



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 22 - julho de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p167-184>

No casulo da alteridade: o olhar etnográfico em *O escafandro e a borboleta*

In the cocoon of alterity: an ethnographic look into *The diving bell and the Butterfly*

Andréa de A. Lima¹

RESUMO

O olhar sobre o outro está presente na literatura de várias maneiras, entre elas a do autor que se faz outro ao escrever e a do leitor que se coloca no lugar do outro durante a experiência literária. Neste artigo, analisaremos como a escrita de si pode se aproximar de um trabalho etnográfico na medida em que busca relações entre o que se foi e o que se tornou, buscando um distanciamento imersivo por meio da ficção. Nesse sentido, aproximaremos a postura de Bauby na sua autobiografia, *O escafandro e a borboleta*, da postura do etnógrafo, no que concerne ao estranhamento de si e à reinserção num contexto outro. Esses múltiplos olhares permearão a narrativa, possibilitando uma análise de si tanto do autor/personagem quanto do leitor, num processo de alteridade que permite, por meio de uma percepção do outro, um conhecimento profundo de si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Escritas de si; Etnografia; Escritor; Literatura Francesa

ABSTRACT

In literature, the Other is seen in several ways: in the author's ability to make himself another in the writing process, and the reader that puts himself into the other's shoes during the literary experience. In this paper, we aim at analysing how related to each other ethnographic work and self-writing can be, in the sense that it relates what the writer was and what he/she became, searching for an immersive distance through fiction. In this sense, we intend to compare Jean-Dominique Bauby's autobiography, *The diving bell and the butterfly* to the ethnographer's work. This approach is based in how estrangement of oneself and reinsertion in another context occur for both of them. These multiple looks permeate the narrative, allowing a self-analysis of both author/character and reader, and suggesting a process of alterity that allows, through the perception of the other, a deep knowledge of oneself.

KEYWORDS: Alterity; Self-writing; Ethnography; Writer; French literature

¹ Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; Departamento de Letras – Recife – PE – Brasil – andreaa.lima@yahoo.com.br

Introdução

A vivência humana é cheia de buscas de significados, é uma tentativa incessante de dar ordem ao caos, o que é percebido nas religiões, nas interações sociais e também nas artes. Analisar como cada sociedade organiza esse caos simbolicamente é o papel do etnógrafo, atentando para o distanciamento subjetivo, passando por uma técnica e uma metodologia específicas para que esse estudo possa ser considerado científico, válido. Se

[...] o homem é um animal amarrado a uma teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p. 15),

a presença do pesquisador em campo já modifica de certa forma a dinâmica do grupo estudado, que tende a performar como quer ser visto, mostrar possibilidades do que se é, verdades possíveis dentro de suas vivências e origens. Logo, em certa medida, a etnografia também passa pelo viés da ficção: é um recorte, uma versão de algo criado, uma possibilidade, um caminho dentre os possíveis.

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações, e na verdade, de segunda e terceira mão (por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura). Trata-se, portanto de ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais [...]. Convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intrajável na análise cultural como é na pintura. (GEERTZ, 1989, p. 26).

Partindo dessas aproximações, pretendemos aproximar a figura do autor da do etnógrafo que se mostra mais ou menos latente em diferentes obras. Percebemos esse traço mais especificamente nas escritas de si: autobiografias, diários íntimos e diários de viagem se aproximam de um diário de campo, baseando-se na alteridade, no olhar para o outro que se volta para si mesmo, ressignificando as próprias vivências, relativizando as certezas, mudando a si mesmo por meio da experiência de se deslocar.

É nesse contexto que analisaremos aqui *O escafandro e a borboleta*, de Jean-Dominique Bauby, obra publicada em 1997, na qual o autor trata das suas experiências

diante de um trauma tanto físico quanto psicológico – após um acidente vascular cerebral, ele acorda com a síndrome do *locked-in*, sem comunicação com o mundo externo. Essa mudança física foi o que deslocou o autor/personagem de seus processos de significações, colocando-o obrigatoriamente no papel de observador de si mesmo e dos outros. No entanto, o gesto da escrita de si foi o que o tirou da passividade de espectador da sua vida: ao escrever (ditar?), Jean-Dô se aproxima do que Sontag (1987) nos mostra como o lado humano do antropólogo, baseado num interesse de salvar sua alma.

As escritas de si são categorizadas de várias maneiras por diferentes autores e, antes de mais nada, é necessário esclarecer que não achamos possível encaixar *O escafandro e a borboleta* em apenas uma delas, na medida em que o seu contexto de produção e características narrativas são muito singulares. Eles permitiriam diversas nomeações, tais quais diário íntimo, autoficção e autobiografia. Aqui utilizaremos o conceito mais amplo de escrita de si e o conceito de autobiografia trazido por Lejeune, que consiste em uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Para Bauby, a inquietação maior provém do discurso dos outros, que se perguntavam se ele teria se tornado um legume. É nesse momento que ele decide começar o processo de escrita. Uma escrita diferenciada, escrita-ditada pelas piscadas de um olho, mas que formavam palavras, frases, cartas demonstrando que, apesar das suas impossibilidades físicas, Bauby continuava intelectualmente afiado. O olhar do outro é algo que incomoda, que nos faz vacilar, questionar a percepção que temos de nós mesmos, já que “O que vemos só vale – só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). É nessa cisão entre diferença e permanência que o autor se coloca e transita durante o processo de escrita, ele aceita o não lugar em que se situa e dele consegue tirar o melhor: desamarrar-se dos conceitos formados, das limitações, categorizações, abrir-se no mundo de possibilidades que é a autoficção.

