



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉA DE ANDRADE LIMA AMARAL

**NO CASULO DA FICÇÃO: significações em “*O escafandro e a borboleta*”**

Recife  
2019

ANDRÉA DE ANDRADE LIMA AMARAL

**NO CASULO DA FICÇÃO: significações em “*O escafandro e a borboleta*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Recife  
2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A485c	<p data-bbox="424 1200 1251 1308">Amaral, Andréa de Andrade Lima No casulo da ficção: significações em “O escafandro e a borboleta” / Andréa de Andrade Lima Amaral. – Recife, 2019. 103f.: il.</p> <p data-bbox="424 1339 1251 1447">Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.</p> <p data-bbox="424 1500 1251 1527">Inclui referências.</p> <p data-bbox="424 1581 1251 1644">1. Adaptação. 2. Metalinguagem. 3. Escritas de si. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (Orientadora). II. Título.</p> <p data-bbox="424 1697 1251 1720">809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-101)</p>
-------	--

ANDRÉA DE ANDRADE LIMA AMARAL

**NO CASULO DA FICÇÃO: significações em “*O escafandro e a borboleta*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 01/03/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Robson Teles Gomes (Examinador Externo)  
Universidade Católica de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu avô, Joaquim, luz em túnel já escurecido.

À minha mãe, Flávia, por me ensinar sensibilidade.

A Peu, por ser alento.

A Café e Pipoca, presenças (não tão) silenciosas.

A Thais, pela companhia na solidão da escrita.

A Gabriel, Ademir e Aninha, por entenderem minhas ausências.

À família Andrade Lima, que me mostrou a beleza da diferença.

A Amanda e Raul, por dividirem o casulo comigo.

Aos professores da minha vida, que me fizeram maior do que sou. Por sermos companheiros de profissão, de luta, de resistência.

Ao CNPQ, por financiar esta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Ermelinda Ferreira, orientadora desta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Maria do Carmo Nino, cujas observações foram primordiais.

## RESUMO

Discutir adaptação é falar de estruturas narrativas e significativas distintas, mas sobretudo de processos de criação. Nesta pesquisa, cujos objetos de estudo são “O Escafandro e a Borboleta”, livro de Bauby (1997) e filme de Schnabel (2007), ressaltaremos que a consciência de estar criando uma obra outra enriquece a obra adaptada. Assim sendo, nosso objetivo geral é discutir os procedimentos de criação e de adaptação das obras, levando em conta suas implicações estruturais e de conteúdo. Para tal, trataremos das teorias da adaptação, de estruturas narrativas da literatura e do cinema, do processo de autoficção através dos recursos à memória e à metaficção, de escrita colaborativa e de escrita do outro. Esta pesquisa de caráter bibliográfico e comparativo utilizará teóricos tais quais Hutcheon (2008), Stam (2005) e Lejeune (2014) para tratar do processo da adaptação das obras, bem como das significações em cada uma. Enfim, concluímos que os autores criaram obras distintas, mas consonantes, abordando questionamentos inerentes a todos nós: a impotência, o medo, as construções de identidade, a busca de uma essência e a dúvida. Notamos, também, o quanto o estudo das obras em si se aproxima do fazer literário: buscar os significados dos silêncios, compreendendo a arte como forma de dar voz ao que não tem lugar social, de nos colocar nos pés dos outros. Percebemos, então, que essa é a maior força das obras – a empatia, a possibilidade de nos fazer perceber o mundo pelos olhos de outro, e questionar nossa própria vida através da ficção, como fazem Bauby e Schnabel em suas obras.

**Palavras-chave:** Adaptação. Metalinguagem. Escritas de si.

## RÉSUMÉ

Pour une discussion sur l'adaptation, il est nécessaire de parler de différentes structures narratives et significatives, et surtout les processus de création. Cette recherche, dont les objets d'étude sont «Le Scaphandre et le Papillon» livre de Bauby (1997) et film de Schnabel (2007), soulignera qu'avoir la conscience de créer une autre œuvre enrichit l'ouvrage adapté. Ainsi, l'objectif général de cette étude est de discuter des procédures de création et adaptation des œuvres, tenant compte leurs implications de structure et de contenu. Pour cela, seront approchées les théories de l'adaptation, des structures narratives littéraires et cinématographiques, du processus de l'autofiction à travers la mémoire et la métafiction, de l'écriture collaborative, et de l'écriture de l'autre. Cette recherche de méthode bibliographique et comparative s'appuiera sur les théories de Hutcheon (2008), Stam (2005) et Lejeune (2014) pour traiter de l'adaptation et de la signification des œuvres. Enfin, on conclut que les auteurs créent différentes œuvres, mais qui sont consonantes, en abordant des questions innées à l'être humain: l'impuissance, la peur, les constructions identitaires, la quête de l'essentiel et le doute. Il est perceptible, aussi comme l'étude de ces œuvres ressemble à l'écriture littéraire: chercher les significations des silences, en comprenant l'art autant que manière de donner voix à ce qui n'a pas de lieu socialement, de nous placer à la peau de l'autre. Il est remarquable, donc, que cela est la grande puissance des œuvres: l'empathie, la possibilité de nous faire voir le monde à travers les yeux d'autrui et de se demander sur notre vie par la fiction, comme le font Bauby et Schnabel en leurs œuvres.

**Mots-clés:** Adaptation. Métalangage. Écritures de soi.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Tons da narrativa visual.....	23
Ilustração 2 – O fora de campo.....	24
Ilustração 3 – Faltas, ausências, fragmentos.....	32
Ilustração 4 – A sutura do olho.....	33
Ilustração 5 – Indícios do contexto.....	35
Ilustração 6 – O Alfabeto.....	64
Ilustração 7 – Créditos iniciais.....	67
Ilustração 8 – Títulos.....	68
Ilustração 9 – O quarto de hospital: caixa de caixas, mise-en-abîme.....	69
Ilustração 10 – Casa paterna: semelhança e diferença.....	70
Ilustração 11 – Casa paterna: espelho distorcido.....	70
Ilustração 12 – Água: ondulações da luz.....	71
Ilustração 13 – Água: banho.....	72
Ilustração 14 – Escafandro.....	73
Ilustração 15 – O gorro ridículo.....	74
Ilustração 16 – O beijo não sentido, a lágrima derramada (Je t'en prie. Ne pleure pas).....	75
Ilustração 17 – Espelhos.....	76
Ilustração 18 – O olhar do outro.....	77
Ilustração 19 – Noite.....	78
Ilustração 20 – Sin esperanza – Frida Kahlo – 1945.....	79
Ilustração 21 – El sueño (La cama) – Frida Kahlo – 1940.....	80
Ilustração 22 – Pesadelo.....	81
Ilustração 23 – O anjo.....	82
Ilustração 24 – Companheiros.....	84
Ilustração 25 – Testemunho.....	85
Ilustração 26 – Lembranças.....	86
Ilustração 27 – Borboletas.....	86

Ilustração 28 – Devaneios.....	87
Ilustração 29 – Cadernos de viagem imóvel.....	88
Ilustração 30 – O livro no filme.....	90
Ilustração 31 – O livro no filme.....	90
Ilustração 32 – O Conde de Monte Cristo.....	92
Ilustração 33 – O Conde de Monte Cristo.....	93
Ilustração 34 – Resgate.....	95
Ilustração 35 – Fim.....	96
Ilustração 36 – No fundo do oceano.....	99

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO, A LITERATURA ATRAVÉS DO FILME.....</b>	<b>14</b>
2.1 ADAPTAÇÃO: HISTÓRICO, TERMINOLOGIAS, TEORIAS.....	14
2.2 ESTRUTURAS NARRATIVAS EM BAUBY E SCHNABEL.....	21
2.3 SIGNIFICAÇÕES EM BABUY E SCHNABEL.....	29
<b>3 ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DO OUTRO.....</b>	<b>37</b>
3.1 MEMÓRIA E METAFICÇÃO: CONTAR A SI MESMO.....	38
3.2 CONCERTO A QUATRO MÃOS: ESCRITA COLABORATIVA EM O <i>ESCAFANDRO E A BORBOLETA</i> .....	45
3.3 O ESTRANHO A SI MESMO: O REFLEXO QUE INCOMODA.....	49
<b>4 LIBERDADE E ENCARCERAMENTO NAS OBRAS DE BAUBY E SCHNABEL.....</b>	<b>60</b>
4.1 ENTRE ESCAFANDROS E BORBOLETAS.....	61
4.2 REFÉM DE SI MESMO – SIGNOS DO ENCARCERAMENTO.....	66
4.3 NAS ASAS DA MEMÓRIA – SIGNOS DA LIBERDADE.....	81
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios dos estudos estéticos, a relação dos homens com a arte, a necessidade de significar, reinventar o mundo através de criações são fonte de interesse. A partir dos estudos platônicos nos quais a representação era pura ilusão que impedia de ver o mundo real, como nas projeções do mito da caverna, até o ideal Romântico do gênio, buscamos entender como e de onde vem este poder fabulatório inerente ao homem. Inventamos, criamos, buscamos alternativas ao que vivemos através da arte, e as inspirações para estas criações não podem ser medidas, são uma colcha de retalhos feita de vivências, crenças, memórias conscientes e inconscientes assim como da formação de um repertório estético. Em certa medida, tudo o que lemos, vemos, fruímos faz parte de quem somos e de como nos expressamos artisticamente.

Neste sentido, muitos cinegrafistas têm aproveitado a literatura como fonte inspiradora de suas obras, adaptando romances para filmes com maior ou menor “fidelidade” à obra primeira. É o caso do romance de Jean-Dominique Bauby, “*Le Scaphandre et le Papillon*”, lançado em 1997, uma narrativa autobiográfica que conta a luta do autor com uma condição rara chamada síndrome do *locked-in*, que fez com que ele só conseguisse se comunicar com o mundo exterior através do piscar de um dos olhos. Após o sucesso da obra literária, a adaptação homônima para o cinema feita por Julian Schnabel, em 2007, ressignifica a obra através do olhar do pintor, se aproximando do que os estudos da adaptação indicam como o caminho mais rico para estas obras: inspirar-se na obra, criando uma nova forma de expressão e não tentar transpor apenas o “suporte” da narrativa, “[...] valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

Ao longo da nossa análise, se mostrou pertinente dar chão às obras por se tratarem de escritas de si, e para tal, acreditamos ser necessário apresentar brevemente algumas informações sobre as produções dos autores. Jean-Dominique Bauby era jornalista e editor da revista de moda Elle, e já havia fechado um contrato para escrever um livro quando sofreu um AVC, no entanto, nunca havia escrito literatura. Seu livro foi publicado ainda em vida, mas o autor morreu no ano do

lançamento. Um ano mais novo do que Bauby, Julien Schnabel é um pintor americano que é um dos maiores nomes do neo-expressionismo e havia dirigido dois filmes antes da adaptação aqui analisada. Suas pinturas têm muita textura, pouca definição de linhas, cores expressivas tanto em retratos quanto em representações abstratas e técnicas mistas.

Assim, buscamos estudar a problemática que engloba a produção da obra primeira e da segunda, através dos diferentes recursos significativos disponíveis nas linguagens literária e cinematográfica. Temos como objetivo principal discutir os procedimentos de criação e de adaptação das obras, levando em conta suas implicações estruturais e de conteúdo, entendendo as potências de cada narrativa. Nossa hipótese é a de que, apesar de Bauby escrever um relato de si, a ficção permeia toda a narrativa, aproximando-se do conceito de autoficção utilizado por Lejeune (2014) – o autor cria um novo mundo para si. Ao mesmo tempo, Schnabel ficcionaliza a obra, na transposição do enfoque narrativo, utilizando recursos próprios da linguagem cinematográfica, destacados por Stam (2005). É assim que o artista visual aproxima sua obra da pintura, expressando as angústias de ser autor, de ser incompleto, de ser incerto em sua obra de silêncio e profundidade. As realidades distintas dos dois autores parecem se aproximar, apesar das circunstâncias extraordinárias de Bauby. Os autores criaram obras distintas, mas consonantes que abordam questionamentos inerentes a todos nós – a impotência, o medo, as construções de identidade, o medo de perdermos a essência e, finalmente, a dúvida.

É interessante perceber que muitas vezes a obra cinematográfica ganha mais destaque do que a obra literária, e devemos entender que ela pode ser uma porta de acesso à obra primeira. No caso do *Escafandro e a Borboleta*, não houve uma aclamação do grande público ao filme de Schnabel, que repercutiu bem nas salas de cinema de arte. Só foi possível para nós termos acesso ao livro depois da narrativa cinematográfica – já que as edições não tiveram grande tiragem ou visibilidade no Brasil. Entendemos que as obras se completam ainda mais, ao fazermos este processo inverso: conhecer a obra segunda antes da primeira, pois ambas nos trazem percepções semelhantes, mas narram de maneiras diferentes, em tons diferentes, nos fazem sentir de maneira diferente.

Esta pesquisa é de caráter bibliográfico e comparativo à medida que utilizamos referências bibliográficas para analisar os dois objetos de estudo: *O Escafandro e a Borboleta*, livro publicado em 1997, e o filme homônimo, lançado em 2008 e dirigido por Julian Schnabel. Para fins metodológicos, organizamos esta pesquisa em três partes: o primeiro capítulo, intitulado “Teoria da adaptação, a literatura através do filme”, no qual buscamos conceituar a adaptação através das teorias de Hutcheon (2006) e Stam (2005); também traçamos as principais características das narrativas literária e cinematográfica a partir de Barthes (2013) e Metz (2014); e, por fim, traçar paralelos entre as significações narrativas das duas obras estudadas. No segundo capítulo, intitulado “Escritas de si, escrita do outro”, mostramos as várias presenças nas duas obras e as cisões identitárias presentes nelas. Para tal, abordamos a metaficção através dos referenciais teóricos de Bernardo (2010); em seguida, aproximamos as duas obras ao conceito de escrita colaborativa com base em Salles (2006); por fim, comparamos a figura do autor à do etnógrafo, que se coloca na posição de observador de si mesmo, usando os conceitos de Clifford (2002). No terceiro e último capítulo, “Liberdade e encarceramento nas obras de Bauby e Schnabel”, analisamos os conceitos chave das obras: liberdade e encarceramento, discutindo como eles mudam na narrativa, deixando de ser opostos. Em seguida, comparamos os recursos que Bauby e Schnabel utilizaram para significar a liberdade e o encarceramento em suas obras.

Neste objeto tão cheio de significados quanto de silêncios, pretendemos divagar por algumas das questões inerentes à obra e ao fazer literário, revirar as inquietudes dos artistas que os fazem criar um novo mundo para si e para todos que poderão ter acesso às suas obras. Quanto menos podemos fisicamente participar do mundo mais o fazemos artisticamente, ficcionalmente. Quando nos reprimem, nos calam, encontramos novas formas de estarmos presentes. O Escafandro de Bauby se expande, serve de metáfora para nossos contextos. A literatura, os artistas, a ficção se aproximam dos vagalumes de Pasolini: sinais humanos de inocência, lampejos de esperança em meio à escuridão. Este sujeito volta a se fazer atual, como um lampejo Moebiano que retomamos na nossa análise. Voltamos a uma política que se assemelha a “[...] uma noite que teria definitivamente devorado, assujeitado ou reduzido as diferenças que formam, na escuridão, os movimentos luminosos dos vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p 30). Nosso contexto expurga

diferenças, fere existências, cala vozes e por isso seremos cultura de resistência. Mais do que ouvidos, Bauby e Schnabel são sentidos. É assim que acontecerá em todo estado de repressão – quanto menos lugar nos derem no mundo, mais espaço criaremos para nós, e isso não pode ser calado, apagado ou perseguido. Isso é nosso. Do nosso desassossego.

## 2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO, A LITERATURA ATRAVÉS DO FILME

Neste capítulo, buscamos, através das duas narrativas, traçar como cada um dos autores, Bauby e Schnabel, utilizam suas linguagens específicas para causar efeitos significativos semelhantes, criando obras distintas, mas consonantes. Desta maneira, pretendemos primeiramente destacar os princípios da teoria da adaptação que direcionaram nosso olhar sobre os objetos de pesquisa em questão. Em seguida, trataremos das especificidades narrativas no cinema e na literatura, traçando uma análise de cada obra. E, para finalizar, analisaremos as maneiras de expressividade de cada uma das obras, levando em conta como os autores Bauby e Schnabel buscaram transmitir sensações, emoções profundas, através de um código, através de processos significativos próprios.

### 2.1 ADAPTAÇÃO: HISTÓRICO, TERMINOLOGIAS, TEORIAS

Antes de adentrar nas especificidades do processo de adaptação do romance em filme, é importante que sejam feitos esclarecimentos do nosso entendimento de adaptação: primeiramente, entendemos obra adaptada como uma obra outra, feita após a primeira, sem haver hierarquia qualitativa apriorística entre obra primeira e segunda. Para tal, usamos o conceito defendido por Hutcheon, no qual adaptação seria: “Uma transposição reconhecida de outro ou outros trabalhos reconhecíveis; Um ato criativo e interpretativo de apropriação/reaproveitamento; um compromisso intertextual estendido ao trabalho adaptado” (HUTCHEON, 2006, p. 08) <sup>1</sup>. Neste sentido, nossa análise irá de encontro aos preconceitos que a noção de fidelidade traz, no contrassenso do entendimento de senso comum, de que, para uma adaptação ser boa, ela tem que ser o mais fiel possível à obra dita original. Esta interpretação restritiva, segundo Robert Stam (2005), vem do profundo desapontamento que sentimos quando uma adaptação falha em capturar o que vemos como fundamental à narrativa, temática e estética da fonte literária. Toda adaptação, assim, passa a ser automaticamente diferente e original devido à mudança de meio, já que

---

<sup>1</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “An acknowledged transposition of a recognizable other work or Works; A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work”.

a mudança de um meio verbal de uma faixa tal qual um romance para um meio com múltiplas faixas como um filme, que pode jogar não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento (STAM, 2005, p. 04).<sup>2</sup>

Percebemos, portanto, que quanto mais o adaptador tem a consciência de que seria impossível ser totalmente fiel à obra primeira, mais a obra tende a ser interessante e rica para interpretação, já que a maior parte das adaptações presas à obra primeira “[...] esvaziam-se de significado próprio, quando tendem simplesmente a repetir diálogos intermináveis” (CORSEUIL, 2009, p. 295).

