplo, se agrava à medida que o filme prossegue e se refaz:

Reescrevo, jogo toda a minha dor nesse refeitura do filme. A dor da morte de Fernando. Culpabilizo, aproveito Fernando, sua agonia, minha dor para melhorar o filme. Que se dane o filme. Amo o filme. Minha angústia vaza na reescritura ... O filme está pronto. Fernando está morto.<sup>15</sup>

A expansão do tema – e aí se localiza a intensificação recusada pela retórica – se faz através dessa outra morte, e de outras, anônimas ou não:

Fernando faleceu às cinco horas e quarenta e cinco minutos, entrego o mapa de montagem, vou ao velório. Cego, me dirijo a outro velório, me seguram e encaminham para o caixão de Fernando. Não era a última imagem, pela janelinha do caixão vejo a face oficial do morto.

A morte de Fernando é mais difícil que a minha.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, op. cit., p. 35.

<sup>14</sup> Zulmira Ribeiro Tavares, “Eu digo AIDS”, *Folha de S.Paulo*, 6.9.1996.

<sup>15</sup> Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, op. cit., p. 54-5.

<sup>16</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 55.

Estará nessa angústia que vaza na reescritura a celebração da vida pela aceitação da morte, segundo afirma outro personagem? Apesar de tudo, para isso é necessário o despudor, a entrega. Seguramente essa idéia é o pilar de sustentação do livro, tem um sentido de defesa incontestável da arte, algo como a *chanson* no final de *A náusea*, de Sartre: “*Some of these days/ You’ll miss me honey*”. Salvar-se pela arte, mas sem a elevação das “belas artes”, sem nostalgia (principalmente sem nostalgia), o trabalho exposto. Lucidez e interiorização, porque o instrumento capaz de guiar a mão do artista é auscultar o sentimento: “tenho que obedecer rigorosamente a minha emoção”.<sup>17</sup>

Nesse jogo de proximidade e distância, a ironia faz-se o procedimento fundamental. “Considerar a ironia como um valor superior a qualquer outro” – afirmam as páginas iniciais do volume. “Mas tomar isso ironicamente”. Para além do *tom* (o humor, que é a elegância do desespero), topamos com pormenores: o convite feito ao protagonista para que participe de um colóquio internacional sobre “Arte e dor”, por exemplo, onde os participantes que o precedem “falam de pintores, de movimentos de artes plásticas – e de dor”,<sup>18</sup> como se estivessem realmente caminhando à beira do despenhadeiro, como o narrador. No esforço de controlar a voz, a fluência e o vocabulário – dificuldades causadas pela enfermidade –, inequivocamente descobre o engano de alguns trabalhos apresentados, que procuram ocultar a subjetividade atrás da matéria, ou dessangrar os assuntos, usando luvas de pelica. Nesse ponto ele se percebe na margem oposta, pois não deseja viver “escondido atrás de um biombo”.

A verdade dessa afirmação é o livro que lemos.

Talvez com mais razão *De Profundis*, – *valsa lenta* não tenha sido interpretado como ficção. O texto, talvez demasiado nu, obriga os leitores a baixarem os olhos. Entretanto, o livro certamente coloca questões de grande importância, não somente para a literatura, mas também para a lingüística e a psicanálise. Fora da teoria e movendo-se através das imagens – pois não se trata de um ensaio –, Cardoso Pires mostra a impossibilidade do reconhecimento do mundo ou de se ter memória fora da linguagem. Também impossibilidade de se sentir afeto ou angústia quando não se participa dessa ordem particular, quando não se penetra no “desfiladeiro radical da palavra”, segundo afirmou Lacan. *Ouvir* faz-se do mesmo modo impossível:

– Eu tenho filhos, não tenho?

.....  
– Temos duas filhas. A Ana e a Rita ...

– Rua?

– Não. Rita ...

– Pois, Rua.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 53.

<sup>18</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 60.

<sup>19</sup> José Cardoso Pires, *De Profundis*, – *valsa lenta*, op. cit., p. 37.