Uma das problemáticas mais comuns aos estudos autobiográficos é a relação com a verdade: em que medida uma obra poderia ser considerada literária se ela relata o que ocorreu? Esse questionamento é invalidado sobretudo se estivermos atentos aos pormenores da memória, sobretudo no que consiste seu estatuto ficcional – aquilo que lembramos já é seleção, já é recorte, escolha, esquecimento, se fazendo, assim, ficção.

Nesse sentido, “A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Assim, a autobiografia tem um maior compromisso com a ação do que as obras ditas ficcionais, por estar inserida num pacto autobiográfico, em que o leitor aceita o que foi dito como verdadeiro. No entanto, este verdadeiro está ligado a uma verdade mais do que à Verdade, usando os termos de Calligaris, numa poética da experiência, sendo ela o que vale na modernidade, no foro íntimo do indivíduo, “[...] nesse quadro a sinceridade se separa, até conceitualmente, da verdade e se torna um valor diferente e hierarquicamente superior.” (1998, p. 45).

Logo, um leitor ciente do pacto autobiográfico não teria problemas em ler os trechos de devaneios, de projeções contidas no texto de Bauby, afinal, aquele relato é pessoal, é antes de tudo uma necessidade intrínseca do autor se (re)conhecer. Nesse sentido, poderíamos enquadrar a obra nas categorias de autobiografia sonhada e essencial criadas por Lejeune (2003), já que ela trata de projeções do que se deseja bem como de uma busca pela essência da personalidade do autor, ela se mostra, assim, um valor reivindicado e realidade recusada simultaneamente.

O escafandro já não oprime tanto, e o espírito pode vagar como borboleta. Há tanta coisa para fazer. Pode-se voar pelo espaço ou pelo tempo, partir para a Terra do Fogo ou para a corte do rei Midas. Pode-se visitar a mulher amada, resvalar para junto dela e acariciar-lhe o rosto ainda adormecido. Construir castelos de vento, conquistar o Velocino de Ouro, descobrir a Atlântida, realizar os sonhos da infância e as fantasias da idade adulta”. (BAUBY, 2014, p. 11).

Nesse trecho percebemos de forma patente o estatuto literário, artístico da obra, na medida em que ela propõe e sobrepõe a vida, em que usa da imaginação e das palavras para reinventar uma existência muda que não faria sentido nas regras racionais de entendimento. Que vida pode ter alguém incapaz de dominar seu próprio corpo, podendo comunicar pouco e imprecisamente, sem alguma autonomia ou perspectiva de futuro? Perguntas sem resposta a não ser que pensemos nas cisões de ser, na complexidade de existir, beiremos o abismo da questão sobre o que nos faz humanos... Nesse trecho, há pura memória, ficção e projeção, dissociadas das vivências, dos fatos da vida do autor. É nesse limite que se aloca a autobiografia.

Tendo essas noções introdutórias como chão, o nosso objetivo é analisar como, nesse registro autobiográfico, Bauby se sente estrangeiro diante de si mesmo e do seu

novo contexto, adotando um olhar semelhante ao do etnógrafo. Para isso, utilizaremos sobretudo o aporte teórico de James Clifford, Susan Sontag e Clifford Geertz na análise de trechos da obra em estudo. Buscando uma forma mais didática de análise da obra, dividimos o trabalho em duas partes, na primeira, intitulada “O estranho a si mesmo: o reflexo que incomoda”, trataremos do olhar de estranhamento de si em Bauby, o olhar para si que é olhar para o outro; já na segunda parte, “Berck: entre memórias e ressignificações”, trataremos do olhar de Jean-Dô para o seu novo lar, o hospital de Berck, mostrando como, ao analisar seu contexto, ele passa a encontrar seu lugar de pertencimento no novo mundo visto de dentro do seu corpo-escafandro. Selecionamos alguns capítulos da obra nos quais esses aspectos estão mais claros para centrar nossa análise. São eles: “A voz em off”; “A cortina”; “O legume”; “Os turistas”; “A fotografia” e “O passeio”.

1 O estranho a si mesmo: o reflexo que incomoda

O gesto de confrontar o que se foi para se tornar o que se é seria uma característica da autobiografia, no sentido de que ela tem uma motivação conciliadora, contando a história de uma personalidade, buscando uma essência: “Na autobiografia há diferença entre o eu passado e o atual que justifica a discursividade da narração. O narrador não relata somente o que ocorreu ‘naqueles tempos’, mas o processo pelo qual o *eu* passado se transformou no *eu* presente [...]” (JOZEF, 1998, p. 303). No processo de autodescoberta explicitado na narrativa, observamos pouco a pouco um Bauby que consegue se perceber mesmo no corpo falho, seja no humor ácido, no papel de pai, nos coletes usados, chegando numa posição de se perceber no presente como fruto de tudo que viveu: “Assim como o banho, meus velhos coletes poderiam abrir pistas dolorosas em minha memória. Mas neles prefiro ver um símbolo de que a vida continua. E a prova de que desejo continuar sendo eu mesmo.” (BAUBY, 2014, p. 23).