Assim sendo, lembramos que a figura do adaptador transita entre várias funções: tradutor, à medida que ele faz a transposição para diferentes suportes midiáticos; leitor, para interpretar a obra primeira; autor, para criar seu próprio universo significativo. É claro que diferentes processos de adaptação se concentram mais em um destes aspectos, justamente pela carga de autonomia presente ou não na obra final. Adaptações mais próximas, “fiéis” às obras originais tendem para o papel leitor/tradutor, enquanto as adaptações mais autorais, mais conscientes do potencial criativo estariam mais para tradutor/autor. Diante de um quadro pouco apelativo, o de adaptar, que concerne um exercício de diversas funções e o assombro das comparações, Hutcheon (2006) busca algumas razões para que elas sejam cada dia mais corriqueiras, ainda que sempre se mostrem polêmicas, incômodas. Para a autora, questões econômicas podem ser fortes no momento desta escolha – é certo que a obra segunda contará com certa audiência antes mesmo do seu lançamento. Leitores da obra literária, ainda que não gostem das adaptações, tendem a assisti-la para comparar as experiências, ou para apontar as dessemelhanças, consideradas como defeitos. Porém, por outro lado, num processo de adaptações existe também uma gama de questões legais que podem restringir ou até mesmo anular o trabalho do adaptador: mais um risco a se correr, além da própria obra. O capital cultural da obra também poderia ser um fator de atratividade nas adaptações, à medida que a importância das duas obras se reforçaria: a obra primeira tomaria mais peso, pois seu potencial criativo foi capaz de gerar outra obra; já a obra segunda, claramente intertextual em sua recepção, poderia esclarecer,

---

<sup>2</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*The shift from a single-track verbal medium such as a novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written and spoken), but also with music, sound effects, and moving photographic images*”.

melhorar, ampliar a primeira. A última razão é a que nos parece mais coerente para o processo de adaptação aqui estudado: razões pessoais ou políticas, entendendo que “[...] adaptar pode ser um processo de apropriação, de tomar posse da história de outro e filtrá-la em um sentido, através da própria sensibilidade, interesses e talentos” (HUTCHEON, 2006, p. 18)<sup>3</sup>.

Levando em conta que o ato de recepção da literatura já costuma ser uma apropriação – a leitura passa pela visão de mundo de quem lê, e algumas obras nos tocam nas nossas fragilidades, nos fazem descobrir cisões entre nós e nossa vida, nos colocam nos pés do personagem. Não podemos, neste sentido, esquecer que autores também são leitores - e estão, portanto, suscetíveis a este tipo de empatia, percebendo o papel político da literatura, o de dar lugar ao que não tem. Através desse caminho, aqueles que dominam outros tipos de linguagem percebem que esta obra poderia ser substrato para sua lapidação. Seria uma “mistura de afeição com um senso de transgressão”<sup>4</sup> (HUTCHEON, 2006, p. 169) – enquanto no senso comum divulgaríamos um romance para nossos conhecidos, os autores, apegados ao enredo, desejam apropriar-se da história, tornar-se parte do processo, de estar entre réplica e criação, entre o desejo de retomar fórmulas e escapar delas. Ainda que o adaptador busque apenas uma função de tradutor, de transpor signos para diferentes mídias, mudanças serão inerentes a esta segunda obra, já que a “Adaptação fílmica consiste parcialmente em escolher **que** convenções são transponíveis para a nova mídia e **quais** precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.”<sup>5</sup> [grifo do autor] (STAM, 2005, p. 06).

O entendimento da obra de arte como reconstrução, uma junção de inspirações que serão externadas de uma maneira subjetiva, simbólica e significativa pelo artista é essencial para que não se trate o adaptador como menos artista do que aquele que produziu a obra primeira. Apesar de esta lógica já se fazer presente nas artes plásticas, não é sempre que o público entende a significação como trabalho artístico, mais do que a criação de uma ideia nova. Percebemos, pois, que

---

<sup>3</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “[...] *adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents.*”

<sup>4</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*Their mixture of affection and sense of transgression*”.

<sup>5</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “[...] *filmic adaptation consists in choosing **wich** generic conventions are transposable into the new medium, and **wich** need to be discarded, supplemented, transcoded or replaced.*”

compreender a adaptação e valorizar igualmente ambos os processos de criação desconstrói o conceito romântico do autor como gênio, como o que recebe uma inspiração e a executa, que tem acesso a uma fonte única, criada da própria alma. O adaptador aceita que o processo de criação tem muito mais relação com um repertório consciente e inconsciente de tantas outras narrativas, um grande *paideuma* do que com ideias inovadoras, já que:

O homem é pluralidade e diálogo, concordando e juntando-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. Nossa voz são muitas vozes. Nossas vozes são uma só voz. O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz (PAZ, 1982, p. 202).

Este processo de apropriação não ocorre apenas com os autores, mas esta teia de significações e influências se estende às linguagens aqui estudadas – tanto o cinema quanto o romance surgiram nas mesmas tensões histórico-sociais, antropofagizando, canibalizando gêneros e mídias antecedentes, já que “A arte se revitaliza desenhando as estratégias de formas e gêneros previamente marginalizados, canonizando o que antes havia sido insultado”(STAM, 2005, p. 06) <sup>6</sup>. O uso de materiais polifônicos responde às inquietações do homem moderno, que abraça o caos e a desordem, buscando mergulhar em si mesmo e no que o compõe, em um confronto entre o eu e o mundo, entre o que se sente e o que se vê, situado em um mundo caótico, sem guia, sem lugar, em um existir onde se “[...] é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por Deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da ideia que se tornou ideal e que ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 95). No caso do cinema, pastiche de outras mídias, temos uma ampliação da fonte do texto, criando uma colcha de retalhos de influências das mais diversas formas de arte, já que

A faixa de imagem ‘herda’ a história da pintura e das artes visuais, enquanto a trilha sonora ‘herda’ toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. Adaptar, neste sentido, consiste em

---

<sup>6</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*Art revitalizes itself by drawing on the strategies of previously marginalized forms and genres, canonizing what had earlier been reviled*”.

amplificar o texto fonte através destes múltiplos intertextos (STAM, 2005, p. 07) <sup>7</sup>

Além dos textos que fazem parte do repertório do autor, das outras modalidades de texto juntadas no gênero, ainda temos a relação entre o texto base e o texto adaptado, que leva a uma leitura sempre intertextual. Levando isto em conta, percebemos que a recepção do produto adaptado sempre se fará no âmbito da comparação com o texto primeiro, ainda que o leitor não esteja familiarizado com este, sempre há a indagação de como seria o traço de fidelidade, ou como seriam construídas as significações em uma outra linguagem, em outros suportes midiáticos.

Assim como o adaptador não busca uma ideia inédita, o leitor por muitas vezes sente conforto em ver uma narrativa familiar, histórias já conhecidas, prazer em redescobrir os enredos já lidos, ouvidos, sentidos. É como se esta mitologia cultural fizesse sentir um pertencimento a um grupo social e por isso “Precisamos das ‘mesmas’ histórias repetidamente, e então, como uma das formas mais poderosas, talvez a mais poderosa forma de afirmar a ideologia básica de nossa cultura” <sup>8</sup> (CHAMBERLIN apud HUTCHEON, 2006, p.176). Comparável ao ritual grego de ir aos anfiteatros, o homem moderno vai aos cinemas, não mais obrigatoriamente, mas com o mesmo desejo de catarse e apreendendo que comportamentos devem ser buscados e quais devem ser evitados para ter um espaço social em seu contexto. Esta comparação se faz mais verdadeira no caso das adaptações cinematográficas, já que, segundo Xavier (2003), suas relações vão além das do texto de origem, chegando a diálogos com seu contexto.

Especificamente sobre as adaptações de literatura através dos filmes, é notável que o cinema usou como fonte a literatura, desde seus primórdios. Neste sentido, Robert Stam (2005) destaca que historicamente filme e literatura estão ligados, demonstrando que os primeiros gêneros cinematográficos foram baseados nas categorias que Aristóteles havia criado para a literatura. Além disso, Jozef (2010) destaca que os filmes só começaram a contar histórias, a ter enredos a partir de Meliès, que começou a narrar obras famosas da literatura universal em seus

<sup>7</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*The image track “inherits” the history of painting and the visual arts, while the soundtrack “inherits” the entire history of music, dialogue, and sound experimentation. Adaptation, in this sense, consists of amplifying the source text through these multiple intertexts*”.

<sup>8</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*We need the ‘same’ stories over and over, then, as one of the most powerful, perhaps the most powerful, of ways to assert the basic ideology of our culture*”.

filmes como forma alternativa de relato ficcional. É relevante também destacar que existem várias homologias estruturais entre as duas linguagens, pois a criação de estruturas artísticas está intimamente ligada ao contexto histórico. No caso de romance e filme, o contexto histórico é basicamente o mesmo, a ironia da vida, as incertezas, a noção de multiplicidade do eu descoberta com a psicanálise, etc. Tendo em vista estas semelhanças, “Críticos discordam em se o Romance Moderno se estruturou através do filme ou vice-versa, nos usos de múltiplos pontos de vista, elipses, fragmentação e descontinuidade” (ELLIOTT, WAGNER apud HUTCHEON, 2005, p. 53)<sup>9</sup>.

Outras características comuns entre estas duas formas de expressão artística seriam “[...] o contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, seqüência e frase” (JOZEF, 2010, p. 238). Neste sentido, os recursos utilizados nestas duas mídias são semelhantes, no entanto, cada uma fará sua representação de uma forma, seja através de signos unicamente verbais ou de uma gama de recursos visuais, de sonografia e de texto verbal. Estas semelhanças possibilitam uma adaptação menos problemática entre os dois meios, verbal e não verbal, sendo, assim, este tipo de transposição privilegiada pela maior parte dos adaptadores. Contudo, percebemos que se espera deste tipo de adaptação mais fidelidade, por poderem alcançar significações semelhantes. Como já foi discutido, falta aos expectadores a noção de que o adaptador também partilha do processo de criação, sendo autor da obra segunda, usando a primeira como material fabulatório para sua interpretação, seu próprio desdobramento.

Entretanto, é essencial destacar que, apesar da relação estreita entre romance e filme, é claro que contar histórias é diferente de mostrá-las, como Hutcheon defende ao definir os diferentes ‘modos’ de enunciação: contar, mostrar e interagir. No modo de contar, o leitor seria imerso em um mundo bastante subjetivo, já que a partir das palavras do autor é dado vida a tudo o que está no texto: aparências, sentimentos, cenários. Diferentemente do cinema, em que as imagens são visuais, na literatura as imagens seriam mentais (BLUESTONE, 1957). Neste

---

<sup>9</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “Critics differ on whether the modern novel owes a debt to film or vice versa in its use of multiple points of view, ellipses, fragmentation, and discontinuity”.

modo narrativo, o leitor é também autor, à medida que, além de colocar suas experiências de mundo, ele ativamente cria as imagens para o que se apresenta verbalmente:

[...] o romance acumula fatos e circunstâncias servindo-se das palavras; para existir, necessita que o leitor empreste a cumplicidade da própria imaginação; [...] Da descrição – ainda na mais minuciosa do aspecto, da fisionomia de um personagem, cada leitor deduz ou reinventa uma imagem particular segundo a própria capacidade fantástica, os costumes, a própria natureza [...]. (PRATOLINI apud JOZEF, 2010, p. 246-247)

Para Hutcheon (2006), os tipos de significação nas formas contar e mostrar – literatura e cinema seriam bastante diferentes: no modo de contar histórias, teríamos o que Pierce chama de signos simbólicos, o mais impreciso deles, que não tem relação com o referente por ser convencionalizado e que se relaciona com interpretações implícitas. Por outro lado, no modo performativo são utilizados, sobretudo, os índices e ícones como signos, mais precisos, que têm algum grau de ligação com seu objeto, representando verdades explícitas. No cinema – e no teatro – seríamos imersos num mundo de percepção, que, apesar de ser também subjetivo, restringe mais a interpretação: o leitor participa menos do processo criativo, interpretando a obra de acordo com o que sente ao ver, ouvir, notar. Já Jozef (2010) destaca neste mesmo aspecto o fato de que a linguagem cinematográfica seria mais comprometida com a expressão do que com a comunicação, o que destaca novamente as diferentes potências de recepção entre as duas formas de arte.

Ainda que estas categorias não sejam rígidas, ou limitem o cinema ou a literatura a uma interpretação ou leitura específica, é essencial destacar que as particularidades acima descritas não são determinantes, nem fechadas. Segundo Bello (2001), cai-se no risco de opor os dois tipos de significação: os signos arbitrários da literatura e os signos icônicos do cinema, pois a literatura também conta com iconicidade, e o cinema não consiste em uma analogia perfeita do real. Nesta oposição errônea, poderíamos cair no clichê também destacado por Hutcheon de que a literatura expressaria apenas a interioridade e o cinema representaria a exterioridade, que não contempla estes tipos de expressão, já que

[...] a palavra escrita parte desse universo interior direção ao que o circunda (já que é na materialidade desse universo que tomam corpo

as intuições do artista), enquanto que a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência. (BELLO, 2001, p. 104)

Lembramos, ainda, que a literatura também parte do concreto, por sugerir um mundo exterior, assim como o cinema tenta imitá-lo. Da mesma maneira que o filme não dispensa a palavra, a literatura não vive sem produção de imagens, já que “[...] palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e causalidade (as metonímias).” (XAVIER, 2003, p. 63). Estas características aparentemente opostas se aproximam em torno do fato de serem ambas artes narrativas, que descrevem experiências através de imagens mentais ou visuais. É a partir destes pressupostos que adentraremos a seguir nas principais particularidades narrativas das obras homônimas de Bauby e de Schnabel, analisando-as de acordo com as principais características da narrativa literária e cinematográficas.

## 2.2 ESTRUTURAS NARRATIVAS EM BAUBY E SCHNABEL

A partir das teorias da adaptação apresentadas anteriormente, é possível perceber que este processo de permanência e mudança passa, antes de tudo, por escolhas narrativas. É a narrativa, o enredo, que dá o ‘esboço’ do que o filme será, a partir de estruturas que vão determinar a recepção da obra, tais quais: tempo, espaço, tipos de ação, personagens, foco narrativo ou ponto de vista. Neste tópico, pretendemos, então, buscar equivalências de estilo na transposição da obra de Bauby por Schnabel, levando em conta o que mostra Xavier (2003): tomar as propriedades sensíveis e a forma literária e traduzi-las para o que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora).

Sendo o denominador comum de obras literárias e cinematográficas, a narração “pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias” (BARTHES, 2013, p. 19). A estrutura narrativa, identificável em diversos discursos ou textos, tem uma propriedade mutável, já que é, segundo Bello (2001), passível de ser atualizada através de diversos meios e pressupõe a

existência de uma história que se apresenta como sequência de eventos. Tanto no cinema quanto na literatura,

Uma característica marcante da narrativa é a dupla estruturação do tempo. Isto é, todas as narrativas, em qualquer meio, combinam a sequência temporal dos eventos do enredo, o tempo da história com o tempo da apresentação destes eventos no texto, chamado de tempo do discurso.<sup>10</sup> (CHATMAN, 1980, p. 122)

Assim sendo, dentro da narrativa, o tempo da história e o tempo do discurso dariam espaço para os acontecimentos da narrativa, referenciando a um tempo que o leitor não tem acesso através da diegese ou apresentando no texto este desenrolar do tempo. Na maior parte dos casos, estes dois tempos não se correspondem, e ainda são confrontados com o tempo da recepção: ler um texto literário ou assistir a um filme costumam requerer do receptor um tempo diferente. Para Miltry (1971), no caso do romance, temos uma narrativa que se transforma num mundo, e no filme, um mundo que se organiza em narrativas. Na literatura, as palavras constroem um mundo para o leitor, já no cinema, o que é observável, a sequência de cortes se torna um todo através do processo de montagem. Em ambos os casos, a narrativa tem um início e um fim, o que para Metz (2014) delimita os limites dela com o mundo e se opõe a ele. Por mais que no cinema sejamos induzidos a assimilar o que vemos com o mundo real, é a narrativa que o afasta de nós, por ser um sistema de transformações temporais.

No objeto de pesquisa aqui apresentado, destacamos que a fábula – a história contada, os personagens e os acontecimentos – é a mesma. Schnabel não retira ou acrescenta eventos ou personagens, no entanto, a trama – o modo como a história e personagens são organizados no tempo – é diferente. Percebemos que esta mudança de trama foi uma escolha do diretor para que o tempo do discurso fosse coerente com o da obra primeira, já que, segundo Bello (2001), a forma artística é por si só conteúdo, e influencia a percepção mais do que o próprio conteúdo: “E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer.” (XAVIER, 2003, p. 66). Esta organização temporal é o que mimetiza as sensações que temos – o tempo de Bauby e Schnabel é o tempo da memória, que

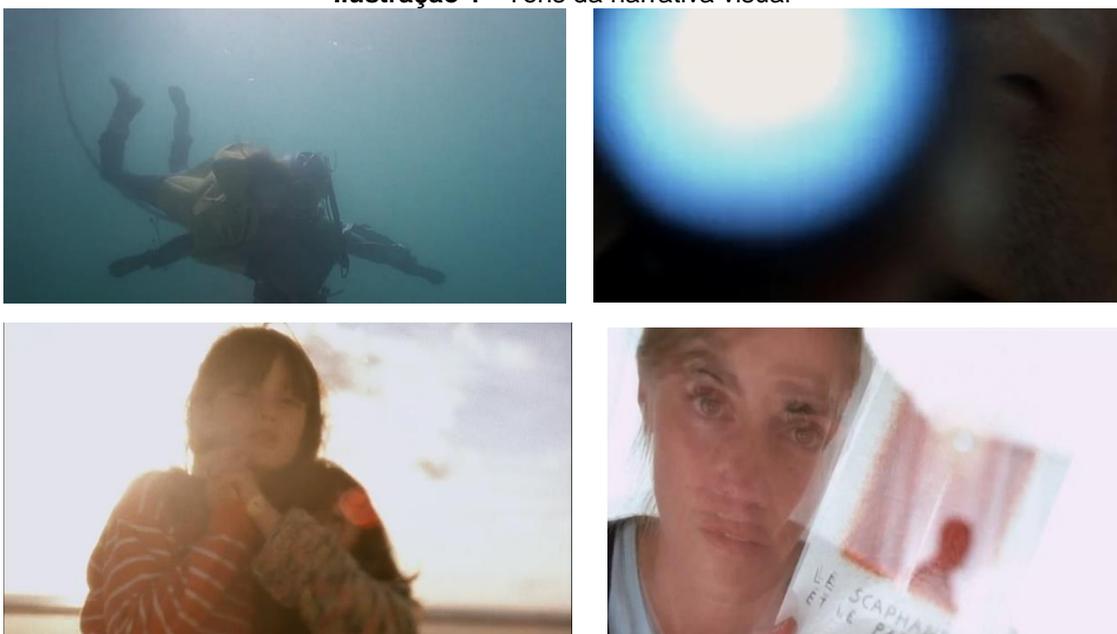
<sup>10</sup> Tradução nossa. Do texto original: “A salient property of narrative is double time structuring. That is, all narratives, in whatever medium, combine the time sequence of plot events, the time of the histoire with the time of the presentation of those events in the text, which we call “discourse-time”.

será mais explorado no segundo capítulo. Um tempo que se expande e que se retrai, mutável, e será representado através de signos diferentes: no texto literário, usando os tempos do passado, intercalando presente e passado, dividindo episódios, fragmentando, juntando pulsão e ação. Já no filme, ele vem dos silêncios, do fora de campo, do fora de foco, dos delírios. É um filme complexo, um filme que remexe os expectadores a partir da aproximação que cria com eles, já que não busca imitar o que vemos, mas o que sentimos,

[...]trata de adaptar suas expressões à capacidade de captar estados de espírito obscuros e complexas variações de sentimentos e de atmosferas, não encadeados ao nexo habitual cronológico e causal, de tramas postas à prova, pelo que se vai além da experiência fenomênica de coisas e fatos. Trata-se de levar aos meios expressivos de cinema a experiência do tempo mental (JOZEF, 2010, p. 240)

O recurso mais característico do cinema, segundo Deleuze (1985), seria o movimento gerado pela sucessão de imagens fixas, o que ele chama de reprodução da ilusão: a multiplicidade de imobilidades cria o efeito de movimento. É exatamente o uso de imagens que destaca o trabalho de Schnabel, que parece trazer seu primeiro ofício para o trabalho no cinema. Ele usa quadros rarefeitos, com uma fotografia dessaturada, fria, destaca movimentos de câmera diante de cenas mais estáticas, a mudança de planos demorando a ocorrer.