Após ser atropelado pelo ACV que, quando grave, “seca a fonte de onde brota o pensamento ou perturba o rio por onde ele se escoar”,<sup>20</sup> o personagem – um *eu* pouco a pouco transformando-se em *outro* – passa a viver ao revés, ao encontro de uma progressiva despersonalização. E o momento da desconexão, da perda da identificação, a impossibilidade de assumir uma imagem, acontece diante do espelho. Efetivamente, é diante do espelho que o personagem inverte a famosa figuração laciana com respeito ao “estágio do espelho”, quando o sujeito conquista a unidade do corpo e vence a angústia da fragmentação. O que agora acontece é o contrário dessa dialética: diante do espelho o personagem se transforma num *viajante das mortes* e inicia sua própria dispersão pânica:

...foi naquele lugar e naquele instante que eu, frente a frente com a minha imagem no espelho mas já desligado dela, me transferei para um Outro sem nome e sem memória e por consequência incapaz da menor relação passado-presente, de imagem-objecto, do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contém.<sup>21</sup>

O enredo que lemos é esse fio que se desfaz. O agora ou o ontem, tudo é passado, tempo anterior, de todos os modos, perdido. Nenhum experiência pode durar: ver e perder, ouvir e perder, a ponto do Outro dar as costas ao que o interessa, porque sabe que o esquecerá segundos depois. *E tudo isso sem angústia.*

Como o personagem de Bernardet, este agora também caminha em círculos pelos corredores do hospital, seguindo o Outro: “segue o Outro pelos corredores, exames clínicos, registros, eletrocardiografias...”. Em momentos raros ambos se amalgamam, tornando-se um só, o que supõe brilho de consciência, “mas imediatamente o Outro se afastava caminhando pelo hospital levando uma sombra atrás de si”.

Uma vez perdido ou desestruturado o eu, também perdida está a dialética da identificação com o próximo pela mediação da linguagem, agora perdida. As palavras – como o Outro – são também independentes e *exteriores*, o sujeito não tem controle sobre elas. (Três palavras lhe ficaram, mas referidas a outros objetos, além de uma palavra inventada, aplicada aleatoriamente a várias coisas.) Também há uma figuração invertida que apaga o limite dos objetos e faz do contexto uma “geografia sonâmbula”. Trata-se, em suma, de uma narrativa da experiência *sui generis*, porque seu horizonte é a morte sem retorno, pouco a pouco desfazendo-se o traçado da vida. Por isso a experiência que se evapora escreve-se no avesso da própria escrita, apoio material corroído. A progressiva destruição de seus vestígios se reduz a umas poucas imagens: brancura, névoa, sombras, luz, esquecimento.

Dessa vez a expansão do tema também é conseguida por reduplicação da mesma cena, embora pelo avesso, na fidelidade ao recuo do estilo. Assim, assistimos à comédia trágica de seus dois companheiros de quarto, “dois passarões arruinados, que riam a bandeiras despregadas, cada qual nos seus lençóis do medo”.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> João Lobo Antunes, em introdução ao livro.

<sup>21</sup> José Cardoso Pires, *De Profundis*, – valsa lenta, op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 49.

Um dia, porém, uma vez mais diante do espelho, o narrador se reconhece:

Me reconheci ao espelho. Eu, saído da névoa, ao ir ao encontro de mim na superfície dum vidro emoldurado ... Dum momento para o outro, o sentido da presença. E tudo concreto. Tudo vivo.<sup>23</sup>

Por um truque de mágica, que não passa de um golpe do acaso, recupera a percepção do em-torno: “...o corredor deixou de ser a estrada sem limites que eu percorria nos cegos tempos...”.<sup>24</sup> Retorna ao mundo dos vivos. Fim da viagem.

Ao final desse comentário voltamos à pergunta inicial para afirmá-los narrativas realistas e estilizadas, com sua alternância de tons, seus *intermezzos* irônicos que às vezes aproximam os dois habitantes da *estação sombria* a figuras bergsonicamente mecânicas, mas movimentadas pela fatalidade, como na tragédia clássica. Realismo também conseguido pela fricção nas mais diversas superfícies: descrição de um estado de enfermidade grave, narração de suas conseqüências, nas quais se incluem a prova dos achados da lingüística e da psicanálise quanto às relações sujeito/mundo. Tudo isso “um passo atrás” ao que se chama “estilo”, sem alçar o tom, sem tentar seduzir o leitor, o que paradoxalmente funciona a favor da emoção e contra as estratégias do mercado cultural. Será suficiente comparar ambos os livros com os relatos, por exemplo, de Oliver Sacks, que, ao narrar casos sem saída de distúrbios neurológicos, segue a trilha das narrativas fantásticas ou de terror. Se a intenção for a de horrorizar, qual a diferença entre a enfermidade ou Drácula? Numa só palavra, Sacks parece querer alcançar apenas os nervos dos leitores, utilizando a técnica dos *best-sellers*.

Em vez dessa pirotecnia, *De Profundis* narra o processo de uma doença ao mesmo tempo que imita o próprio processo da criação artística, do caos à cura, da desordem à harmonia, como o faz o “Quarteto das dissonâncias” de Mozart, citado no livro. Este é o coração do encontro entre Bernardet e Cardoso Pires: uma oração aos mortos que assinala a resistência e a vida. A resistência na adversidade, a vida da arte.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 46-7.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 52.