É esse estranhamento de si que incomoda, mas que motiva a fabulação – seja na vida ou na ficção, a insatisfação tem como consequência a criação de novas possibilidades, novos modos de entender / fazer / escrever a si mesmo. Analisaremos esse não reconhecimento de si, o confronto com um reflexo distorcido, uma máscara mortuária de um corpo que não é mais o mesmo, que obriga a transformar, corpo-casulo que encarcera para libertar. Esse processo de descoberta de si só pode ser assemelhado à descoberta de outras culturas, um olhar de alteridade com relação a si mesmo que foi

possível a partir do século XX, com o que Clifford (2002) chama “advento da subjetividade etnográfica”, que liberta o antropólogo das amarras da objetividade, permitindo um relato consciente da influência que o pesquisador exerce no campo. A aceitação da influência subjetiva na narrativa se assemelha ao movimento da própria literatura, com o surgimento do romance, que sai de um plano global para um centramento sobre o sujeito e as individualidades como universos distintos. O autor ainda defende que essa automodelagem etnográfica assumiu as mentiras e as omissões de retórica que tornam possível o relato de verdades, aproximando, assim, a escrita etnográfica das escritas de si – partem de um registro histórico, de vivências, palpável, real, para um recorte, uma seleção, uma narração e, portanto, ficção. Em ambas as narrativas se preenche os silêncios, se dá destaque ao que chama a nossa atenção enquanto indivíduos subjetivos, se recorta, se edita, se reformula. Dar nome, organizar ideias, criar uma lógica interna é essencialmente literário e, assim, subjetivo. Logo, o antropólogo vai lidar com as ficções dos indivíduos em relação a si mesmos, às construções da coletividade cultural, a partir de uma “[...] complexa atitude que ele mantém em relação aos ‘eus’ modelados, incluindo o seu próprio.” (CLIFFORD, 2002, p. 102).

Tendo essas questões em mente ao nos voltarmos para o nosso objeto de estudo, analisaremos, primeiramente, o capítulo “A voz em off”, no qual o autor relata um procedimento médico que põe em destaque sua condição de observador, sua condição passiva, bem como a vontade de se relacionar com o mundo ao seu redor. O autor narra a visita de um médico, que, sem explicar, começa a suturar o seu olho direito e Jean-Dô teme por perder completamente a ligação com o que havia ao seu redor: seus olhos. Ao perceber que ainda teria um dos olhos para se comunicar, o autor começa a divagar entre suas faltas, as faltas do lugar onde se encontra: seu contexto, seu corpo, seu trauma: “Tanto quanto de respirar, sinto necessidade de emocionar-me, amar e admirar.” (BAUBY, 2014, p. 60). Para tal, ele recorre ao recurso da metaficção, criando uma peça que relatava a vida de um personagem que sofria da *locked-in syndrome*, comparando a sua situação à de uma panela de pressão, passando-se para a terceira pessoa, olhando-se de fora, como que da quarta parede de um teatro elisabetano. Bauby, assim como o antropólogo, tem que lidar com os vários ‘eus’: a projeção que ele tinha sobre si mesmo e que não é mais pertinente diante da sua nova situação; a projeção que os outros tinham sobre ele antes do acidente; as projeções dos outros sobre

as limitações que ele tem; suas próprias projeções sobre as limitações, entre tantas outras. Esse caos só pôde tomar forma diante de um deslocamento metaficcional.

Em seus estudos sobre as escritas de si e o pacto que elas criam com o leitor, Lejeune legitima as autobiografias narradas em terceira pessoa, o que não era validado anteriormente. Ele argumenta que citar o próprio nome ao invés do uso do pronome “eu” tem significações importantes para a escrita de si: “[...] essa figura de enunciação pode ser compatível com um compromisso autobiográfico explícito, garantindo pelo emprego do nome próprio autêntico.” (2014, p. 125). No capítulo “A voz em off”, Bauby usa o recurso da metaficção para criar uma peça de teatro que ilustra sua própria situação: “Todos já conhecem o enredo e o cenário. O quarto de hospital onde o senhor L., pai de família na flor da idade, aprende a viver com uma *locked-in syndrome*, seqüela de grave acidente vascular cerebral.” (BAUBY, 2014, p. 61). Nesse caso, como podemos ver, o autor ficcionaliza o próprio nome, mas organiza o que não tem sentido, como se, da perspectiva de observador, ele conseguisse entender as suas vivências; ao tentar nomear a peça, ele recorta, dá enfoque: a panela de pressão; o olho; o escafandro. Vemos que nesse momento, Bauby ainda não tinha descoberto a libertação da sua prisão, apesar de claramente já se aventurar pelas asas da ficção, assemelhando-se ao *antropólogo-herói* de Sontag, já que, para ela, “Ser antropólogo é, portanto, adotar uma postura bastante criativa diante de nossas próprias dúvidas, de nossas próprias incertezas intelectuais.” (1987, p. 91). Assim como o antropólogo encontra maneiras de pensar em si e nos outros de forma diferentes, Bauby se fez outro para poder ter um olhar de alteridade – para ele, escrever o fez libertar-se, da mesma maneira que lembrar-se o fez entender-se, descobrir-se.