**Ilustração 1** - Tons da narrativa visual



**Fonte:** Cenas *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

O tempo do discurso, neste sentido, é lento, igualando-se à percepção de tempo do personagem – o tempo que aprisiona, que se espreguiça diante de um corpo incapaz. Este recurso, de demorar-se nas cenas, de educar um olhar mais contemplativo diante das imagens mostra a noção do diretor de que

A narrativa fílmica possui uma plenitude de detalhes visuais, uma particularidade excessiva comparada à versão verbal, [...] uma propriedade que compartilha, é claro, com as outras artes visuais. Mas, diferentemente destas outras artes, diferentemente da pintura ou escultura, narrativas fílmicas não nos permitem usualmente adentrar em muitos detalhes. A pressão do componente narrativo é muito grande. Eventos se movem rápido demais. <sup>11</sup> (CHATMAN, 1980, p. 126)

O processo consciente de desaceleração, de deixar o leitor mergulhar nos signos visuais, a perceber a noção da relatividade do tempo, a angústia da posição de expectador da própria vida passada pelo próprio Bauby se transpõe em imagens. Esta angústia também é demonstrada no uso do fora-de-campo como recurso imagético, causado pelo enquadramento, que necessariamente exclui o que se vê. Schnabel usa este recurso, sobretudo no início da narrativa: mostrando ‘pedaços’ do quarto de hospital, sem que consigamos ter noção da totalidade, incitando a consciência no expectador de que estávamos perdendo a maior parte da informação:

designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. (DELEUZE, 1985, p. 28)

**Ilustração 2 - O fora de campo**



**Fonte:** Cenas *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

<sup>11</sup> Tradução nossa. Do original: “*Film narrative possesses a plenitude of visual details, an excessive particularity compared to the verbal version, [...] a property that it shares, of course, with the other visual arts. But unlike those arts, unlike painting or sculpture, narrative films do not usually allow us time to dwell on plenteous details. Pressure from the narrative component is too great. Events move too fast.*”

Ainda sobre o fora de campo, Deleuze usa Dreyer para defender que quanto mais fechado é o enquadramento de uma imagem, mais ela está apta a representar as dimensões do tempo e do espírito. O ritmo lento nos permite fruir o filme, como obra de arte, eliminando a ação, resta a contemplação. Nesta perspectiva, Schnabel usa todos os recursos em proporções menores: menos movimentos, enquadramentos mais fechados, menos definição, menos foco, menos cores para mostrar mais o que está implícito, para permitir uma leitura menos ligada ao material, aproximando-se do que seria característico do texto literário. Ainda em paralelo à literatura, temos o uso de um recurso usado por Eiseisen para ir em direção à descontinuidade típica da literatura moderna e chamado de montagem vertical na qual o autor

[...] descarta o som sincronizado à imagem [...] e cria um tratamento dramático produzido pela presença simultânea de uma 'cena externa' visível [...] e de uma voz interior' que expressa o movimento subjetivo, o conflito psicológico-moral vivido pela personagem. (XAVIER, 2003, p. 70-71)

O recurso da voz em *off* é muito utilizado no filme quando se trata de um fluxo de consciência; o personagem fala sem, no entanto, ser ouvido: a narração corresponde ao que Bauby fala e não ao que é ouvido na situação original. Por exemplo, na cena em que uma mosca pousa na ponta do nariz de Jean-Dô e ele tenta espantá-la, mas o som não surte nenhum efeito em nenhuma das pessoas ao seu redor ou no próprio inseto. Também temos cenas em que vemos os interlocutores se dirigindo a Bauby sem ouvirmos o que eles têm a dizer, a trilha sonora consiste apenas em reproduzir o som ouvido embaixo da água, aludindo tanto ao título da obra original quanto ao estado físico e mental do personagem.

Ainda levando em conta as relações da adaptação de Schnabel com novas formas de plasticidade, com a quebra dos padrões narrativos do cinema tradicional, percebemos que a expressão do inconsciente, do sonho, das pulsões seria o que quebraria um enredo de registro biográfico. Ao ter acesso às emoções, às fantasias do personagem, a nossa jornada não é com Bauby, mas dentro dele, demonstrando que “Para o cinema, assim como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor e o ódio são comportamentos.” (ROBBE-GRILLET apud JOZEF, 2010, p. 240). E em certa medida, os sentimentos causados pelo filme acompanham o espectador, modificando a sua própria existência, reforçando angústias inerentes a todos nós.

Na impotência, nas construções de identidade, no medo de perdermos a essência, na dúvida, representados em Bauby, enxergamos os nossos medos e transformações; as metamorfoses identitárias, a ligação entre o nosso corpo frágil e perecível, e nossa imaginação sem limites, nossa mente plural, mutável. Estas relações com o que está além do visível só foram possíveis para o cinema a partir da modernidade, como já foi destacado no tópico anterior. Hutcheon (2006) nota que os próprios dadaístas viam o filme como um modo privilegiado de mostrar o inconsciente usando o “filme expressionista avant-garde, [...] com seus ângulos de câmera estranhos, iluminação incomum, *slow motion* e sequências repetidas ou apresentadas em movimento reverso”. (MORISSETTE apud HUTCHEON, 2006, p. 59)<sup>12</sup>.

Logo, as mudanças narrativas feitas por Schnabel nos parecem conscientes da necessidade de transições estruturais, de acréscimos e diminuições para que o tempo do filme fosse respeitado. Sobretudo, o que nos parece mais notável neste processo é como o diretor deu conta de transpor para imagens em movimento o clima de monotonia, o tempo desconexo, a sensação de claustrofobia e o silêncio vividos por Bauby e relatados no seu romance. O uso de poucos movimentos nas cenas, de câmeras paradas, além de permitirem uma contemplação das imagens, uma fruição estética, também pode ser uma quebra com a realidade, à medida que no cinema “[...] é o movimento que dá uma forte impressão de realidade” (METZ, 2014, p. 19). Assim, a ilusão cinematográfica se quebra: percebe-se que não se trata mais de um relato, mas de um mergulho em subjetividades: a do personagem, a do autor, a do diretor e tantos outros interlocutores que participam destas obras.

O registro autobiográfico e o foco narrativo em primeira pessoa do romance são mimetizados no roteiro através da voz-off, sugerida por Bauby no capítulo do romance que será analisado mais adiante, falando de como seria a representação teatral da sua estada em Berck: “Pode-se assistir de camarote a essa lenta mutação graças a uma voz em *off*, que reproduz o monólogo interior [...] em todas as situações” (BAUBY, 2014, p. 61). Além do foco narrativo na linguagem textual, as imagens contribuem para nos colocar nos pés de Jean-Dô: vemos através dos olhos dele em muitos momentos no filme, através de um só olho, desorientados, presos, vendo uma mosca pousar em nós e não sermos capazes de afastá-la. Na escolha

<sup>12</sup> Tradução nossa. Do original: “[...] *avant-garde expressionist film, [...] with its odd camera angles, unusual lighting, slow motion, and sequences repeated or presented in reverse*”.

de colocar o espectador como primeira pessoa, Schnabel nos faz personagem, sentimos a aflição, ouvimos as indagações e os protestos do personagem. Neste sentido, a imagem nos coloca no lugar do personagem, diferentemente do livro, não nos toca pessoalmente, mas através de um olhar de cuidado com o outro, o da alteridade: “[...] A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além do nosso destino pessoal” (ELIOT apud WOOD, 2017, p. 150).

Cronologicamente, a narrativa de *Bauby* é fragmentada, formada por episódios vívidos, pedaços de pensamento do personagem, que parecem se configurar desta maneira pelo processo de escrita: não seria viável dar coerência a uma longa história através da sua forma de ditar o texto. No entanto, esta estrutura é uma das principais características dos romances modernos e não causa estranhamento a um leitor desatento, pois a “[...] complexidade de uma narrativa pode-se comparar à de um organograma, capaz de integrar os movimentos para trás e os saltos para diante [...]” (BARTHES, 2013, p. 60). Esta quebra com a linearidade na modernidade, segundo James Wood (2017) está relacionando conteúdo e forma: como o personagem da narrativa moderna passou a ser mutável, a estrutura seria não linear, flexível, também mutante. Apesar de no filme de Schnabel a ação não ser cronológica, a linha de tempo é bem menos fragmentada: acordamos junto com o personagem e seguimos seu percurso em direção ao autoconhecimento, e por fim descobrimos a causa da sua condição. Enquanto no cinema, o espaço e o tempo estão inseparáveis já que nessa linguagem “O universo que vemos na tela mostramos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e tempo” (EPSTEIN apud NUNES, 2003, p. 12), na narrativa literária, podemos dissociá-lo do espaço através da imaginação: “o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (NUNES, 2003, p. 24).

Ainda no que concerne ao tempo, a obra cinematográfica quebra o tempo que seria característico do filme: o presente contínuo, à medida que evoca memórias e fantasia com pulsões, desejos, ficção. Esta modificação no conceito de tempo também é bastante debatida nas obras – já que a personagem percebe as diferenças de percepção do tempo: “Por qual paradoxo o tempo, imóvel aqui, corre ali desenfreadamente? No meu universo encolhido as horas se espicham e os meses passam como relâmpagos” (BAUBY, 2014, p. 100) e no filme, quando são

utilizados os recursos visuais de tomadas de relógios que demoram a passar os minutos, como na cena da mosca que pousa na testa de Jean-Dô por uma eternidade, sem que ele possa repeli-la. Neste sentido, o tempo psicológico e o tempo físico são confrontados por meio de paradoxos: o estar só e acompanhado; o estar no mundo real e no mundo imaginário; o estar no escafandro ou voando com as borboletas. Assim, as obras destacam que o tempo tem um caráter

Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado e ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (NUNES, 2003, p. 18-19).

Além de detalhes de enredo terem mudado, os dois autores, Bauby e Schnabel ressignificam o enclausuramento de formas distintas: explorando mais e menos o texto verbal em momentos distintos a fim de se aproximar dos espectadores. Por exemplo, no seu romance, Bauby explica sua condição aos poucos; ao conhecermos os trechos de suas vivências, construímos o quebra cabeça que nos mostra simultaneamente peças do passado do autor e da sua vivência em Berck, até conhecer, por fim, o seu acidente. Já no filme, Schnabel nos deu as ferramentas para compreender o contexto da condição médica de Bauby no início do filme e foi reduzindo as falas, dando espaço aos silêncios, cores, imagens, sons, sensações, criando um ambiente sinestésico, de sonho, de melancolia, de enclausuramento e liberdade, de escafandros e borboletas. Percebemos que essa linguagem rompe com o cinema comercial à medida que insinua mais do que mostra, deixa espaço para que o espectador preencha lacunas, sinta através do seu repertório. Neste sentido, a obra literária relata mais do que faz sentir, o que costuma ser o contrário no caso das adaptações comerciais, que no filme preenchem todas as lacunas interpretativas da literatura.

Em suma, as duas obras tratam o tempo de maneira diferente para que o público tenha um melhor entendimento: a fragmentação dos capítulos do livro deixaria o espectador de cinema menos imerso nos sentimentos que queriam ser expressos, tais quais o enclausuramento e a fuga, a memória e o sonho. Logo, Schnabel priorizou uma imersão do espectador nas sensações do personagem, em desenvolver a empatia, em fazê-lo viver como Bauby por pouco mais de uma hora, usando todo o potencial da linguagem cinematográfica, explorando “[...] todos os

tipos de energias e simbolismos literários e pictóricos” (STAM, 2005, p.07)<sup>13</sup>. Já o próprio autor, no seu registro autobiográfico, organizou sua narrativa em pequenos fragmentos, condizentes com o fluxo de pensamento, de memória, que foram os instrumentos de fuga do seu encarceramento e encontro da sua identidade, como é destacado em uma das falas do personagem no filme:

Acabo de perceber que além do meu olho, há duas coisas que não estão paralisadas em mim: minha imaginação, minha memória. A imaginação e a memória são as únicas duas maneiras de me evadir do meu escafandro. Eu posso imaginar qualquer coisa, qualquer pessoa, em qualquer lugar. Deixar as ondas da Martinica me acariciarem, visitar a mulher que amo, me prosternar diante de Ozymandias, o rei dos reis. Eu posso imaginar qualquer coisa: viver meus sonhos de infância, minhas ambições de adulto. [...] Isto, sou eu.<sup>14</sup>

Após tratar das características principais das duas narrativas, de como alguns elementos se comportaram após a adaptação, no próximo subtópico analisaremos as significações em trechos semelhantes nas duas obras, buscando analisar em que medida as diferentes mídias podem lidar com elementos tais quais ponto de vista, interioridade / exterioridade, tempo, silêncio e ausências.

### 2.3 SIGNIFICAÇÕES EM BABUY E SCHNABEL

Na obra escrita por Bauby, o capítulo “A voz em off” aparece por volta do meio do romance, no qual ele cita o seu despertar no hospital de Berc, k ocorrido enquanto a pálpebra direita do personagem era costurada pelo médico. Jean-Dô se sentiu desumanizado pela frieza do médico e pela situação em que se encontrava, comparando a ação com o ato de coser meias velhas. Sem explicação do que ocorreria, ele sente medo de perder seu poder comunicativo através do olho esquerdo: “E se, no seu elã, o oftalmo me costurasse também o olho esquerdo, único vínculo meu com o exterior, único respiradouro do meu cárcere, a viseira do meu escafandro?” (BAUBY, 2014, p. 59.). Neste momento de angústia que reforça o

<sup>13</sup> Tradução Nossa. Do texto original : “*all kinds of literary and pictorial energies and symbolism*”

<sup>14</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “*Je viens de m'apercevoir qu'appart mon œil, il y a deux choses qui ne me sont pas paralysées: mon imagination, ma mémoire. L'imagination et la mémoire sont les seuls deux moyens de m'évader de mon scaphandre. Je peux imaginer n'importe quoi, n'importe qui, n'importe où. Me faire caresser par les vagues à la Martinique, rendre visite à la femme que j'aime, me prosterner devant Ozymandias, le roi des rois. Je peux imaginer n'importe quoi: vivre mes rêves d'enfant, mes ambitions d'adulte. [...] Ça, c'est moi*”.

sentimento expresso pelo autor na narrativa, de que ele perdeu o controle sobre o próprio corpo, virou refém de si mesmo, do seu escafandro pelo qual faz as vezes de espectador da sua própria existência. Em seu desespero, o paciente busca indícios do que será feito com seu olho esquerdo: ao ver o médico guardar metodicamente seus equipamentos, entende que, por fim, ainda terá alguma conexão com o mundo externo. Destaca, então, o vazio que encontrava no profissional que decretou sua sentença após executá-la (seis meses – únicas palavras proferidas): “Com meu olho válido, multipliquei os sinais interrogadores, mas o homenzinho, mesmo passando seus dias a perscrutar a pupila alheia, ainda não tinha aprendido a ler olhares” (BAUBY, 2014, p. 59). O uso do diminutivo para homem dá indicativos de que a falta de tato do médico o fazia menor: de que adianta curar o corpo doente, se não se cuida da alma? O olhar de desespero de Bauby deveria ter sido percebido pelo profissional, sobretudo porque, após a síndrome do *locked-in*, o personagem não se identifica mais pelo seu corpo, mas por sua imaginação, suas borboletas, seu olhar.

Após este evento traumático, o personagem se aprofunda no “tipo” de médico representado pelo oftalmologista que o tratou, questionando a escolha deste profissional pelo hospital, e destacando que acabou por descobrir o porquê do procedimento através de outras pessoas. Então, o autor destaca que, com a sua condição de encarcerado, ele começa a sentir necessidades não apenas biológicas, mas sobretudo de emoções: “Tanto quanto de respirar, sinto necessidade de emocionar-me, amar e admirar. A carta de um amigo, um quadro de Balthus num cartão-postal, uma página de Saint-Simon dão sentido às horas que passam [...]” (BAUBY, 2014, p. 60). Sua forma de conectar-se emocionalmente era claramente através de Artes, fazendo intertextos com as artes pictórica e literária, porém, mais do que isso, ele sente a falta de amar e de se sentir amado. À medida que a fruição estética também nos faz outro, nos faz ressignificar nossa existência, já que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Ver o Belo no Grotesco é o que o autor defende essencialmente - que apenas quando o seu corpo invalidou-se, tornou-se horrível, assustador, ele conheceu sua real beleza, aquela da sua imaginação, da sua alma. Jean-Dô encontrou suas borboletas treinando seu olhar para si, nutrindo suas necessidades de emocionar-se, de ressignificar o mundo através de um olhar de outro, o nosso anseio pelo contato com a arte.

Então, o autor começa a criar uma possível peça de teatro que representaria sua convalescença, imaginando possibilidades de criação em cima de sua experiência. Ele definiu possíveis títulos para ela, todos baseados na sua condição claustrofóbica: *A Panela de Pressão*, *O Olho e o Escafandro* (que foi complementado no seu romance com a liberdade encontrada pela imaginação). Ele resume na terceira pessoa o que seria o ambiente e o enredo da vida de um paciente com a síndrome do *locked-in*, a peça na qual “Pode-se assistir de camarote a esta lenta mutação graças a uma voz em *off*, que reproduz o monólogo interior do senhor L. em todas as situações” (BAUBY, 2014, p. 61). Neste contexto metaficcional, no qual o autor de um romance entra no universo das artes cênicas, o que cria “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 09).

O autor finaliza o capítulo com um possível fim para a peça, que seria o despertar do senhor L. percebendo que tudo o que ocorreu no hospital era sonho, ficção, criação, fábula. Assim, ele destaca o poder político da ficção, de criar realidades outras, de satisfazer desejos e pulsões, de demonstrar a insatisfação com o real, pois se “Reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós” (BERNARDO, 2010, p. 16); reconhecer o absurdo da realidade também é um movimento de validação. A situação vivida por Bauby era tão rara e absurda, que apenas a ficção para fazer suportável ou mudá-la, 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).

No filme de Schnabel (2007), começamos a conhecer o personagem na sequência de planos que corresponderá à sutura do olho direito narrada no capítulo do romance aqui analisado. Começamos o filme vendo como Jean-Dô: vemos embaçado, piscamos os olhos, e então a voz em *off* destaca a confusão do personagem. Nosso primeiro contato com a história nos coloca no lugar do personagem através do recurso de câmera subjetiva. Acordamos na pele de Bauby, tentando fazer sentido dos fragmentos que vemos, à medida que ouvimos a voz em *off* do personagem se perguntando onde estaria, o que havia ocorrido – esta voz nos mostra não entender pelo que está passando, buscando nas imagens parciais pistas

para refazer o momento do passado que o levou a este estado no ambiente, descobrindo que estava num hospital e acreditando que estava engajado numa conversa com o médico.

**Ilustração 3** - Faltas, ausências, fragmentos



**Fonte:** Cenas *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

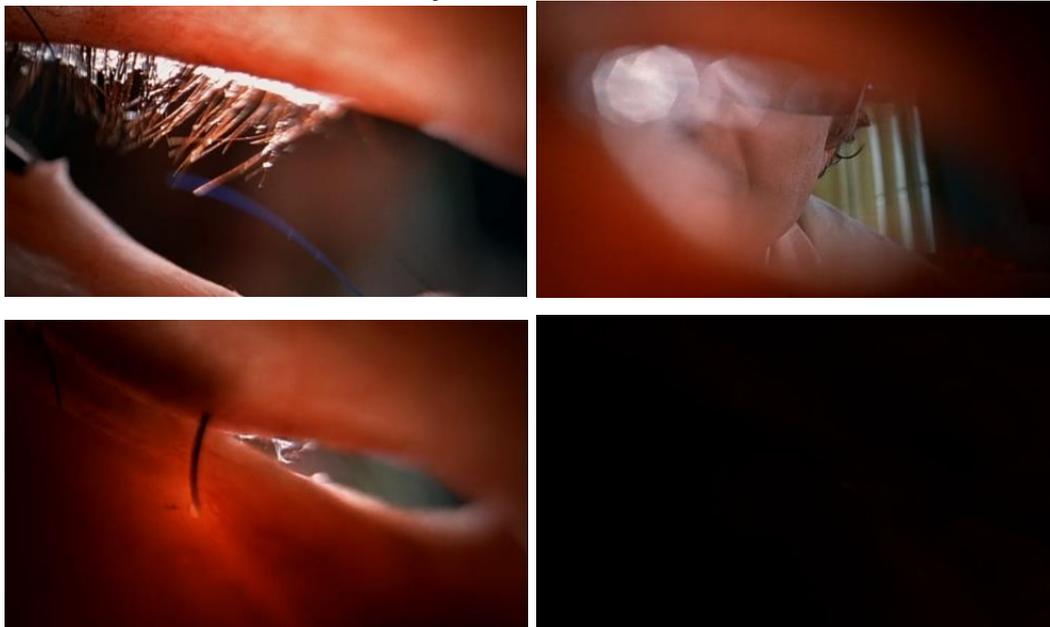
Diferentemente do livro, temos no filme uma contextualização de o que ocorreu com o personagem logo de início, feita pelo médico, que é mais preocupado com o paciente, buscando explicar tudo o que estava ocorrendo, onde estava, o que a equipe pretendia fazer para deixá-lo mais confortável. Esta estratégia utilizada por Schnabel está próxima do que Hutcheon (2006) analisa nos processos de adaptação. Para ela, é comum que silêncios e ausências presentes nos romances tornem-se presenças no filme. No modo performativo, seria necessário dar mais algumas informações ao leitor, que não tem o tempo de inferir nem de juntar peças como no tempo da recepção literária. As imagens são desconexas, sem continuidade, como se o tempo tivesse se fragmentado por intervalos de inconsciência do personagem. Temos a superexposição e a subexposição da luz mostrando a sensibilidade dos olhos que acordam há pouco e a sensação de fraqueza. Esta luz instável nos primeiros momentos do filme remete à instabilidade da saúde do próprio paciente e também à confusão emocional que ele nos passa através da voz em *off*. Estas decisões são excelentes exemplos de “[...] recursos

usados pelo cineasta ao tentar uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente [...] do que se admite como realizado no romance por meio da palavra” (XAVIER, 2003, p. 62). O ritmo lento, a confusão, as incertezas contadas por Bauby através da palavra, de exemplos, de indagações, de alucinações, nos são mostrados por impressões físicas, palpáveis, visíveis destas sensações.

Após a apresentação do quadro pelo seu médico, ocorre a consulta ao neurologista, que corresponderia ao oftalmo descrito no romance; no entanto, ainda que seja destacado o desespero do paciente, temos um médico preocupado em tranquilizar o paciente, explicando o que está ocorrendo de maneira muito didática e dizendo que o procedimento está sendo feito para “prolongar a vida”, no que o personagem se pergunta “Ça, c’est la vie?!<sup>15</sup>”. Temos um breve vislumbre do escafandro, somos apresentados à fisioterapeuta e à ortofonista e, por fim, após um flashback, temos a cena da sutura do olho.

Como em toda sequência inicial no hospital de Berck, o recurso da câmera subjetiva é utilizado para nos fazer sentir como Jean-Dô: após o aviso do médico sobre a sutura do olho direito, começamos a perceber nosso campo de visão se fechar pouco a pouco, da esquerda para a direita, como quem lê em direção a um imenso vazio.

**Ilustração 4 - A sutura do olho**



<sup>15</sup> Tradução nossa: “Isto é vida?!”



**Fonte:** *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

Percebemos que, nesta cena, o modo performativo tem muito mais força do que quando a história é contada, sobretudo pelo recurso da câmera subjetiva, que nos dá a sensação de estarmos sendo suturados. O fato de o enredo ser organizado de forma a ainda não sabermos o que aconteceu com o personagem nos deixa no mesmo estado emocional de Bauby e temos uma cena muito crua, que choca. Esta força imagética nos remete ao que Lawson (apud JOZEF, 2010) destaca como diferença entre romance e cinema: “o conflito cinematográfico provoca uma tensão visual (choque físico) que não é necessária para o romance”. (JOZEF, 2010, p. 248). É como se no romance as violências fossem simbólicas, implícitas, e no cinema elas se tornassem reais, físicas, mais agressivas, portanto.

A linguagem sonora neste trecho também contribui bastante para o efeito de angústia, claustrofobia dos espectadores: as frases implorando para que o procedimento não fosse feito “Ne m’approchez pas”<sup>16</sup>, “Non, s’il vous plaît”<sup>17</sup>, e o som da nossa respiração ofegante, assustada, que nos conduz à escuridão total. Percebemos o uso de um recurso ‘emprestado’ do romance moderno, como que um monólogo interior que dá voz a emoções profundas do personagem: “O solilóquio interior permite a repetição, a elipse, a histeria, a vagueza – a gagueira mental” (WOOD, 2017, p. 132). Comparativamente, percebemos que este recurso foi bem melhor empregado no caso da adaptação – a escrita de si mostra um tom mais conformado, calmo, lúcido, justamente pelo seu registro do passado, oposto ao presente contínuo do filme. Quando nos conta sobre seu despertar em seu romance, Bauby já não estava tão angustiado, ele já sabia que teria apenas um dos olhos fechados. Já no filme, temos acesso ao que o personagem sente naquela hora.

O percurso deste procedimento invasivo e doloroso emocionalmente, mesmo que não o seja fisicamente nem para nós, espectadores, nem para o personagem

<sup>16</sup> Tradução nossa: “Não se aproxime”

<sup>17</sup> Tradução nossa: “Não, por favor”

nos dá indícios de que o corpo do personagem, fora de seu controle, não é nada além de um invólucro para sua alma, não há mais vontade, não há mais fala. Mesmo que não tenhamos a informação que temos através da narração na primeira pessoa do romance, de que o maior receio do personagem é perder o meio de se comunicar com o mundo, o olho direito, temos toda a sensação de passividade forçada sentida pelo personagem. Neste sentido, a passagem do filme nos dá menos informações do que no livro, ela se cala para sentirmos o que Jean-Dô sente, uma angústia que não pôde ser transposta textualmente. Acreditamos que preservar estes tipos de silêncios no filme se faz de extrema importância no processo de adaptação, pois mostra a consciência de que muito do que é “contado” pode ser mostrado sem necessariamente recorrer à palavra, ao verbo.

Uma decisão artística importante na sequência estudada é que logo após a escuridão total na qual Jean-Dô é submerso, temos pela primeira vez vislumbres do rosto dele. Parece que com este plano temos a impressão, o indício de que a metamorfose física de Bauby foi completa, a sua nova identidade foi enfim encontrada, admitida, e em um passeio pelo hospital ele se reconhece em um reflexo: feio, estranho, outro. É nesse momento que começamos a ver mais da relação dele com o espaço, com o mundo exterior ao quarto e também temos acesso à ambientação do seu quarto, as flores que lhe trouxeram, as fotos coladas na parede, e daí os rastros do passado ressurgem: a ex-mulher, os filhos. É como se o fechamento do olho simbolizasse a morte do antigo “eu” e o renascimento de um novo Bauby, que luta com seu próprio corpo para encontrar sua essência, sua alma, seu humor, sua arte, o que lhe faz ele mesmo.

**Ilustração 5** - Indícios do contexto





**Fonte:** *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

Durante a análise comparativa dos trechos, acreditamos ser possível identificar algumas diferenças de significação entre os autores, demonstrando que cada um tinha consciência das potências das linguagens cinematográfica e literária. Percebemos que ainda que Schnabel saiba usar os recursos visuais e sonoros com maestria, ele tem consciência da força do verbo no filme, e este domínio se mostra sobretudo na seletividade. O diretor usa poucas palavras, mas à medida que elas estão envoltas em silêncio, ganham muito mais potência – ao dar voz à consciência de Jean-Dô no momento da sutura, não é necessário falar das angústias, apenas usar três frases repetidamente, exaustivamente, roucamente. A palavra, em Bauby, é a vida. É a ponte entre ele e o mundo, é dar significado a uma condição insuportável, é dar voz a quem não a tem mais. Ela cria cenários impossíveis, realidades paralelas, dá lugar ao que não tem. Ainda assim, o autor sabe recorrer às imagens ao contar sua história, como podemos perceber pelo próprio título: ele só consegue explicar, racionalizar o que sente através da imagem do escafandro e das borboletas.

Temos, desta forma, um exemplo de como as categorias de contar histórias e de as performar não são puras, dominantes. No romance estudado, temos mais exteriorizações do que no próprio filme, o uso do verbo descreve muito mais situações do que o diretor escolhe nos mostrar, e quanto mais íntima é a situação, mais é necessário recorrer a imagens: peças de teatro, fotografias, alegorias, metáforas. Já no filme, percebemos um mergulho no personagem muito mais profundo, o recurso da câmera subjetiva e da voz em *off* (como bem apontado por Bauby na sua viagem metalinguística) rompem com o modo fílmico da presença (METZ, 2014) e demonstram a ausência de pertencimento, a ausência de ligações, o silêncio, mostrando que é possível mostrar a interioridade no modo performativo.

### 3 ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DO OUTRO

Nós, em nossa natureza (des)humana, buscamos categorizar, linearizar, racionalizar, organizar tudo o que percebemos: uma premissa castradora à medida que limita e deixa passar as brechas, nuances, possibilidades. É nessa perspectiva que tornamos o tempo linear, que damos à história o estatuto de verdade, à lembrança, a objetividade do passado, dar ordem ao caos, entender, compreender, nomear. No entanto, estas fissuras, brechas passaram a aumentar e se tornarem impossíveis de passar despercebidas na pós-modernidade: em todos os campos do estudo as categorias e verdades foram repensadas, o tempo deixou de ser linear - presente, passado e futuro se imbricaram; a história passou a perceber seu teor ficcional; a psicanálise nos mostrou facetas de nós mesmos que andam adormecidas. Tudo isso para nos mostrar o que a literatura sempre defendeu: discurso é construção, significar é ficcionalizar, criar, e esta força latente em todos nós mostra o caminho que pretendemos seguir nas reflexões a seguir – questionar sem categorizar, analisar sem forçar um discurso, escrever para dar forma ao caos, ler literatura para criar possibilidades, cientes do nosso contexto plural, fissurado, estilhaçado que espelha nossa própria existência pós-moderna:

Nesse contexto, é essencial conhecer o ponto de vista do observador, a existência de uma outra pessoa em nós mesmos, sob a forma do inconsciente, levanta o problema da relação entre a descrição tradicional, linear e a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição, que não é senão o biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos e estilhaços (LEVI, 1996, p. 173).

Levando estas questões em conta, trataremos da escrita de Jean-Dominique, a fim de discutir como a escrita de si, o resgate de memórias e o recurso à ficção funcionam como um instrumento de fuga para o autor / personagem.

A jornada de Bauby é a de (re)conhecer-se através das memórias e da imaginação, motivação que se alinha com a motivação da escrita de diários íntimos e autobiografias, segundo Calligaris (1998). Para o autor, os motivos que levam a estes tipos de escritas são variados, mas respondem sempre à necessidade de confissão, justificação ou invenção de um novo sentido. No nosso contexto, o escritor a busca de invenção de um novo eu, compreender quem se tornou, desafiar os limites identitários na busca de uma essência de si. Assim, Bauby quer ser o que era, sendo impedido pelo próprio corpo até chegar à percepção de que o seu corpo-

prisão é o que permitiu que ele encontrasse novos meios de ser livre, através da memória-ficção. Esta relação aparentemente oposta apresentada na metáfora do título se ressignifica à medida que o escafandro parece funcionar como um casulo para o surgimento das borboletas e o personagem consegue ser livre por estar preso. Como já foi citado, a impossibilidade física de participação no mundo pode fazer com que criemos novas formas de existir, a participar de um contexto, seja ele qual for, pois “A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior (PAZ,1982, p.44).

Como já foi tratado anteriormente, Hutcheon (2006) destaca que a adaptação é repetir sem replicar, trazendo reconhecimento e surpresa ao mesmo tempo, além de “envolver ambos, memória e mudança, persistência e variação” (HUTCHEON, 2006, p. 173) <sup>18</sup>. Da mesma maneira, nosso objeto de estudo vive nesta espécie de limbo, entre extremos, consistindo de reminiscências e projeções, e para tal, o papel da memória é rizoma da essência do personagem, e a ficção é o mundo de possibilidades. Para analisar obras multifacetadas oriundas desta vivência singular, utilizaremos aqui de suportes teóricos de outras áreas de conhecimento, tentando tecer teias de significado que possibilitam uma análise mais aprofundada das obras e das representações.

### 3.1 MEMÓRIA E METAFICÇÃO: CONTAR A SI MESMO

Neste contexto de ressignificar a si, de compreender sua nova maneira de existir no mundo através da escrita, a referência ao passado na construção narrativa é essencial para ir criando paralelos entre o que se foi e o que se é agora, percebendo o que precisava ser deixado para trás, o que permanecia, o que surgia. Levando em conta que a rememoração tem ligação sobretudo com o que se faz necessário no presente, fica claro que

Relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos *selves* anteriores, por mais diferentes que tenhamos nos tornado. (LOWENTHALL, 1998, p. 83).

---

<sup>18</sup> Tradução nossa. Do texto original: *“It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation”*

Assim, à medida que escreve, o autobiógrafo/autobiografado se modifica, neste ciclo que é possibilitado apenas pela ficção da escrita literária, num movimento de expurgar os traumas, preencher os buracos, se redescobrir através do processo de escrita. Percebemos neste movimento algo de semelhante ao do historiador, assim como à ação de lembrar, a busca de um sentido perdido que precisa ser ficcionalizada para ser inteligível, já que “[...] não existe (re)escritura efetiva sem o trabalho da imaginação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 81).

As escritas de si são categorizadas de várias maneiras por diferentes autores, e antes de mais nada, é necessário esclarecermos que não achamos possível encaixar o *Escafandro e a Borboleta* em apenas uma delas, à medida que seu contexto de produção e características narrativas são muito singulares. Eles permitiriam diversas nomeações, tais quais diário íntimo, autoficção e autobiografia. O diário íntimo seria caracterizado por sua esfera privada, ou seja, ele não é escrito para ser lido ou publicado, o que não pode ser o caso de Bauby, que já começou sua escrita com um interlocutor: escreve para mostrar-se vivo, útil aos outros. Havia também uma intenção de publicação por já ter entrado em contato com uma editora antes do AVC. Já a autoficção, segundo Jacomard (1993), é uma mescla dos gêneros ficção e biografia, rompendo o princípio de veracidade sem aderir totalmente ao princípio da invenção. Apesar de entendermos que existem trechos de ficção na obra de Bauby, sobretudo na abertura para as possibilidades da autoficção e do uso de metalinguagens, entendemos o conceito de autobiografia mais fundante, sobretudo pela intencionalidade do autor. 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).

A decisão de escrever-se, como já foi discutido, tem várias motivações, mas percebemos que para Bauby, a inquietação maior provém do discurso dos outros, que se perguntavam se ele teria se tornado um legume. É neste 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, se provando ainda humano, já que: “O homem é homem graças à linguagem,

graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. [...] Pela palavra, o homem é metáfora de si mesmo.” (PAZ, 1982, p. 41-42). 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? Este questionamento será invalidado ainda mais quando nos ativermos aos pormenores da memória, sobretudo no que consiste ao estatuto ficcional da memória – o que lembramos já é seleção, já é recorte, escolha, esquecimento, se fazendo, assim, ficção. Neste 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). Então, 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” (CALLIGARIS, 1998, p. 45).

Portanto, 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 pessoal é, antes de tudo, uma necessidade intrínseca do autor se (re)conhecer, já que “[...] a verdade é uma experiência pessoal.” (PAZ, 2015, p. 43). Neste sentido, poderíamos enquadrar a obra nas categorias de autobiografia sonhada e essencial criadas por Lejeune (2003), por tratar de projeções do que se deseja bem como de uma busca pela essência da personalidade do autor, ela se mostra um valor reivindicado e realidade recusada simultaneamente:

O escafandro já não oprime tanto, e o espírito pode vaguear 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)

Neste trecho percebemos de forma patente o estatuto literário, artístico da obra, à medida que ela propõe, 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? Bauby nos responde ele mesmo, o seu relato é uma resposta a si mesmo e aos outros: ele continua essencial a si mesmo, na vida do espírito, nas habilidades fabulativas, na perspicácia, no seu humor. É se perdendo que ele encontra: segundo Marco Aurélio, o obstáculo é matéria que leva à ação. Perguntas sem resposta, a não ser que pensemos nas cisões de ser, na complexidade de existir, beiremos o abismo da questão de o que nos faz humanos. Neste trecho, há pura memória, ficção e projeção, dissociadas das vivências, dos fatos da vida do autor. É nesse limite que se aloca a autobiografia.