No capítulo intitulado “A cortina”, Jean-Dô visita a praia com os filhos, ensaiando o novo pai que poderia ser. Se poderia ser. Um pai-zumbi, em seus pensamentos, uma afirmação contínua da filha na forma de “é o meu papai”:

É dia dos pais. Até o tal acidente, não sentíamos necessidade de incluir este encontro forçado em nosso calendário afetivo, mas dessa vez passamos juntos todo esse dia simbólico, decerto para demonstrar que um esboço, uma sombra, um pedaço de pai, ainda é um pai. (BAUBY, 2014, p. 76).

O confronto entre o que se era e o que se foi forçado a se tornar permeia a narrativa nesse capítulo, conforme Jean-Dô se entende como pai por meio do olhar dos filhos e da ex-esposa sobre si. Ao observar seus filhos, a praia de Berck, ao se perceber

nesse contexto, num misto de alegria e tristeza profunda, o autor se aproxima do que Sontag chamaria erótica da arte, uma abordagem sensorial, contra uma interpretação, uma castração, uma diminuição do que a obra/vida é por si mesma. Ao tentarmos significar tudo acabamos tirando das coisas seu caráter plural, transitório, inarrável, intangível: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.”(SONTAG, 1987, p. 23; grifos do autor).

Nesse sentido, Bauby busca perceber os detalhes que passam em frente ao escafandro, se deixando sentir, sem fazer sentido, sem ser coerente, sem querer dizer nada, atentando aos detalhes, aos gestos: “Seu gesto é furtivo, ao mesmo tempo terno e temeroso, como se estivesse diante de um animal cujas reações são imprevisíveis.” (BAUBY, 2014, p. 75). Essas constatações se dão de uma maneira subjetiva, mas distanciada, o que reforça a metáfora do escafandro: o pai não se lamenta pela atitude do filho, ele percebe um gesto ínfimo, pois diante do seu enclausuramento passou a ser mais sensível em relação ao outro. Ele admite sua presença ausente: “E vocês, garotos, que vestígios guardarão dessas excursões pela minha infinita solidão?” (BAUBY, 2014, p. 80), mas está pronto para adaptar a interação com os filhos, podendo interagir na brincadeira de força, sendo ela prazerosa para as crianças e cansativa para o pai, que usa aqueles momentos para tentar entender seu lugar na vida das crianças, tendo reflexos, impulsos de quem ele já não é. “[...] eu, o pai, não tenho mais o simples direito de passar a mão naquela cabeleira vasta, de beliscar aquele cangote aveludado, de estreitar até deixar sem fôlego aquele corpinho macio e tépido.” (BAUBY, 2014, p. 77).

Em “O Legume”, Bauby começa a achar a interseção entre o antigo editor da *Vogue*, de carro conversível, e o paciente permanente de Berck: através do olhar do outro, do rumor de que ele não passaria de um legume, ele decide mostrar que a sua nova vida não invalida quem ele é. Mesmo que “A cidade, monstro de cem bocas e mil ouvidos, que nada sabe mas tudo diz, tinha resolvido me pregar uma peça.” (BAUBY, 2014, p. 84), o autor usa isso como estímulo: se questiona se de fato ele teria se tornado um vegetal, percebendo, então, a faculdade mental que lhe era característica, juntamente com o humor ácido que ainda faziam parte do novo eu. É nesse capítulo que vemos Jean-Dô começar a “escrever”, ele faz questão de ditar cartas para os amigos.

Se eu quisesse provar que meu potencial intelectual continuava sendo superior ao de um salsão, tinha de contar só comigo mesmo. Assim nasceu uma correspondência coletiva que prossigo mês a mês, e que

me permite estar sempre em comunhão com as pessoas de quem gosto. (BAUBY, 2014, p. 84).

É por meio da palavra, do diálogo, da narrativa que ele se identifica, se encontra em meio a tantas mudanças; através do intelecto, da sensibilidade, da memória Bauby tem uma fuga da sua prisão, já que “Confrontado com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo), o ser humano reage fabulando: atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido.” (BERNARDO, 2010, p. 20).

Ao reafirmar-se para os amigos e descobrir-se em si mesmo, a decisão de escrever possibilitou um entendimento de si, o mais próximo que devemos conseguir de encontrar uma essência – segundo a descrição de Bauby, como se um desastre fosse necessário para trazê-lo à luz. Essa exaltação do próprio intelecto, essa autoestima provinda de algo imensurável e invisível se aproxima do antropólogo tal como Lévi-Strauss, já que “Essencialmente, ele está empenhado em salvar sua própria alma, por um curioso e ambicioso ato de catarse intelectual.” (SONTAG, 1987, p. 93). As cartas, amostras de vida, tornaram-se um (não) lugar de troca, de encontro, de (re)conhecimento, de descoberta, assim como cadernos de viagem (a si mesmo e aos outros), já que, nessa correspondência, “Todos entenderam que é possível encontrar-se comigo em meu escafandro, ainda que às vezes ele me leve para os confins de terras inexploradas.” (BAUBY, 2014, p. 84).