Em sua obra, *LeJeune* também 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”. No capítulo *A voz em off*, Bauby usa o recurso da metaficção para criar uma peça de teatro que ilustra sua própria situação, como já foi anteriormente detalhado: “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*, sequela de grave acidente vascular cerebral.” (BAUBY, 2014, p. 61). Neste 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, neste momento, Bauby ainda não tinha descoberto a libertação da sua prisão, apesar de claramente já se aventurar pelas asas da ficção. Para ele, escrever o fez libertar-se, da mesma maneira que lembrar-se o fez entender-se, descobrir-se.

Levando em conta que alguns dos conceitos fundantes da nossa sociedade só existem pela necessidade humana de significar, trataremos do tempo e da memória como anacrônicos, falhos, ficcionais e de como são importantes na construção identitária e na narrativa de Bauby. Percebemos que o conceito chave para compreender a memória é o entendimento do passado e da diferença entre ele e o presente, dada pelo tempo. Primeiramente, devemos deixar de pensar o tempo como linear, já que “As formações simbólicas [...] tornam o tempo existencialmente pleno.[...] É um tempo que a presença humana qualifica. É um tempo no qual a ação dos afetos e da imaginação produz uma lógica própria” (BOSI, 1992, p. 27). Logo, o passado só existe e é reivindicado pelas necessidades do presente, só é palpável pela ficcionalização, pelo preenchimento de espaços vazios, pela percepção sensorial e afetiva:

[sobre o tempo] [...] eu o modifico se dele extraio novas consequências, se o reinterpreto e o reinscrevo na minha formação (uma teologia da memória íntima); ele me modifica se aquela emoção se intensifica em mim. Passado, futuro, ora, essas coisas não existem. Tudo o que sou e tudo o que vivi está aqui, no presente. (BUCCI, 2008, p. 74).

Da mesma maneira que Bucci descongela o tempo através das memórias resgatadas através de uma fotografia, podemos reviver um tempo não vivido. Bauby junta em seus capítulos o passado e o (im)possível, improvável, tentando passar pelo presente que se resume a um recorte do mundo do qual ele costumava fazer parte, assim como a foto analisada por Bucci, encolhendo e espichando as horas. Assim como neste caso, a Madeleine de Proust evoca sentimentos e faz retornar a um estado de espírito, a uma memória presente, e o luto de Barthes ao ver o retrato da mãe falecida. A fotografia, nestes casos, poetiza/eterniza momentos, já que “A intermitência da imagem (image-saecade) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). É por isso que surgiu a noção de fotografia é morte, mas mudando de perspectiva, ela faz reluzir o que já não é mais, como estrelas num céu, eternizando um momento que não existe mais, um rastro do passado, um fantasma do que poderia ainda ser.

Este passado que só existe quando se quer revisitado, e é, portanto, mutante - só é possível por não existir, mas o conceito de passado é necessário para que possamos concluir etapas, já que “um passado que continuasse a existir seria um

limbo, em que acontecimentos já completados ainda continuam” (LOWENTHAL, 1998, p. 67). Este inferno dantesco era vivido por Bauby enquanto ele não começou a se comunicar, a escrever, a borboletear, ele não conseguia criar um presente, se agarrando a imagens do passado que não se conectavam mais com ele. Neste sentido, podemos relacionar o texto de Bauby com a escrita do trauma, que traz o que importa do passado, as lembranças, sejam elas falsas ou verdadeiras. O fato de ter perdido tudo o que era em um grande acidente causado pelo próprio corpo só pôde ser processado através da rememoração e da escrita, como vemos comumente na escrita da Shoah, analisada por Seligmann-Silva. Neste caso específico, as lembranças traumáticas impedem os indivíduos de retomarem suas vidas, no caso de Bauby, as lembranças de quem era o impedem de viver quem ele é – nos dois casos, escrever é conciliar, é dar um significado ao que passou e conseqüentemente ao que se é. Algumas vivências se tornam muito comuns em registros autobiográficos justamente pelo movimento de recorrer à memória, tais quais “[...] as provações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los” (RICOEUR, 2007, p. 57).

No entanto, mesmo que haja este impulso em direção à rememoração, não significa dizer que o que se busca é o passado, já que “[...] a exigência da memória não implica nenhuma curiosidade em relação ao passado enquanto tal” (HARTOG, 2011, p. 28), este movimento para trás é fruto apenas de uma necessidade do presente. “A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente” (LOWENTHALL, 1998, p. 77). Só é possível se lembrar porque esquecemos, e é esse o primeiro motivo pelo qual a memória não é imparcial, não é o passado em si, mas um recorte interpretativo do que se passou. Não seríamos capazes de processar emocionalmente tudo o que vivemos, tudo o que vemos, tudo o que sentimos. Já se sabe que as memórias reprimidas continuam no nosso cérebro, escondidas no inconsciente para que consigamos nos estruturar como indivíduos sociáveis. Assim como os indivíduos, as sociedades precisam do esquecimento tanto quanto da lembrança: “[...] tudo isso depende, em cada indivíduo assim como

no povo, da existência de uma linha que separe o visível, claro, do que não pode ser clareado e escuro, de que se saiba tanto esquecer na hora certa como também que se recorde na hora certa. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60).

Ainda neste sentido, Ricoeur trata da memória como *eikōn*, uma presença do ausente, que pode ser refletida num trauma, cicatriz ou no próprio corpo de Bauby, um lembrete do que não é mais. Ao confrontar seu próprio corpo no presente, Bauby ainda se assimila como o editor da Vogue Paris, seu corpo, além de prisão, se torna memento do que não existe mais, do que foi. 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, percebemos 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).

No contexto do Escafandro e a Borboleta, não era vital para Bauby escrever, mas era essencial. Isso preservava sua alma e seu valor para si e para os outros. Para ele, é essencial escrever sobre suas lembranças e não apenas vivê-las no escafandro, pois a literatura dá forma à potência: “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo à nossa frágil imanência” (DIDI-DUBERMAN, 2011, p. 115). Apesar de ser um esboço de pai, a palavra ainda faz dele pai, num processo de redescoberta de si mesmo, de autoconhecimento a partir do humor e da escrita. Agora, mais do que nunca, Bauby tem um espaço político, de seu lugar de fala ele pode proclamar o não lugar em que se encontra. A literatura é política por modificar o palpável, pela sua inerente insatisfação com o real, pois, segundo Paz (2015), a escrita fala do que é, mas do que poderia ser: “[sobre a escrita] circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo o fundamento

legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Mostrar este percurso de quem ele se tornou, essencial para o gênero autobiográfico, não requereria tantas reminiscências a passados incongruentes com sua realidade: a infância com o pai, as viagens com a amante. Assim como na escrita do trauma, nos parece que, para Bauby, as memórias precisam ser escritas para que ele perceba que o passado não tem mais espaço no presente, a não ser enquanto lembranças:

O cineasta e o artista da memória [...] querem mostrar não apenas os traços do passado, mas a *impossibilidade* de reinscrevê-los de modo total. A memória é tão necessária e impossível quanto o esquecimento. *Ceder à ilusão da representação total do passado [...] significa apagá-lo de um modo muito mais efetivo.* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 82-83).

Assim, é brincando com o tempo e as memórias que Bauby 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 lhe lembravam de quem ele era antes do trauma, que mostravam o que era essencial nele. E é nesse ponto que Bauby e Schnabel se reencontram neste caminho de autoficção, de escritas de si, de se criar outro através da arte – confrontar tempo, memória, certezas.

### 3.2 CONCERTO A QUATRO MÃOS: ESCRITA COLABORATIVA EM O ESCAFANDRO E A BORBOLETA

Outra destas questões que só pode ser alcançada a partir da lógica da ficção é a do autor: se levarmos em conta que o autor seria aquele que escreve ou cria o texto, no caso do *Escafandro e a Borboleta*, como não perceber a inadequação de Bauby à categoria autor / autobiógrafo? Os processos de escrita e de autoria se mostram incomuns ao que entendemos como o autor tradicional, que pensa na totalidade da obra, mas que é em sua tessitura que a concretiza. No objeto analisado, percebemos que o processo de escrita passa por outras mãos que deixam suas marcas na obra final. Primeiramente, gostaríamos de analisar a figura de Sandrine, a Ortofonista que deu voz ao autor, apresentando-o ao alfabeto,

possibilitando a comunicação com o outro, e por fim se abrindo ao objetivo do seu paciente: escrever sobre si mesmo, cumprindo o contrato com a editora, sem, no entanto, criar o livro que havia imaginado a princípio. Ela ganhou um capítulo e uma nova denominação para sua função: o anjo da guarda. A abertura do escafandro só foi possível por sua participação. Retornaremos ainda à função de Schnabel, já aprofundada nos estudos sobre a adaptação das obras.

Em o Pacto Autobiográfico, LeJeune dedica-se à reflexão sobre as autobiografias das minorias sociais, escritas por outros, percebendo uma diferença intrínseca a estas produções, e que o fato de autobiografar os que não escrevem “sugere que ‘autobiografia’ é [um termo] inadequado: a narrativa produzida a dois e seu ‘sujeito’ não escreve.” (LEJEUNE, 2003, p. 134). Ora, Bauby, assim como os grupos minoritários analisados por Lejeune, contou sua história para que fosse escrita por outro... é claro que sendo sua experiência seria a história da sua vida, o que ainda se inscreveria no gênero autobiográfico. Haveria, no entanto, como não questionar o papel da ortofonista, Sandrine, que recitava o alfabeto para que Jean-Dô piscasse letra por letra, mas que também completava as palavras para agilizar o processo de anotar as letras que formaram frases, que formaram história, que formaram uma narrativa, um livro?

Em sua narrativa, o autor dedica um capítulo, *O alfabeto*, para tratar melhor da particularidade da sua comunicação pós síndrome *locked-in*, destacando a intimidade que cria com as letras que aparecem enfileiradas por ordem de uso na língua francesa. O autor personifica as letras. A relação com elas mudou. Elas são a sua fuga da prisão. São o que permite que compartilhe suas borboletas com os outros. Com seus filhos, aos quais dedica seu livro, desejando muitas borboletas. No entanto, o alfabeto é um sistema falho, cheio de ruídos, rudimentar, em suas palavras. Ele depende do outro e de como o interlocutor age diante do código. Por vezes, a conversa se centrava apenas no interlocutor, que tentava adivinhar o restante das frases, não conseguia olhar o alfabeto e a reação de Bauby, e acabavam perguntando e respondendo às próprias questões. Por outro lado, era também exaustivo para Bauby ter que ditar as palavras completas, deixando o processo enfadonho e centrado apenas no locutor. Ainda assim, o autor começa a ver a beleza deste processo e dos seus ruídos, do imprevisível: “No entanto, entendi a poesia desses trocadilhos no dia em que, como eu pedisse meus óculos (*lunettes*),

alguém me perguntou com grande elegância o que eu queria fazer com a lua (*lune*)...” (BAUBY, 2014, p. 28), o que se relaciona diretamente com o conceito de redes de criação nos quais o produtor de arte, assim como o leitor e o crítico levam em conta uma rede de “elementos de interação, interconexão instável no tempo e variabilidade de acordo com regras de funcionamento” (SALLES, 2006, p. 23). No caso de Bauby, ele começou a perceber que estas interações, ruídos, não precisavam ser mudados, corrigidos, mas que faziam parte do processo, de um campo relacional, na busca do que está a ser descoberto, aceitando a intervenção do acaso.

Analisaremos, pois, neste momento, algo tão irrecuperável quanto os fantasmas das conversas marcados no caderninho que registra “[...] na mesma página, frases como: ‘A físió está grávida’, ‘Principalmente nas pernas’, ‘É Arthur Rimbaud’ e ‘A França jogou mal pra burro’. Tudo isso entremeado de patacoadas incompreensíveis, palavras malcompostas, letras perdidas e sílabas desarrimadas.” (BAUBY, 2014, p. 27). Tendo consciência desta impossibilidade, percebemos que analisar apenas o produto final, a obra, não é suficiente para dar conta das frestas que nela gritam, já que o conceito de rede abrange “características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p. 15).

Ou seja, o texto não poderia ser escrito por um Bauby antes do AVC, nem sem um intermediário, nem teria esta estrutura se sua relação com o mundo exterior fosse outra. A fragmentação desta diegese, neste caso, não é apenas uma escolha criativa, mas representa o ‘fôlego’ de ambos: Jean-Dô e Sandrine. O autor não relê, ouve. O autor não escreve, dita. Entendemos, então, que neste tópico precisaremos, assim como os críticos da arte contemporânea analisados por Cecília Almeida Salles (2006), analisar os processos de forma mais abrangente, pois quando pensamos os procedimentos de construção da obra de arte precisamos abrir espaço para a complexidade do processo criativo. Salles também fala dos documentos processuais como um fetiche – rascunhos, manuscritos, passam a ter valor não apenas pelo que representam, mas simbolicamente. No caso de Bauby, esse fetiche parece mais presente pela falta de documentos, ou pela intangibilidade deles. Pela incompletude inerente à produção artística ainda mais potente nesta obra: tentamos alcançar o

irrecuperável, pois o processo de criação é como “um processo do qual não se pode determinar um ponto inicial ou final” (SALLES, 2006, p. 15).

Em se tratando de Sandrine, percebemos que a função desta intermediária estaria flutuando em várias categorias, dependendo de como o leitor imaginar esta interação agora intangível: coautora, colaboradora, tradutora... Entendemos que o termo de tradução estaria mais próximo do que imaginamos ter sido o contexto de escrita: Sandrine transpôs um código (as piscadelas) para outro, tendo que lidar com aspectos específicos do texto escrito que seriam impossíveis no código de Bauby, como a pontuação, por exemplo. O próprio Bauby percebe o processo de comunicação criado como algo que necessita de tradução: “Nem todos agem da mesma maneira diante do código, como também se chama este método de **tradução** dos meus pensamentos. Quem costuma fazer palavras cruzadas e jogar mexe-mexe ganha disparado [grifo nosso]” (BAUBY, 2014, p. 26). É um quebra-cabeça, mas para o autor foi um exercício de abrir mão do controle do resultado final, que o deixou conhecer melhor seus interlocutores. O caderno, rascunho, fonema, livro, foi o que permitiu que houvesse uma comunicação com o mundo, que seu escafandro estivesse dentro do mar e não solto no espaço: “[...]sacrossanto caderno, metade memento, para lembrar a ordem das letras, metade bloco de notas, onde são registradas todas as minhas frases, como oráculos de pitonisa” (BAUBY, 2014, p. 26).

Tratar desta questão indissolúvel da autoria, do gênero em o *Escafandro e a Borboleta* é uma das questões com as quais introduzimos nosso texto – está na fissura, no não lugar, no literário. Tentar impor uma factualidade intangível, nomear o inominável, categorizar o único, seria uma agressão ao objeto de estudo. Estamos conscientes do incômodo destas áreas cinzas que acabamos por tocar quando lidamos com ficção; é 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). Para que a autoria seja estudada, é necessário perceber se falamos da obra de arte como produto ou processo. O livro é de Bauby. São suas histórias, idealizadas por ele que estão no produto. No entanto, se atentarmos para o processo de criação, percebemos as outras mãos envolvidas neste processo, os

elementos de interação, os nós da rede de criação modificam o resultado, pois têm “influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos” (SALLES, 2006, p. 24). Uma análise simples e linear não cabe no caso da realidade da obra de arte, cheia de laços e interações. No caso de Sandrine, se pensarmos no processo, ela, enquanto tradutora, se faz também autora por ter espaço criativo, por preencher as lacunas, pois “Devemos ressaltar, ainda, o papel da imaginação nesse processo de tradução ou filtragem” (SALLES, 2006, p. 71).

Também próximo da figura do tradutor, temos Schnabel, que é diretor do filme, já que adaptou a obra primeira, a idealizou, pôs em prática, mas no caso da linguagem cinematográfica, temos mais pessoas ativas na obra que são creditados no início e no fim da obra. Ainda assim, além das influências dos indivíduos que participaram do filme, ele dialoga com Bauby e com Sandrine, já que ele partiu da obra primeira para construir seu próprio discurso sobre Bauby através de Sandrine, numa “relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos” (SALLES, 2006, p. 15). Enfim, assim como as análises da estrutura de rede, percebemos que as obras, entre si e individualmente dialogam no que se trata das características de dinamismo, inacabamento e complexidade do todo da composição, e que “[...] são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra” (SALLES, 2006, p. 33). As obras foram possíveis na tessitura do movimento, do confronto e da conciliação entre eu e outro, entre ideia e realidade, numa tessitura ficcional.

### 3.3 O ESTRANHO A SI MESMO: O REFLEXO QUE INCOMODA

Escrever sobre si é ter consciência de si. Ao verbalizar algo, tornamos abstrato em real. A escrita de si faz parte de um processo de objetificação do subjetivo, e no caso de Bauby, uma mudança física foi propulsora desta necessidade de imersão em si. Esta metamorfose 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.

É neste 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. Neste trecho, analisaremos este 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. Este 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 do advento da subjetividade etnográfica, que liberta o antropólogo das amarras da objetividade, permitindo um relato feito levando em conta a 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 esta automodelagem etnográfica assumiu as mentiras e 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 narrativas se preenchem 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).

Para ser capaz de explicar o que de fato ocorreu consigo, o autor 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. Este caos só pôde tomar forma diante de um deslocamento metaficcional. Vemos que neste 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” (SONTAG, 1987, p. 91). Assim como o antropólogo encontra maneiras de pensar em si e nos outros de forma diferente, 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 dele, ensaiando o novo pai que poderia ser. Se poderia ser. Um pai-zumbi, para ele, 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 tornar-se permeia a narrativa neste capítulo, conforme Jean-Dô se entende como pai através do olhar dos filhos e da ex-esposa sobre si. Ao observar seus filhos, a praia de Berck, ao se perceber neste contexto, num misto de alegria e tristeza profunda, o autor se aproxima do que Sontag chamaria da 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). Um pedaço de vida ainda é vida.

Neste 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, se 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). Estas 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 se usa daqueles 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 neste 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 através da palavra, do diálogo, da narrativa que ele se identifica, se encontra em meio a tantas mudanças. Através do intelecto, da sensibilidade, da memória, do diálogo 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. Esta exaltação do próprio intelecto, esta autoestima provinda de algo imensurável e invisível se aproxima do antropólogo à la

Levi-Strauss, levando em conta que “Essencialmente, ele está empenhado em salvar sua própria alma, por um curioso e ambicioso ato de catarse intelectual” (SONTAG, 1987, p. 93). Estas 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), pois, 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).

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. Este 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. Esta 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, ignorar a influência subjetiva nas análises. Ainda assim, existem aproximações entre a fruição da arte e a experiência etnográfica, à medida que em ambas se analisam os signos e significações, mas a partir das referências próprias – seja do próprio repertório artístico ou da cultura na qual o antropólogo se insere. Geertz (2009) destaca, neste 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 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 dela 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). Esta subjetividade é importante também, pois é o olhar do “estrangeiro” diante do novo, curioso, desperto, que permite as análises, a comparação e até mesmo esta mudança de lugar.

Com relação a esta mudança geográfica necessária ao antropólogo, percebemos que, para Jean-Dô, o deslocamento de Paris para Berck o afastou dos amigos e da vida que ele tinha. O fato de a cidade ser conhecida por ter abrigado doentes desde o período 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 este 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 deste escafandro vagando pelo nada. 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 (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 este paralelo, esta 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 exótico 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, como 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, deteriorado, as pessoas que passam por lá têm marcas no espírito, o que ele parece conseguir superar, organizar, conciliar apenas através 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.

Já em *A Fotografia*, somos confrontados com passado e presente, durante um flashback da última visita de Bauby ao seu pai – ao mesmo tempo que ele distingue as duas situações, ele encontra paralelos que não seriam possíveis sem o acidente, pai/filho; Berck nas férias da infância / Berck como lar. Mais uma vez temos como motriz da reflexão um gesto: o gesto de fazer a barba – no passado Bauby fez a barba do pai, que, por problemas motores, ficava enclausurado no próprio apartamento. Este apartamento/escafandro era também memento, pois tinha que ser suficiente em sua insuficiência, apartamento-mundo 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 através da memória e da ficção, o pai - reflexo distorcido, *mise-em-abîme*, presságio do futuro do filho – se refugiou nas fotos, rompeu as barreiras entre presente e passado, se refugiou em quem ele quer ter sido, nas projeções dos confins da memória desengatilhadas pela imagem fotográfica, de maneira que: “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, uma especularidade na narrativa, *mise-em-abîme* as memórias como vivência do presente estão nos dois, existe uma conciliação, uma aproximação com o pai, à medida 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).

Este ciclo temporal, estas associações, coincidências, repetições, só são percebidas a partir de que Bauby recebe uma foto do pai: Jean-Dô criança, num mini-golfe. O autor não consegue entender a razão pela qual aquela foto em

específico lhe foi enviada à princípio, ele 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, através desta 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, como veremos no capítulo a seguir.

Neste processo de descoberta, o autor se percebe pertencente a grupos, ao mesmo tempo que não se encaixa em lugar nenhum, assim como todos existimos: apesar de buscarmos 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). Desta 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.

Enfim, após analisar estes 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 estes 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).

A aproximação de Bauby e da figura de etnógrafo parte do seu estranhamento, passando pela alteridade 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 registro etnográfico, já que o “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).

Neste contexto, a escrita de Bauby o liberta, o reafirma, abre novas possibilidades impossíveis pelo corpo que perece. A escrita etnográfica, assim como as escritas de si só têm espaço e só são possíveis a partir da experiência, que é validada através 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).

Neste sentido, entendemos que a escolha de escrever literatura e de escrever sobre o outro não só abre caminhos para o novo, mas como 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 através 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 nos pés dele, percebemos o mundo dele e o nosso mundo, as memórias dele desencadeiam as nossas. Este reflexo, este 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 neste espelho distorcido pelo presente não buscamos quem éramos no que somos, mas o que já éramos antes de ser. Para o autor, este 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, 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 mostrar-lhe sua essência

Estas 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). Este outro lugar, inominável, é o lugar que devemos buscar enquanto 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.

#### 4 LIBERDADE E ENCARCERAMENTO NAS OBRAS DE BAUBY E SCHNABEL

Tomando todas as reflexões teóricas feitas diante das obras literária e cinematográfica, primeira e segunda, nos parece essencial dedicarmos um capítulo à análise comparativas delas. Mesmo já tendo tratado das diferenças narrativas em linhas gerais quando discutimos o processo de adaptação e a significação nos objetos de estudo, pretendemos neste último capítulo analisar os signos que estão presentes no enredo: o encarceramento e a liberdade. Para tal, usaremos elementos de análise de imagens através de capturas de tela do filme de Schnabel e trechos do romance. Compararemos signos verbais e não verbais, palavra e imagem, não pretendendo sobrepor um ao outro, mas demonstrando a potência de cada um dos discursos:

A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, mascarando-se (ou, para o crente, conseguindo constituir-se realmente) como imediatez e presença a naturais. A palavra é o "outro", o artificial, a produção arbitrária da vontade humana que rompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no mundo - o tempo, a consciência, a história e a intervenção alienante da mediação simbólica (MITCHELL apud BELLO, 2001, p. 79)

Assim sendo, tanto imagem quanto palavra são significações, pontos de vista, mas que enganam seu leitor de maneiras diferentes, uma justaposta à realidade, outra totalmente arbitrária. Ambas conseguem, artificialmente, replicar sensações, vivências humanas: ao mimetizar tempo e consciência, as obras transmitem os sentimentos de encarceramento e liberdade.

No entanto, é imprescindível que antes desta leitura intersemiótica, delimitemos algumas questões referentes a esta aparente dicotomia, presente desde o título e capas das obras e no dilema vivido pelo personagem / autor. Para tal, discutiremos num subtópico como nas narrativas estes dois elementos a priori conflitantes se ressignificam para o personagem e, portanto, para o leitor. Entendemos que da mesma maneira que Bauby não se encontra em nenhum dos extremos: escafandro ou borboleta, prisão ou liberdade, corpo ou espírito, as duas obras de arte se complementam. Neste sentido, nosso objetivo ao destacar os signos nas duas obras não é de compará-las qualitativamente, mas de sermos capazes de discutirmos como elas são consonantes e complementares.

É nesse entrelugar que pretendemos situar nosso estudo, não categorizando, mas sugerindo, delineando, não prendendo num escafandro, mas oferecendo um espaço de ficção em meio à teoria, delineando possibilidades, parênteses, reticências.

#### 4.1 ENTRE ESCAFANDROS E BORBOLETAS

Já no prólogo do seu romance, Bauby diferencia o “eu” de antes do acidente, e o “eu” de depois. Ele relata a situação de encarceramento em que se encontra em primeira pessoa, mas fala do seu corpo na terceira, dando indícios que sua essência não está em seu corpo, incontrolável, sabotador, que não o representa “[...] de vê-los passar, depois de mil contorções, por cima deste corpo flácido e desarticulado que não me pertence mais senão para me fazer sofrer” (BAUBY, 2014, p. 14). O cuidar de si não consistia mais em conhecer seu corpo, controlá-lo para assim ter o espírito alentado, como defendia Foucault: como cuidar de algo que desconhecemos, que nos limita? Neste desconhecimento, Bauby é forçado a rever sua identidade: o que ele era – escritor, pai, aventureiro, colecionador de carros esportes, galanteador dependia do seu corpo para ‘ser’ da maneira convencional. O editor de uma revista feminina que sorria para todas as mulheres, o pai que carregava os filhos no colo e dirigia pelas estradas da França para se distrair. Nada disso podia ser novamente, sem seu corpo, nem controle, voz, Bauby se via ninguém, se via outro, desconhecido.

Através das atividades feitas e as relações intermediadas pelo corpo, o personagem tinha uma noção muito clara da sua essência: um espírito mundeiro – ligado às coisas físicas, à interação com o mundo, à liberdade. Após o acidente, ele se vê como doente por estar em um hospital, como inválido pelo uso da cadeira de rodas... ele estava definindo quem era apenas pelas coisas palpáveis, pelo contexto em que se inseria, pelas funções sociais que cumpria. Nos primeiros capítulos o autor ainda parece muito ligado ao corpo: como pode melhorar sua qualidade de vida, o que pode e não pode fazer, às definições da sua doença. Ele tenta dar ordem ao caos que ele se tornou através de explicações científicas, tangíveis, palpáveis, tenta permanecer ele diante das condições, busca preservar sua identidade em

objetos da vida antiga, como os velhos coletes que seriam um símbolo de que a vida continuava, de que ele ainda era ele mesmo.

Porém, no prólogo fica claro que após os choques e mudanças pelos quais precisou passar, o autor conseguiu encontrar em sua nova forma maneiras de manter seu espírito sedento por descobertas através do que ele chama de cadernos de viagem imóvel, seu romance. Ainda assim, sua imagem lhe é um choque: como que num Narciso invertido, não se reconhece no seu reflexo, que o paralisa numa contemplação da sua fealdade. Voltando ao cuidado de si, parece que mais do que cuidar de um corpo que pode nos trair, devemos ter consciência da impermanência das coisas, da pluralidade de sermos, de aceitar o outro em mim, aquele que desconheço e ignoro que Freud nos apresentou e que Rimbaud tornou em poema. No momento em que Jean-Dô está com seus filhos e se dá conta, através do olhar deles que o esboço de um pai ainda é um pai, ele responde à sua própria existência: um esboço de corpo ainda é corpo, um esboço de vida ainda é vida, um esboço de sonho é o próprio sonho.

E é em sonho, em imaginação, em borboletas que o personagem escapa do seu casulo, ele se despede de quem foi acolhendo quem ele é, percebe que o outro que nasceu em si e a consciência desta multiplicidade é uma mina fabulatória, o que abre espaço para sua imaginação e sua memória, ele perde a si mesmo para encontrar-se. É como se apenas do seu enclausuramento o autor tivesse podido ter um ponto de vista especulativo sobre si mesmo e a humanidade, assemelhando-se ao Super-homem de Nietzsche, um homem que aprende a lidar com o caos por ter se afastado da humanidade para voltar com uma nova perspectiva do mundo, se livrando de amarras, podendo ver além das dualidades, além das certezas – ser uma corda sobre o abismo. É por viver neste limite, entre corpo e alma, entre vida e morte, entre homem e vegetal que Bauby pode avistar as cisões, as fissuras dos conceitos construídos socialmente – ele é uma fissura, ele é um não lugar, um incômodo. Assim como o espanto diante do absurdo do mundo é gerador do pensamento filosófico, o choque da mudança de vida passado por Jean-Dô é o que possibilita o pensamento especulativo e também poético, e ler sobre esta experiência é o que nos faz refletir sobre questões existenciais profundas, usando o caso dele como alegoria dos nossos conflitos.

Este encontro da essência na relação corpo e alma dialoga com a abordagem desconstrutivista na qual as dicotomias não dão conta das possibilidades conceituais, e seria na alternância de primazia de um termo sobre o outro em que encontraríamos as soluções. Sendo assim, neste caminho entre corpo e alma, entre escafandro e borboleta e ao mesmo tempo nos dois é que se inscreve a caminhada de Bauby, é na *différance* entre os dois termos, não apenas na oposição, mas na conciliação que o difere do seu contrário. O Moebius é uma estrutura matemática utilizada em várias outras áreas de conhecimento que

Tem como característica uma continuidade não dirigida que une o início ao fim, como no círculo, mas que diferentemente desse coloca em relação de contiguidade o dentro e o fora, a entrada e a saída, o verso e o averso, superfície e profundidade e por extensão o positivo e o negativo. (NINO, 2016, p. 37)

É neste contexto que percebemos que os extremos se complementam numa estrutura moebiana, entre escafandro e borboleta, entre prisão e liberdade, entre corpo e espírito, completando-se simultaneamente, assim como as duas obras aqui estudadas. Derrida também trata da impossibilidade de uma autobiografia, por serem movidas pelo desejo e a ausência, mas admite que o ato de contar experiências seria uma forma de começar a se reconciliar – processo que seria o motivador da autobiografia na maior parte das teorias sobre as escritas de si. Escrever uma autobiografia seria tentar fazer a diferença entre o que se era e o que se passou a ser, é escrever a história de uma personalidade:

Afasto-me. Lenta mas decididamente. Assim como o marinheiro vê desaparecer a costa de onde zarpou para a travessia, eu sinto meu passado esvanecer-se. Minha antiga vida arde ainda em mim, mas vai-se reduzindo cada vez mais às cinzas das lembranças.(BAUBY, 2014, p. 81).

Esta força de Bauby de aceitar o outro é nada mais do que a nossa experiência de escrever e ler literatura: é assumir o outro, se fazer outro, abrir-se para todos os outros caminhos paralelos de quem poderíamos ter sido.

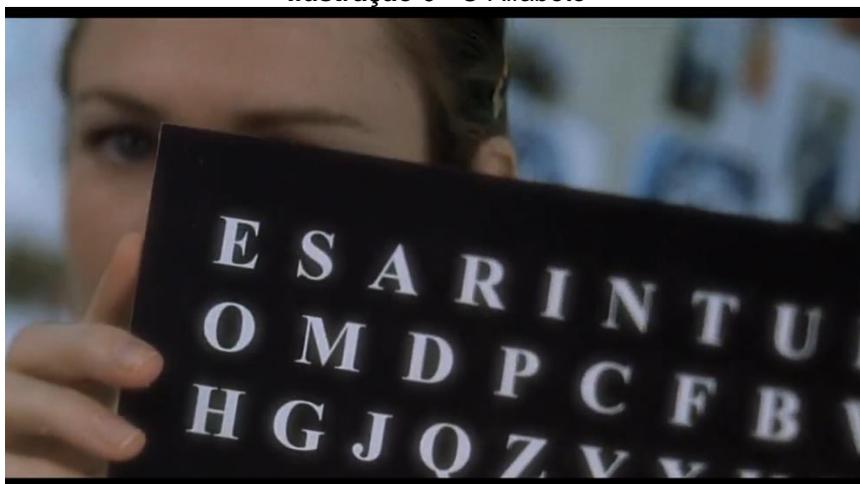
Assim, à medida que se torna “espantelho de pardais” pela sua aparência física, ele se torna viveiro de borboletas, a paralisia do seu corpo dá asas à sua mente, encontrando a sua verdade daquele momento, a sua transformação tira tudo o que havia de supérfluo e mostrar-lhe sua essência. É assim que o personagem se aproxima do que Isaiah Berlin chama da liberdade positiva: ter consciência de si

como pensador – o que liberta Jean-Dô é o seu aprisionamento no próprio corpo, pois não há verdade sem transformação e não há liberdade quando se depende de questões terrenas, fora do nosso controle. Se libertarmos nosso pensamento, nossa imaginação e memória, não existe calabouço escuro, amarras ou grades – somos livres, somos nós, somos políticos por sermos insatisfeitos, sonhamos possibilidades que revolucionam nossa vivência.

Este processo de libertação de si se concretiza no encontro com os filhos, mas tem início quando a comunicação com o mundo externo se possibilita: para se expressar o autor precisa soletrar, mas poder interagir com o mundo além do “sim” ou “não”, com uma ou duas piscadas, matemático, binário, ele pode livrar o seu pensamento, dar ordem ao caos através deste lento processo. É assim que o doente (re)torna-se escritor: através de piscadas, de 26 letras, repetidas à exaustão até que uma frase esteja completa: escrever é exaustivo, dar forma ao que se pensa é sempre empobrecedor, mas quando se tem que soletrar cada letra de cada palavra de cada frase para formar um romance, percebemos que não há a escolha de escrever. Uma vez que a inquietação e insatisfação motrizes da literatura se instauram em um autor, não há dor maior do que tolher esta voz, estas possibilidades, este mundo encarcerado em um corpo.

É no capítulo “O Alfabeto”, que a importância do sistema criado para que Bauby se comunicasse se destaca: o autor relata a sua relação com as letras, personificadas, que o mantinham distraído na falta de sono, dançando, cada uma mais importante do que a outra de acordo com a frequência de uso na língua francesa.

**Ilustração 6** - O Alfabeto



Fonte: *Cenas The diving bell and the butterfly* (2007)

A memorização de cada letra por parte do ouvinte seria impossível, e aí se faz presente o “sacrossanto caderno”, intermediando a relação de Jean-Dô com o mundo, acalentando as letras que repousam sobre ele enquanto são lentamente ditadas pelo escritor. Apesar de ser um sistema cheio de ruídos, que faz o ouvinte preguiçoso confundir as *lunettes* de Bauby com a *lune* e que minimiza o discurso, é através dele que o autor prova mais para si mesmo do que para os amigos, que não é um vegetal, que ainda tem seu senso de humor e perspicácia através de cartas mensais. Um corpo não é um ‘eu’, um rascunho de amigo ainda é um amigo, e este contato humano se assemelha a “apanhar no ar fragmentos de vida, como quem caça borboletas” (BAUBY, 2014, p. 46). No fim, o problema de identidade que nos é apresentado é questão de palavras e se resolve com palavras, como diria Montaigne: as palavras reforçam a essência do personagem, a literatura abre o visor do escafandro para que as borboletas voem em liberdade.

É apenas na vivência desta experiência, de ser outro, de estar preso em si e se desconhecer, e de pouco a pouco estudar a própria vida que é encontrada a saída do dilema, o corpo não vai curar-se, mas o espírito pode leva-lo mais longe do que suas pernas jamais o levaram. A fruição de memórias e fantasias, o que o autor chama da arte de cultivar lembranças em fogo lento é viver outra vida, uma vida de possibilidades, é fazer literatura, é se evadir, se perder em si, se encontrar e se desconhecer, se refazer, sem nunca se entender. O homem não se anula diante do nada, o silêncio não é a falta de pensamento, um corpo não nos restringe por inteiro, já que a vida é um caminhar sem sentido, é esperar um esclarecimento, uma finalidade, uma razão que nunca virá: somos Vladimir e Estragon, preenchendo vazios com literatura, tentando fazer sentido do caos e dos ecos que fazemos ao gritar em desespero enquanto esperamos Godot. Estas incertezas não podem ser solucionadas no palpável, mas dentro de nós, a chave de nós mesmos está nas possibilidades que criamos, no lar imaginário que inventamos que pode nos levar até onde quisermos. Só chegam lá os que silenciam o suficiente para se ouvirem, os que compreendem o caos do universo e não se calam diante dele, os que buscam se conhecer não através dos olhos do mundo, mas de até onde conseguem imaginar, do que conseguem inspirar. O próprio Bauby só consegue ouvir a si quando seu corpo o paralisa, sente o silêncio do mundo, o abismo que separa ele dos outros.

Longe deste escarcéu, no silêncio reconquistado, posso ouvir as borboletas voando pela minha cabeça. É preciso muita atenção e até certo recolhimento, pois o seu adejar é quase imperceptível. Uma respiração mais forte basta para abafá-las. Aliás, é espantoso. Minha audição não melhora, mas eu as ouço cada vez mais. De fato, as borboletas devem dar-me ouvidos. (BAUBY, 2014, p. 98)

Quanto mais imersos em nós, mais podemos criar caminhos alternativos para este mundo que se esfacela, que divide, que angustia: nem sempre gritar, se posicionar, protestar é a única maneira de mudarmos um mundo que não nos representa – precisamos nos recolher para que os casulos de possibilidades possam ser rompidos rumo a uma existência que preencha o vazio que o mundo nos causa. Bauby precisou desconhecer-se para reconhecer-se, encarcerar-se para libertar-se.