2 Berck: entre memórias e ressignificações

Na jornada etnográfica, o antropólogo sempre sai do lugar de seu pertencimento em direção a uma cultura outra, presente num lugar geográfico diferente do seu. Esse deslocamento espacial parece despertar um olhar diferenciado, um olhar de atenção, de curiosidade – o que Lévi-Strauss chamou de técnica de *dépaysement*: deixar seu lugar para trás e se apresentar numa nova cultura sem necessariamente se inserir, participar dela ativamente. Essa ação contemplativa se assemelha à que praticamos diante de uma obra de arte, por mais que a antropologia, sobretudo a tradicional, queira criar métodos para diminuir ou ignorar a influência subjetiva nas análises. Ainda assim, existem aproximações entre a fruição da arte e a experiência etnográfica, na medida em que em ambas se analisam os signos e as significações, mas a partir das referências próprias – seja do próprio repertório artístico ou da cultura na qual o antropólogo se insere. Geertz (2009) destaca, nesse sentido, que a crítica literária brota do compromisso imaginativo

com a ficção mais do que com ideias importadas e que a antropologia, ao mesmo tempo em que não teria compromisso com nenhuma das duas, estaria entre elas a todo momento. Ou seja, apesar de a subjetividade ou a ficção não serem o centro das pesquisas etnográficas, elas fazem parte delas à medida que a curiosidade pessoal é o que leva o antropólogo a campo e que a ficção é o preenchimento dos espaços, das lacunas, do incoerente (o que torna toda narrativa ficcional). Essa subjetividade é importante também, pois é o olhar do “estrangeiro” diante do novo, curioso, desperto, que permite as análises, a comparação e até mesmo a mudança de lugar.

Vamos, então, tratar da relação de Jean-Dô com a mudança geográfica pela qual precisou passar em razão do acidente vascular cerebral – o deslocamento de Paris para Berck, como já foi mostrado, afastou Jean-Dô dos amigos e da vida que ele tinha. O fato de a cidade ser conhecida por ter abrigado doentes desde o período do pós-guerra também influencia a percepção inicial que o personagem tem de estar trancado em si, de não ter mais uma vida útil. Entendemos que esse deslocamento foi crucial na percepção do autor de que ele era outro, mas também para caminhar rumo a um pertencimento a um novo grupo, a achar seu lugar no mundo, apesar de estar dentro de um escafandro, vagando pelo nada. Foram escolhidos, na obra, três capítulos para compor a análise: “Os turistas”, no qual somos apresentados aos pacientes do Hospital Geral de Berck; “A fotografia”, em que uma foto da infância mostra a cidade de Berck que Bauby conheceu em outro contexto; “O passeio”, quando Jean-Dô se sente pertencente ao lugar.

Em “Os turistas”, Bauby nos mostra um quadro em movimento, no qual somos apresentados aos frequentadores do hospital. Começa dividindo-os em categorias, segundo o papel (o peso) que têm (e o que causam) no cotidiano de Berck. Primeiramente, ele fala daqueles que têm uma presença ausente, definição que usa para si mesmo em outros capítulos, como no encontro com os filhos em “A cortina”. Percebemos esse paralelo, essa comparação como justificável, à medida que ele tenta entender o mundo para entender a si mesmo, definir os outros para buscar uma definição para sua condição inominável, se assemelhando à escrita etnográfica no “[...] modo como essa escrita sobre outras sociedades é sempre, ao mesmo tempo, uma espécie de comentário esópico sobre a sociedade do próprio sujeito.” (GEERTZ, 2009, p. 38). Entendemos, pois, que à medida que o antropólogo comenta outras sociedades comentando a sua própria, Bauby, num espectro menor, comenta o outro para comentar a si mesmo, falando de si à medida que fala dos pacientes em coma permanente: “[...] pobres-diabos imersos numa noite sem fim, às portas da morte [...] todos sabem que

estão lá, e eles pesam estranhamente na coletividade, como consciência pesada.” (BAUBY, 2014, p. 37). Quando o autor fala dos internos, também faz um retrato do hospital, como um espaço que servia aos doentes, com passagens temporárias após a guerra e que “[...] hoje ele combate mais as misérias da velhice, inexorável deterioração do corpo e do espírito [...]” (BAUBY, 2014, p. 37). Novamente, o autor entra nessa análise externa que se torna interna, demonstrando que, além do corpo limitado e deteriorado, as pessoas que passam por lá têm marcas no espírito, o que ele parece conseguir superar, organizar, conciliar apenas por meio da escrita do outro e de si, deixando apenas de ocupar o espaço coletivo de não lugar, de “[...] voadores de asas quebradas, papagaios sem voz, aves de mau agouro que fizemos nosso ninho num dos corredores sem saída do setor de neurologia.” (BAUBY, 2014, p. 37). Coletivamente, ele se vê sem voz, num não lugar, mas, individualmente, ele consegue encontrar suas asas na memória, na ficção e na escrita, a partir da descoberta do seu alfabeto-voz.

A sala de fisioterapia, para ele, é comparável a um Pátio dos Milagres, pois junta vários tipos sem futuro – degenerados não por caminhos sociais, como Victor Hugo os criou originalmente, mas por limitações físicas: pessoas que são reféns do próprio corpo, da idade, cada um em seu escafandro com limites diferentes, mas que estão sempre aquém do que se espera deles, do que gostariam de ser, de como atuariam no mundo. Nesse lugar, Jean-Dô tem o ponto de observação privilegiado sobre a cultura dos enfermos de Berck: do dia a dia, das tradições, dos medos e à medida que os olha, percebe o efeito que causa nos outros, o desvio do olhar alheio o faz perceber sua imagem diante do mundo, já que, assim como na pesquisa de campo antropológica, “[...] a condição de descentramento num mundo de distintos sistemas de significado, [equivale a uma] situação de estar na cultura e ao mesmo tempo olhar a cultura [...]” (CLIFFORD, 2002, p. 101).