#### 4.2 REFÉM DE SI MESMO – SIGNOS DO ENCARCERAMENTO

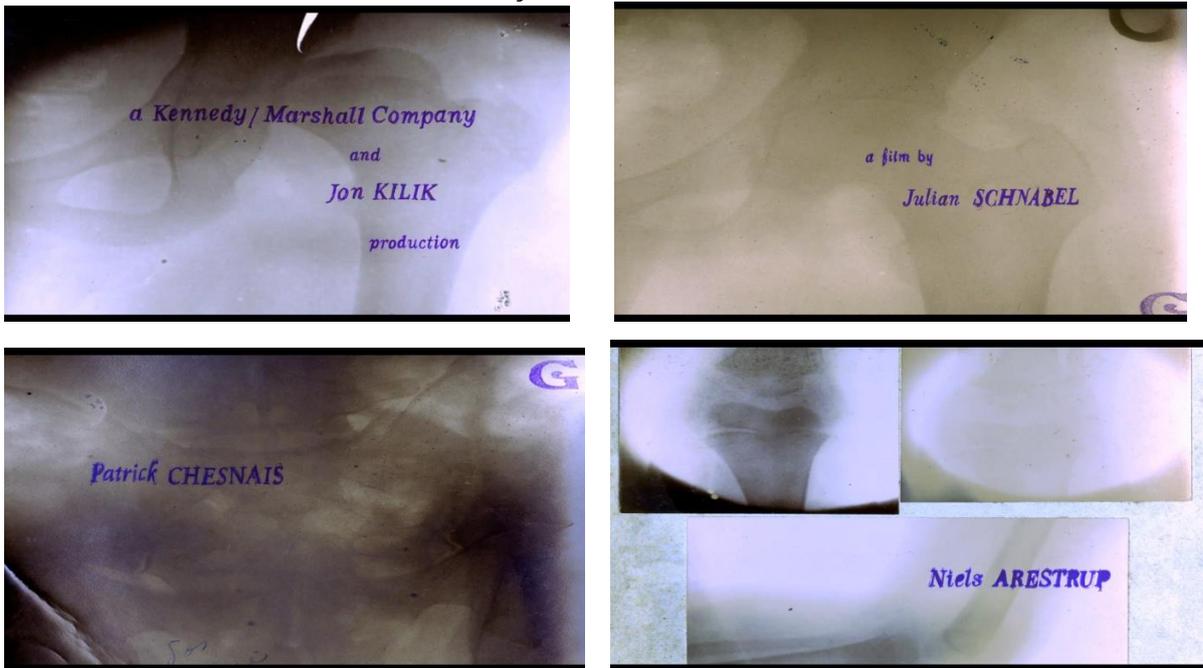
Escafandro e Borboleta. Uma oposição conciliada por Bauby e, portanto, nas obras literária e cinematográficas que relatam sua experiência na síndrome de *locked-in*. Gostaríamos, neste momento, de destacar e analisar alguns recursos utilizados para significar o encarceramento, relacionado ao escafandro, corpo, silêncio. Para tal, partiremos dos recursos cinematográficos utilizados por Schnabel para ilustrar a grande metáfora que guia e entendimento de si mesmo no processo de escrita autobiográfica. Acreditamos que foi esta correspondência que fez do filme uma obra significativa, que fala por si, que complementa e enriquece o texto literário no qual se inspirou. É assim que as imagens mecânicas cantam como poesia: vagalumar, para Didi-Huberman, borboletear para Bauby.

Schnabel inicia sua narrativa a partir dos créditos iniciais, nos quais apresenta os nomes da equipe de produção escritas como que à caneta esferográfica em cima de imagens de raio X. Gostaríamos de destacar que o autor lança uma pista para o espectador que não conhece a história, especulariza: “[...] um reflexo é um enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código narrativo”<sup>19</sup> (DALLENBACH, 1977, p. 62). O diretor decide anunciar o contexto da enunciação, o adoecimento, o corpo, a condição de perda de controle, mas deixando claro o código

<sup>19</sup> Tradução Nossa. Do texto original: “[...] une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit.”

visual que será utilizado para contar a história de Bauby: imagens com pouca definição, em cores frias, de baixo contraste, pouco indiciais, por assim dizer. Comunicam muito, justamente por quebrarem com o real, ou com o modo com que esperamos ver no cinema:

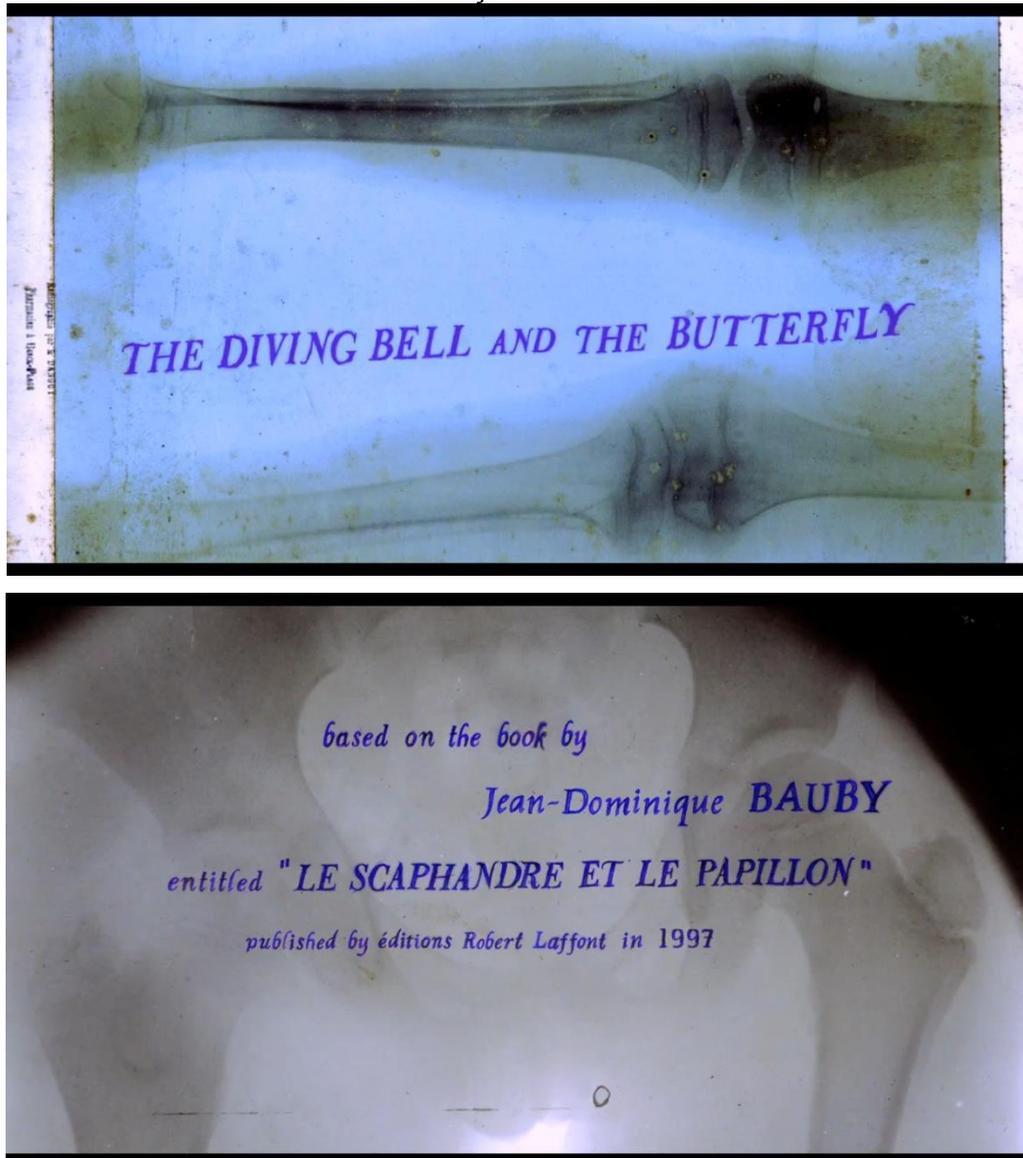
**Ilustração 7 - Créditos iniciais**



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007)

Os signos do corpo, do escafandro de Bauby, aparecem mais claros na apresentação do título da obra, em inglês, *The diving bell and the butterfly*, apesar de termos um filme falado em francês, num cenário francês, com atores franceses, baseado numa autobiografia francesa. Um toque de si por Schnabel, americano. Um diálogo com Bauby, um gesto de apropriação e de ressignificação. Em seguida, ele apresenta a informação sobre a adaptação, dizendo que é uma obra baseada no livro de Bauby intitulado *Le scaphandre et le papillon*. Ele referencia a obra primeira, diferenciando-a imediatamente pelo título, igual, mas diferente. Assim como a seu trabalho de adaptação: semelhante nos significados, mas singular.

Ilustração 8 - Títulos



Fonte: Cenas *The Diving Bell and the Butterfly* (2007)

Para um leitor da obra primeira, ou após vários contatos com a obra de Schnabel, vemos mais especularidades na escolha narrativa dessas imagens. O raio X tira os excessos: pele, carne, gordura. Nos assemelha a todos. O filme desnuda quem é Schnabel, assim como a síndrome tira tudo o que é supérfluo de Bauby, assim como o filme nos coloca num lugar de fragilidade, de exposição e de reflexão.

O primeiro diálogo do filme já nos mostra o quanto o diretor consegue usar as ferramentas da linguagem cinematográfica para criar efeitos de sentido, ele joga com os recursos que tem para criar a relação que Bauby cria com seu leitor: deixando lapsos, nos surpreendendo. Ao acordarmos junto com a câmera subjetiva, temos médicos que fazem ao personagem perguntas básicas para determinar seu

estado de consciência, e ouvimos a voz de Jean-Dô responder todas elas. No entanto, por não vermos o seu rosto, não percebemos que, na verdade a voz é um fluxo de consciência, são os pensamentos dele, até que o médico diz que ele está paralisado e não pode falar. Pedindo para que pisque se estivesse compreendendo.

A ideia do enclausuramento, do claustro tem a ver com a sensação de espaço fechado, o que é a principal razão para a metáfora principal do filme, e percebemos que na composição dos planos, Schnabel consegue trazer isto de várias maneiras. Uma delas é o uso do enquadramento bastante fechado, se utilizando do fora de campo, que antes analisado. Percebemos também que este espaço do quadrado, se faz presente nos ambientes de enclausuramento: seja no corte da lente, enquadrando, seja no quarto de hospital. O primeiro cenário que vemos é este: um quadrado cheio de quadrados: televisão, fotografias, quadros, janelas fechadas. *Mise-en-abîme*, como a Matrioska de Dällenbach. São prisões que dão vislumbres do passado, do mundo externo, da ficção, sem, no entanto, deixar-nos acessá-los.

**Ilustração 9** - O quarto de hospital: caixa de caixas, mise-en-abîme



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007)

O espelhamento entre Bauby e seu pai também se faz presente na narrativa audiovisual de maneira específica: além de repetir o recurso da “caixa de caixas”, aproximando o enclausuramento de filho e pai, resgatando uma relação estilhaçada

através da analogia de realidades tão diferentes. Prisão externa e interna. Semelhança e diferença.

**Ilustração 10** - Casa paterna: semelhança e diferença



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007)

Vemos na ilustração 8 a última vez que Bauby vê seu pai, tomada que mostra o espelho em todas os momentos, espelho refletindo janela, com uma moldura retangular, espelho emoldurado por fotografias, *memento mori*. Registro do inalcançável, lembranças da impotência. O ato de barbear o pai também é especular no que se trata do adoecimento de Bauby: sua higiene é feita por várias pessoas, indiferentes à sua incapacidade, da vergonha associada a um corpo que não pode mais performar, um corpo que não se vincula ao que se quer.

**Ilustração 11** - Casa paterna: espelho distorcido



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007)

Após a interação entre pai e filho, o cuidado invertido: do pai, pelo filho. Esta inversão de papéis que ocorre nas relações paternas emociona Papinou, enquanto olha a barba no espelho, lado-a lado à foto de Bauby. Este enquadramento mostra semelhança e diferença: o preto e branco do jovem, as cores do velho, a imagem fotográfica, estática, contra a imagem cinematográfica, em movimento. Comparamos as diferenças visíveis à medida que percebemos narrativamente uma aproximação entre pai e filho, entendendo que cada um (de nós) tem suas próprias prisões, escolhendo-as ou não.

A água em si também é um elemento importante na representação visual de Schnabel: primeiramente por dialogar com a metáfora principal do escafandro, em segundo plano, por criar a coerência nas imagens. A relação de Berck, ao sul da França, uma cidade litorânea em baixa temporada com o adoecimento de Bauby. As cenas após o acidente são em sua maioria frias, com tonalidade azulada. Sobretudo no início do filme, como pode ser visto até mesmo nos créditos iniciais: nesta apresentação do contexto de Bauby, antes mesmo de termos acesso às cenas do escafandro, percebemos uma iluminação no quarto de hospital que se assemelha às ondulações da luz do oceano:

**Ilustração 12** - Água: ondulações da luz



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007)

Os banhos também são opressores para o personagem, por perceber sua nudez como constrangedora, assexuada, estéril. É onde ele tem seus pudores violados, percebe que não tem mais domínio sobre sua imagem, sobre como ele será visto. Seu corpo não é mais seu servo, ele é refém de sua carcaça. Se compara a um bebê, de quem todos cuidam sem questionar o que está havendo, sem

perceber as potências corporais, sem levar em conta os pensamentos. Seu corpo é manipulado como se fosse algo e não alguém. Enquanto seres humanos buscamos sempre o pertencimento, seja ele em sociedade, em grupos ou individualmente. No caso de Bauby, ele não se sentia mais pertencente ao seu corpo, o que gerava uma angústia profunda, mas que foi propulsora da busca pela essência de si no impalpável. Neste caso, a água, assim como o corpo também era uma prisão: quanto mais o banho se prolongava, mais ele tinha que ser exposto ao grotesco de si mesmo, mais era impossível fugir da sensação de não mais ser humano: como um homem de 42 anos foi parar ali? O desassossego rompe as barreiras do tempo, contado pelo relógio na parede: os minutos se estendem: toda a eternidade o atormenta pela falta de si mesmo.

**Ilustração 13** - Água: banho



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Um outro questionamento acerca da água na obra pode ser feito: dentro de todos os objetos que poderiam representar o enclausuramento, o escafandro é particular por conta da água. Se um indivíduo ficasse preso no fundo do mar em um escafandro hermeticamente fechado não haveria saída. Ainda que escapasse do escafandro, morreria afogado. Da mesma maneira, ainda que Bauby sobrevivesse, ele não voltaria à superfície, ao que ele fora um dia:

**Ilustração 14 - Escafandro**



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

No filme, temos o primeiro vislumbre do escafandro logo após Jean-Dô receber a notícia do que tinha ocorrido com ele. Neste primeiro contato, é possível ver, em meio ao oceano turvo o seu capacete, e vislumbrar uma boca gritando. Bauby nega a si mesmo, pede para sair, desespera-se. Em meio à narrativa, temos acesso a este tipo de imagem com uma certa frequência, mas elas nunca são iguais, apesar de semelhantes. Em certo momento, o personagem está cansado do desgaste emocional das consultas hospitalares que não mudam muito sua realidade e pede para ser deixado tranquilo, fechando os olhos e se vendo dentro do escafandro: observando o mar fora dele. Sem desespero. Ciente da sua condição. Sabendo que não há real escape. Após ter começado o processo de comunicação e escrita, vemos o escafandro por inteiro, imagem sobreposta ao olho esquerdo de

Bauby: é quando ele começa a olhar para si, ver a situação por inteiro, conhecer-se, escrever-se, borboletar-se.

Outros indícios deste corpo que não se comporta como o desejado, de ter seus movimentos dirigidos por outros, como uma espécie de marionete quebrada que faz com que ele se sinta preso em si aparecem ao longo das narrativas. No livro o autor fala dos coletes que costumava usar e de como o vestuário fazia parte de sua identidade, autoestima. Em paralelo a isso, no filme, temos a revolta de Bauby com um gorro que considera ridículo e que foi presente do amigo Laurent na primeira visita. Por receio da comunicação. Do silêncio, do confronto consigo mesmo, já que “[...] o silêncio diz alguma coisa, pois está preenchido de signos. Não podemos escapar da linguagem” (PAZ, 1982, p. 37) O mais interessante, é que no desenrolar da diegese, vemos este acessório com frequência em Jean-Dô. Mesmo o que rejeitamos faz parte da nossa identidade, ou sobretudo o que rejeitamos?

**Ilustração 15 - O gorro ridículo**



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Além das questões externas ao seu próprio corpo, ele não controla o que se passa no corpo: precisa reaprender a mexer a língua, não pode mais depender do olho direito, que não consegue mais piscar, não coordena as funções básicas de funcionamento do corpo, precisando de aparelhos para respirar à noite. A nudez constrange Bauby: ele não pode esconder sua vulnerabilidade independentemente

da reação dos outros. Além do que já foi analisado sobre o banho, há também o fato de estar desnudo emocionalmente: o interlocutor sem indícios do que se passa dentro do escafandro, não sabe ao certo como reagir diante da falta de reações. Mas no caso da primeira visita recebida, da ex-mulher, mãe dos seus filhos a situação fica mais complexa. Após se ver pela primeira vez, sair pela primeira vez do quarto, precisar encarar a cadeira de rodas, o autor percebe que não sentirá mais um beijo. Não há mais conforto físico. Não adianta mais ser consolado. Enquanto a esposa fala dos filhos e da namorada que não foi o visitar, Bauby (nós) derrama(mos) uma lágrima. O frame vai ficando turvo, depois enegrecido, depois nítido e em seguida turvo novamente. São nossas lágrimas caindo. Que não sentimos deixar um traço de calor pelo nosso rosto. Que não podemos enxugar. Resta a Céline segurar suas próprias enquanto está com ele, e murmurar: Por favor, não chore. “Coisas e palavras sangram pela mesma ferida” (PAZ,1982, p. 35).

**Ilustração 16** - O beijo não sentido, a lágrima derramada (*Je t'en prie. Ne pleure pas*)



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Conforme já destacamos na narrativa literária, o olhar sobre si e o olhar dos outros para Bauby é muito importante: é o confronto destes dois que o faz sair da estagnação, que move. Na narrativa fílmica, isto se faz presente sobretudo no uso de espelhos: quase nunca vemos um enquadramento de terceira pessoa em plano aberto: somos o personagem, a partir da câmera subjetiva e o vemos através de reflexos de superfície espelhada ou no olhar dos outros personagens. Sobre os espelhos, mais precisamente, Bauby tem uma reação sempre negativa: a incompatibilidade entre o que vê e o que era é muito grande, é um espetáculo digno da corte dos milagres, segundo ele. Até para fazer os exercícios de fisioterapia, Jean-Dô evitava olhar para sua carcaça. Ver seu corpo-prisão é aceitar o escafandro, esquecer as borboletas. Talvez por isso tenhamos acessos tão fragmentados à imagem de Bauby, é assim que ele se vê: apenas de relance, evitando se observar:

**Ilustração 17** - Espelhos



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

O olhar do outro também é um fator de repressão, um lembrete do seu claustro: é o primeiro a comunicar que há algo de errado: o olhar do filho durante o AVC, o olhar de curiosidade de alguns funcionários de hospital, o olhar do médico ao dizer que há esperança. O medo do vazio. O silêncio do desconhecido. É um olhar que julga e que retorna para si. Que o reduz ao que ele aparenta ser ao invés de alcançar o que ele é. Aprisiona mais do que o escafandro, pois ameaça a vida dos vagalumes, tira o lugar de fala, invalida o poder de modificar realidades, de mudança.