Já em “A Fotografia”, somos confrontados com passado e presente, durante um *flashback* da última visita de Bauby a seu pai. Ao mesmo tempo em que ele distingue as duas temporalidades, encontra identificações pai-filho que não seriam possíveis sem o acidente; Berck nas férias da infância/Berck como lar. Mais uma vez, temos como ponto de partida da reflexão um gesto: o gesto de fazer a barba. No passado Bauby fizera a barba do pai, que, por problemas motores, ficava enclausurado no próprio apartamento e, na sua condição de enunciação, Bauby precisava ter a barba feita todos os dias. Esse apartamento/escafandro era também memento, pois tinha que ser suficiente em sua

insuficiência, apartamento-mundo em que precisava caber tudo, mesmo estando sempre em falta.

No quarto, ao nosso redor, as lembranças de sua vida foram-se acumulando por estratos, até formar um destes cafarnauns de velhos, cujos segredos só eles conhecem. É uma confusão de revistas antigas, discos que ninguém ouve mais, objetos heteróclitos e fotos de todas as épocas enfiadas num caixilho de um grande espelho. (BAUBY, 2014, p. 50).

Assim como Bauby se libertou da sua prisão por meio da memória e da ficção, o pai – reflexo distorcido, *mise em abyme*, presságio do futuro do filho – se refugiou nas fotos, rompeu as barreiras entre presente e passado, se refugiou em quem ele queria ter sido, nas projeções dos confins da memória desengatilhadas pela imagem fotográfica, de maneira que, assim como as experiências de leitura de obras de arte, ao ver fotos, costumamos ter um momento de suspensão do tempo

Não sinto que o tempo retorne quando a vejo ou quando me lembro dela, pois não sinto que aquele tempo já tenha ido embora. Sinto, isto sim, que aquela cena ainda está lá, naquele vazio temporal [...] e que o tempo que não se foi, apenas o espaço se curvou [...]. (BUCCI, 2008, p. 72).

Assim como o gesto de ser barbeado, que ocorreu com o pai, numa posição passiva, se repete com Bauby todos os dias no asilo, as memórias como vivência do presente estão nos dois, existe uma conciliação, uma aproximação com o pai, na medida em que

Ambos somos *locked-in syndrome*, cada um à sua maneira: eu na minha carcaça, ele no seu terceiro andar. Agora é a mim que precisam fazer a barba todas as manhãs, e muitas vezes penso nele quando um atendente me rala conscienciosamente as bochechas com uma lâmina. (BAUBY, 2014, p. 50).

Esse ciclo temporal, essas associações, coincidências, repetições, só são percebidas a partir do momento em que Bauby recebe uma foto do pai: Jean-Dô criança, num mini-golfe. O autor não consegue, em princípio, entender a razão pela qual aquela foto em específico lhe foi enviada, tenta descongelar a imagem, reconstituir as relações de sentido, perceber a motivação do pai:

Na minha tela de cinema interior começaram a desfilar as imagens esquecidas de um fim de semana de primavera, em que meus pais e eu fomos tomar novos ares num povoado ventoso e não muito alegre. Com sua letra trabalhada e regular, papai simplesmente anotou: *Berck-sur-Mer, abril de 1963*. (BAUBY, 2014, p. 51).

Perceber as incoerências da vida, as ironias por meio dessa imagem levou Jean-Dô a confrontar a impressão da Berck do passado com a do presente, a diferença entre quem ele era e quem ele é, compreender que os lugares não são nada além da experiência, eles mudam em relação ao seu espectador. O registro físico, a prova, evidência, o traço de sua presença em um lugar o fez reinterpretar-se, já que

Na terapia fotográfica podemos desenterrá-las, reconstruí-las, até reinventá-las, a fim de que possam funcionar de acordo com os nossos interesses e não fiquem sendo as mitologias dos outros, que nos contaram sobre aquele ‘eu’ que parece ser visível em diversas fotografias. (SPENCE *apud* LEITE, 2005, p. 36).

A fotografia fez com que Bauby lembrasse sua impressão sobre o povoado que agora é seu lar, que continua a ser ventoso e não muito alegre, mas que serviu de casulo para sua alma no futuro, passou a ser o seu lugar de quase-existência.

Em “O passeio”, encontramos um Bauby integrado ao seu lugar de deslocamento, pertencente a um grupo, participando do não lugar que é Berck para os doentes – a passagem do tempo o fez querer descobrir as facetas desse lugar que o alenta no desconforto de não ser: “Hoje tenho vontade de ver Berck em traje de verão, a praia que conheci deserta e que dizem estar lotada, a multidão descontraída de julho.” (BAUBY, 2014, p. 87). O deslocamento secundário, do hospital para a praia, muda a percepção, a perspectiva, assim como o deslocamento interior de Jean-Dô – do mundo para si – faz com que o autor consiga perceber as permanências, as essências, mas também as sutilezas (de si e do lugar). A mudança de perspectiva, a presença de pessoas fora do contexto do hospital dá um ar de férias, semelhante ao que percebeu na sua primeira infância, mas ainda no horizonte entristecido, nevoento: “É um mar de férias, dócil e bem-comportado, nada a ver com o espaço infinito de reflexos acerados que se contempla dos terraços do hospital, no entanto são as mesmas concavidades e cristas, o mesmo horizonte nevoento.” (BAUBY, 2014, p. 87-88).

Nesse processo de descoberta, o autor se percebe pertencente a grupos, ao mesmo tempo em que não se encaixa em lugar nenhum, assim como todos existimos: apesar de buscar uma unidade não somos, estamos; não pertencemos, identificamos.

Nossa identidade de grupo não nos preenche completamente, sempre há algo de porém, sempre há o único, o incompartilhável, o indizível, pois “Viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento [...]” (VATTIMO, 1992 *apud* SOUZA E SILVA, 2011, p. 234). Dessa maneira, o autor rememora a visita a Paris após o acidente, o lugar que costumava ser seu parece igual e, ao mesmo tempo outro, as permanências demonstram a diferença, os detalhes são iguais, mas a perspectiva mudou, o observador é outro.

Minha travessia de Paris, em si, deixou-me neutro. E no entanto tudo estava lá. As donas de casa com vestidos floridos e os adolescentes de patins. O ronco dos motores dos ônibus. As imprecações dos motoqueiros. A *place de l’Opéra* saída de um quadro de Dufy. As árvores tomando as fachadas de assalto e um pouco de algodão no azul do céu. Nada faltava, só eu. Eu estava em outro lugar. (BAUBY, 2014, p. 82).

Ao se perceber parte de Berck, um lugar no qual ele está o mais confortável possível sendo quem passou a ser, Bauby percebe que esse é o único lugar físico em que pode existir sem chocar, que a liberdade física maior que poderá alcançar será lá: “Ninguém realmente presta atenção em mim. Em Berck a cadeira de rodas é tão banal quanto uma Ferrari em Monte-Carlo, e por todos os cantos cruza-se com pobres-diabos do meu tipo, desengonçados e chiantes.” (BAUBY, 2014, p. 88). O resto, borboletas.

Conclusão

Após analisar esses pedaços de vida escritos a partir de uma experiência entre o eu-passado e o outro-presente, entre o olhar do outro e o seu olhar, entre fantasia e realidade, entre escrita de si e relato, percebemos que *O escafandro e a borboleta* se faz entre extremos, ficamos à deriva, entre um conceito e outro, entre extremos numa condição extrema. Assim como o etnógrafo, o autobiógrafo se coloca num lugar inespecífico ao escrever, ele se coloca na fissura, no não lugar a partir da “[...] estranheza de construir textos ficcionais a partir de experiências em grande parte biográficas.” (GEERTZ, 2009, p. 22). Tentar impor uma factualidade intangível, nomear o inominável, categorizar o único, seria uma agressão ao objeto de estudo. Estamos conscientes do incômodo dessas áreas cinzentas que acabamos por tocar quando lidamos com ficção, porque não há respostas prontas, não há certezas, não há Verdade, mas verdades. O mesmo é apontado por Lejeune nas escritas autobiográficas

do outro, como “Esses livros [...] entregam o ouro ao bandido, e lançam uma suspeita, talvez legítima, sobre o restante da literatura.” (LEJEUNE, 2014, p. 135).

A aproximação de Bauby da figura de etnógrafo parte do seu estranhamento, passando pela alteridade e chegando à potência da escrita de si e do outro, que constitui sempre uma projeção, um ato político no sentido de dar lugar ao que não tem, de dar ordem ao caos: “O eu modelado, ficcional é sempre situado com referência à sua cultura e modos codificados de expressão, à sua linguagem.” (CLIFFORD, 2002, p. 102). Ao entender suas limitações, o autor as concilia com sua identidade, com sua essência, se assemelhando ao que ocorre no registro etnográfico, já que o “[...] antropólogo não é simplesmente um observador neutro. Ele é um homem que controla e até explora conscientemente sua própria alienação.” (SONTAG, 1987, p. 92-93).

Nesse contexto, nos perguntamos em que medida era essencial para Bauby escrever sobre as suas lembranças e não apenas vivê-las no escafandro. Mostrar esse percurso de quem ele se tornou, essencial para o gênero autobiográfico, não requereria tantas reminiscências a passados incongruentes com sua realidade, como, por exemplo, a infância com o pai, as viagens com a amante. Bem como na escrita do trauma, nos parece que, para o autor, as lembranças precisam ser escritas para que ele perceba que o passado não tem mais espaço no presente, a não ser como lembrança. Assim, é brincando com o tempo e as memórias que Jean-Dô encontra a saída de seu encarceramento, ele escreve para deixar o passado em seu lugar e caçar as lembranças que significavam, que importavam para ele naquele momento, que lhe davam força, que o lembravam de quem ele era antes do trauma, que mostravam o que era essencial nele. A escrita etnográfica, assim como as escritas de si, só tem espaço e são possíveis a partir da experiência, que é validada por meio do ato de escrever. É uma escrita de testemunho, mas que não está isenta de ficção, como bem vimos na obra estudada e nos referenciais teóricos.

Tem-se a tentação de propor que a compreensão etnográfica (uma posição coerente de simpatia e engajamento hermenêutico) é melhor entendida como uma criação da *escrita* etnográfica do que como uma consistente qualidade da *experiência* etnográfica. (CLIFFORD, 2002, p. 123).

Nesse sentido, entendemos que a escolha de escrever literatura e de escrever sobre o outro não só abre caminhos para o novo, mas transforma os sujeitos envolvidos nela: o escritor sublima suas angústias e se refugia num universo em que pode criar

sentido, o leitor se descobre outro, à medida que sente o que não sentiria, vive o que não viveria, vê o que não veria através dos olhos dos personagens. Acreditamos, pois, que ler literatura é estar sempre se metamorfoseando e o desejo de ler nasce de uma incompletude que sentimos com nós mesmos, pois ser apenas o palpável é uma limitação que nos faz perder o contato com a essência da vida

Junto com Bauby, percebemos que, por meio das memórias e da escrita, ele foi capaz de se enxergar e, na jornada da leitura, também nos vemos, nos testamos, chegamos em um não lugar, nos questionamos sobre quem somos, se existe uma essência, nos colocamos aos pés dele, percebemos o mundo dele e o nosso mundo, as memórias dele desencadeiam as nossas. Esse reflexo, esse olhar sobre si é um tema das nossas vidas, das autobiografias e do *escafandro e a borboleta*. “Memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos: procuramos rever-nos no que fomos.” (JOZEF, 1998, p. 303) e, nesse espelho distorcido pelo presente, não buscamos quem éramos no que somos, mas o que já éramos antes de ser. Para o autor, esse primeiro olhar sobre si foi de estranhamento, de medo, como olhar para outrem: “Num reflexo da vitrina apareceu um rosto de homem que parecia ter pernoitado em barril de dioxina. A boca era torta, o nariz amarrotado, o cabelo desgrenhado, o olhar apavorado. Um olho estava costurado e o outro arregalado como o olho de Caim.” (BAUBY, 2014, p. 30).

Como pesquisadores, estamos sempre no entrelugar – nem na obra nem em nós mesmos, mas nos dois, simultaneamente e ao mesmo tempo em nenhum. Nas escritas etnográficas e de si não se trata apenas de si nem do outro, não se trata nem exclusivamente da experiência e nem exclusivamente do sentimento. O que vemos só vale por ser sentido, e só sentimos por ver. Esse ciclo de intermitências é nosso campo de trabalho, assim como o não lugar de Bauby:

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está encrustado nele. (MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Assim, à medida que o personagem se torna “espantalho de pardais” pela sua aparência física, ele se torna viveiro de borboletas, a paralisia do seu corpo dá asas à sua mente, encontrando a sua verdade daquele momento, a sua transformação tira tudo o que havia de supérfluo e mostra-lhe sua essência

Essas linhas que não se delimitam, mas que são marcadas tanto pelo visível quanto pelo sensível estão no processo de descoberta de si narrados no *escafandro e a borboleta*. Jean-Dô está entre a vida e a morte, entre a prisão e a liberdade completa, entre a luz e a sombra, entre o poeta e o etnógrafo: “Haverá neste cosmo alguma chave para destrancar meu escafandro? Alguma linha de metrô sem ponto final? Alguma moeda suficientemente forte para resgatar minha liberdade? É preciso procurar em outro lugar. É para lá que vou.” (BAUBY, 2014, p. 127). Esse outro lugar, inominável, é o lugar que devemos buscar como pesquisadores, é o lugar da liberdade, da nossa, mas, sobretudo, dos nossos objetos de estudo, uma conciliação entre escafandro e borboletas, um trabalho do sentir, do deixar as coisas serem, falarem estarem por si mesmas, deixar o espaço do silêncio, o não dito.

É com tal estranhamento que esperamos encarar as certezas em nossa sociedade, em nossa área de pesquisa, nos livros que lemos: é beirar o inominável, é perceber o que nos falta para entender o que nos preenche, é buscar as frestas a fim de dar voz ao que é silenciado: “Será que eu era cego e surdo ou será que a luz de uma desgraça se fez necessária para iluminar a verdadeira face de um homem?” (BAUBY, 2014, p. 85). Concluimos, de todas essas incertezas, que estudar literatura, memória, escritas de si e do outro é estudar reflexos, projeções, que só podem nascer de uma inquietação e que não há espaço confortável na jornada de se reconhecer e de se entender múltiplo. Fazer-se lembrar não é pensar como todos, é pensar na contramão, na fronteira, no abismo.

REFERÊNCIAS

BAUBY, J.-D. **O escafandro e a borboleta**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BUCCI, E. Meu pai, meus irmãos e o tempo. *In*: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. **8 x fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CALLIGARIS, C. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071>. Acesso em: 5 jun. 2019.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GEERTZ, C. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

JOZEF, B. (Auto)biografia: os territórios da memória e da história. *In*: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. **Discurso histórico e narrativa literária**. São Paulo: Unicamp, 1998.

LEITE, M. L. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. *In*: SAMAIN, É. **O fotográfico**. São Paulo: SENAC, 2005.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA E SILVA, W. Sobre imagens: tecnologias invisíveis e transparência do espetáculo. **Revista Em Questão**, Porto Alegre, v. 17 n. 2, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/22132>. Acesso em: 5 jun. 2019.

Data de submissão: 10/05/2018

Data de aprovação: 29/07/2018