**Ilustração 18** - O olhar do outro



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

A escolha criativa de mostrar o corpo de Bauby, o conjunto da obra, apenas em poucas ocasiões faz com que ele tenha mais impacto sobre nós. Assim como o personagem, nos assustamos ao perceber o estado geral, somos confrontados com o grotesco da situação. Em uma sociedade de tanta exposição da dor, escolher fazer sentir ao invés de fazer ver potencializa o horror no que, nos termos de Sontag (2004) chama de epifania negativa. Sabendo que imagens “[...] chocam na proporção em que mostram algo novo.” (SONTAG, 2004, p. 30). Assim sendo, não escolhemos desviar o olhar do reflexo de Jean-Dô, mas somos abalados pela dimensão visual do corpo que se impõe. Neste sentido, um dos takes que mais nos chama atenção é o seguinte:

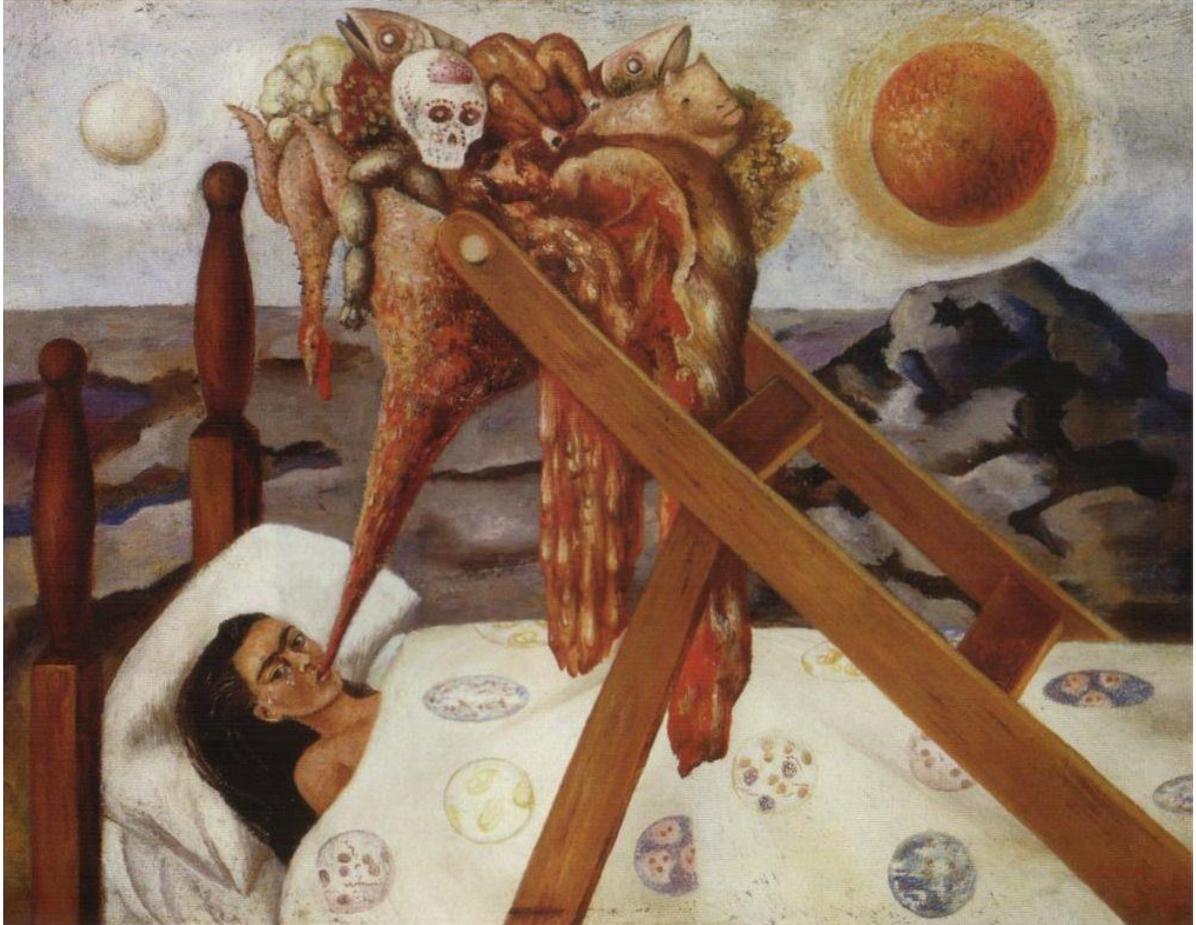
Ilustração 19 - Noite.



Fonte: Cena *The diving bell and the butterfly* (2007).

É a primeira vez que vemos Bauby dormindo. É quando percebemos do quanto o seu corpo depende de aparelhos. Nos confrontamos com a solidão. É a primeira vez que vemos a noite, no filme, trazendo um olhar desacostumado pelas superexposições das luzes estéreis do hospital. O vemos mais perto da morte. Esta cena nos remeteu a algumas pinturas de Frida Kahlo, possivelmente por causa do contexto de produção artística, semelhante no sentido de que foi o motriz criativo: dentro de corpos adoecidos, trancados em si mesmos, ambos os artistas começaram a traduzir seus processos internos para o mundo, através da arte. O primeiro paralelo que gostaríamos de traçar é com a pintura “*Sin Esperanza*”, sem esperança. No autorretrato (também uma escrita de si, uma maneira de dar forma ao caos que somos) a autora se representa numa cama, numa passagem de tempo indefinida, através do sol e lua presentes. Seu cobertor é feito de luas em várias fases, ela se cobre pela noite, pela metafórica e pela real, enquanto vomita morte para o cavalete de pintura. Ou respira a morte? Da mesma maneira, vemos Bauby engolido pelos lençóis e o vaporizador parece levar sua alma embora. Ele também respira a morte. Enquanto Kahlo parece ciente desta situação, com o olhar fixo para o espectador, Jean-Dô parece desavisado. Descansado. Seria este o momento em que seu corpo e mente estariam mais sincronizados?

**Ilustração 20** - Sin esperanza – Frida Kahlo – 1945



**Fonte:** Collection of Dolores Olmedo Mexico City, Mexico

Neste sentido, a pintura “*El sueño (La cama)*”: o sonho (a cama) nos parece mais consonante com o clima passado pelo Take de Schnabel: a pintora se representa dormindo, assombrada pela própria morte, caveira que divide a cama com ela. Resto de si mesma, escafandro de peças quebradas. Ainda assim, o semblante de Frida é sereno, de sonho, enquanto sua cama flutua nas nuvens da imaginação. Ela levita levada por borboletas, mesmo ciente da sua prisão – cama – corpo quebrado. Ambos, Bauby e Kahlo têm uma nova perspectiva diante de condições físicas limitantes, eles podem ir além deles mesmos, com corpos que limitam, que criam raízes, suas mentes brotam, florescem.

**Ilustração 21** - El sueño (La cama) – Frida Kahlo – 1940



**Fonte:** Nesuhi Ertegun Collection, New York City, NY, US

Apesar de Bauby e Schnabel darem muita vazão aos devaneios do autor, pouco temos acesso aos sonhos dele. O sono, o dormir é deixado de lado, principalmente porque o que se destaca é o voar consciente. No entanto, em um momento das duas obras temos menção a sonhos. Sonhos cujo conteúdo é lembrado, sonhos que refletem os anseios mais profundos. Eles são diferentes nas duas obras. Na narrativa literária, é relatado no capítulo intitulado “O Sonho”, situado na metade da obra, o autor destaca que não costuma se lembrar dos sonhos triviais, mas que os que teve enquanto em coma se gravaram em sua memória. No sonho ele não havia sofrido acidente, mas tinha presságios de sua situação. Uma especularidade da vida representada na arte. Em uma aventura por Paris, ele passa por uma série de contratempos numa cidade **paralisada** por uma greve geral, cujas placas indicavam **perigo de vida**, uma **traqueostomia** é feita por um líder sérvio para salvar seu amigo. Este sonho com estilhaços de realidade do qual:

[...] bem que eu [Bauby] gostaria de fugir, mas, tão logo tenho a oportunidade, um incrível torpor me impede de sequer um passo. Estou petrificado, mumificado, vitrificado. Se o que me separa da liberdade é uma porta, não tenho forças para abri-la (BAUBY, 2014, p. 58)

Esta porta para a liberdade, no contexto do estado de Bauby seria a morte, mas apesar desta consciência estar sempre presente, da descrença do autor nas preces e nas esperanças alheias, cruzar este limite no qual finalmente se libertaria da paralisia ainda assusta.

**Ilustração 22** - Pesadelo



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Já no filme, o sonho representado é um no qual Bauby vê sua própria morte. Não com a serenidade de Kahlo em *Sin Esperanza*, mas com choque e medo: ele chega de maca em uma sala em que vê seu corpo, escafandro, caído no chão de um cômodo destruído e uma maca rodeada de médicos. Um presságio do que viria, um fragmento de dúvida.

#### 4.3 NAS ASAS DA MEMÓRIA – SIGNOS DA LIBERDADE

Em ambas as obras a liberdade é o objetivo a se alcançar: são as borboletas que procriam pouco a pouco dentro de Bauby através da linguagem – do bater de

asas dos seus cílios para interagir, escrever, compreender. A imaginação e a memória têm papel essencial neste processo, como já foi discutido anteriormente, sobretudo no que consiste na escrita de si. Por esta razão, neste tópico faremos a relação cinematográfica com os trechos já apresentados, dirigindo nossa atenção sobretudo à obra de Schnabel.

Como já citamos, a figura de Sandrine (Henriette para Schnabel) foi a porta para que Jean-Dô aprendesse a viver em sua nova condição de viva, para além da sobrevivência que lhe restava antes de ter recursos de comunicação. No primeiro encontro dos dois no filme, é marcante que Sandrine tem outra relação com o paciente: enquanto os médicos o tocavam, manipulavam, decidiam sua vida, a ortofonista o via enquanto ser humano. Buscava trabalhar com o que havia além daquele corpo.

Ilustração 23 - O anjo



Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

A vemos através dos olhos de Bauby, em fragmentos. Seu sorriso fica apenas um instante em foto, e é a primeira coisa que é percebida, em seguida seus olhos. Neste momento, ele se pergunta se estaria no paraíso<sup>20</sup>, comparando-a com um anjo, assim como é feito no capítulo dedicado a ela no livro. Enquanto ela se

<sup>20</sup> Suis-je au paradis?

apresenta, vemos seu crachá e o sacrossanto caderno, à medida que ela diz que vai encontrar uma forma de comunicação para ele.

Ao falar da importância de trabalhar com ele, temos um outro espelhamento da narrativa: “Eu quero que o senhor saiba que este é, sem dúvida, o trabalho mais importante que me foi confiado e estou decidida a ter sucesso, com a sua ajuda, é claro” <sup>21</sup>. Ao espectador que conhece o enredo percebe que eles têm objetivos semelhantes: enquanto ela precisa dele para o trabalho mais importante de sua vida, o mesmo ocorre com ele, que precisa dela para escrever seu livro. Percebemos que é uma relação que se aprofunda bastante ao longo na narrativa, na qual Schnabel faz questão de colocar elementos de envolvimento emocional entre os dois, mostrando o laço afetivo que criaram e que possibilitou a escrita, a confiança entre eles. Em um dado momento, a ortofonista chora por ouvir de Bauby que ele quer morrer, briga com ele, reivindica o valor de sua vida. Ela também o ajuda a fazer as ligações telefônicas pelo viva voz, traduzindo o que ele gostaria de passar aos amigos e parentes. Ela aumenta o universo do autor, que tinha sido amputado bruscamente de sua vida. Ela responde ao questionamento “Isso é vida?!” <sup>22</sup>. No livro, o autor relata que ela mostrava suas potências: “No meu aniversário, Sandrine conseguiu me fazer pronunciar o alfabeto de modo inteligível. Não poderiam me dar presente mais bonito. Ouvi as vinte e seis letras arrancadas do nada por uma voz rouca, vinda das profundezas do tempo.” (BAUBY, 2014, p. 46).

É a partir da ortofonista que o escafandro se torna menos oprimente, é ela que o faz perceber as possibilidades, a política de uma existência, seja ela qual for. Mesmo um corpo que limita, que é quase incapaz de performar ainda tem uma importância. Talvez apesar de uma voz rouca e quase inexistente, seja o grito mais potente. O que deveríamos ouvir com mais urgência. Os que vêm das margens.

A partir desta troca com o externo, as trocas com as pessoas também foram maneiras de libertar Bauby, através de visitas (as que ele esperou e nunca vieram e as que ele não esperou e vieram), cartas ou telefonemas. Até mesmo o convívio com os médicos e funcionários do hospital o fazia sentir mais vivo, daí o horror que tinha dos domingos, quando a equipe era reduzida. Neste sentido, o olhar do outro

---

<sup>21</sup> Tradução nossa. Do original: “Je veux que vous sachiez que c’est sans doute le travail le plus important qu’on m’a jamais confié et je suis bien décidée à réussir, avec votre aide, bien sûr”.

<sup>22</sup> Ça, c’est la vie?!

também foi conforto, alento. Apesar de vermos que o olhar de alguns aprisionava o de (muitos) outros o libertou: por acreditar, por fazer cantar, por brincar de força, por cuidar. Percebemos este olhar no filme primeiramente com a visita da ortofonista, mas isto se repete muitas vezes, sobretudo com o amigo Laurent, com a ex-esposa e com os filhos. As pessoas o libertaram. O outro pode aprisionar, mas tem o poder de nos fazer outro, de nos fazer melhor, de confiarmos na imagem que os outros têm de nós. Inclusive, esta é uma das reflexões de Bauby no seu livro: o olhar dos outros mudou depois do acidente, é como se conhecessem pessoas diferentes. O Jean-Dô sem excessos era muito mais percebido, muito mais admirado, muito mais cuidado. Demonstrar fragilidade tira as armaduras dos outros, nossa dor aproxima a dor dos outros.

Ilustração 24 - Companheiros



Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Um dos seus primeiros visitantes, no entanto, foi inesperado: um homem que foi sequestrado após Bauby ceder sua vaga em um vôo. Ele passou anos como refém e nunca havia tido a oportunidade de falar novamente com Jean-Dô. Ele disse que nunca o culpou, apesar de ouvirmos a consciência do autor dizer culpar-se de diversas maneiras. Esta visita o liberta, não pelo perdão, mas por lhe dar um plano de fuga, uma estratégia. Ele compara o tempo que viveu em cativeiro, refém de bandidos, ao tempo que Bauby vai ter que sobreviver refém do seu corpo. O que o ajudou a não enlouquecer foi recitar nomes de vinhos decorados anteriormente. É ele que mostra que a memória pode ser fuga: “Eu sobrevivi por que eu me apegava a tudo que fazia de mim humano, você precisa se agarrar à sua humanidade a todo custo”<sup>23</sup>.

#### Ilustração 25 - Testemunho



Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Esta situação, criada por Schnabel, é o que desencadeia a abertura de Bauby às novas possibilidades: ele começa a levar as sessões com Sandrine a sério, começa a interagir com as pessoas, e sobretudo, recorrer às memórias, que nos aparecem em forma de *flashbacks* ao longo do enredo. Temos memórias da infância, da vida adulta, de pessoas, do seu trabalho. É como se ele recorresse à companhia das memórias assim como ele recorre à das pessoas. Ele consegue trazê-las para perto de si através das lembranças.

<sup>23</sup> “J’ai survécu parce que je m’accrochais à ce qui faisait de moi un homme. Il faut que vous vous accrochiez à l’humain à tout coup”

**Ilustração 26 - Lembranças**



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

É um processo solitário, mas que Bauby não enfrentou sozinho. É nesta dualidade que o escafandro, prisão, vai se tornando evasão, ficção, borboletas. Cada troca, cada olhar, cada palavra, cada cuidado contribuiu para que ele entendesse que sempre há o que fazer – a esperança de que tanto as pessoas falavam não estava na cura, mas nas borboletas. Na resistência que o autor representa. Na mensagem de superação e esperança que ele pôde fazer ouvir, ensinando-nos a “[...] apanhar no ar fragmentos de vida, como quem caça Borboletas.” (Bauby, 2014, p. 46).

**Ilustração 27 – Borboletas**





Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Schnabel inseriu imagens das Borboletas, índice do símbolo, apenas quando, após ver o efeito da vontade de morrer em Sandrine, de pensar no quanto ele ainda significa para os outros à sua volta. Quando ele decidiu nunca mais se queixar. É aí que ele começa a aproveitar seu retiro do mundo como uma oportunidade de preservar o que havia de humano nele: o poder de invenção diante de uma situação física que ele não podia mudar: “Os estados passivos não são nada mais que experiências do silêncio, e o vazio nada mais é que momentos positivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens”. (PAZ, 1982, p. 46). É justamente nesta profusão de imagens que surgem os devaneios de Bauby através do olhar de Schnabel: cenas não vividas, possibilidades, flashes por vezes acompanhados da narração do autor, por vezes com apenas um som instrumental ao fundo. Assim como as imagens do escafandro, estes sonhos acordados, sonhos do impossível nos são mostrado em vários momentos da narrativa audiovisual:

#### Ilustração 28 - Devaneios



Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

É assim que Bauby começa a criar os seus cadernos de viagens imóveis: transcrevendo algumas de suas aventuras ficcionais com a ajuda da tradutora, publicando-as em sua autobiografia. Pois este cinema, estas imagens, estas ficções são parte dele também. Ninguém cria como o outro. Imagetivamente, gostaríamos de destacar que Schnabel mostra este conforto com sua própria companhia, a capacidade de quebrar o tempo e o espaço através da imaginação se mostra em vários takes nos quais Bauby aparece sozinho em sua cadeira, olhando o horizonte, perdido em si e no mundo de possibilidades que ele criou para si. Em uma das passagens do seu livro, o autor relata a primeira vez que avistou o farol da varanda do hospital. Momento de epifania, ele faz uma oração, personificando o santo, tornando-o seu guardião. Homenageando o lugar que antes lhe trazia tanto pesar:

[sobre o farol] apumado, robusto e protetor com sua libré de listras vermelhas e azuis que me lembra malha de rúgbi. Imediatamente me pus sob a proteção desse símbolo fraterno que vela pelos marinheiros e pelos doentes, estes náufragos da solidão. (BAUBY, 2014, p. 34)

Schnabel usou um destes takes para prestar sua homenagem ao guardião do seu personagem: mostrando uma conversa silenciosa, uma sensação de conforto e redenção, a pequenez humana.

**Ilustração 29** - Cadernos de viagem imóvel





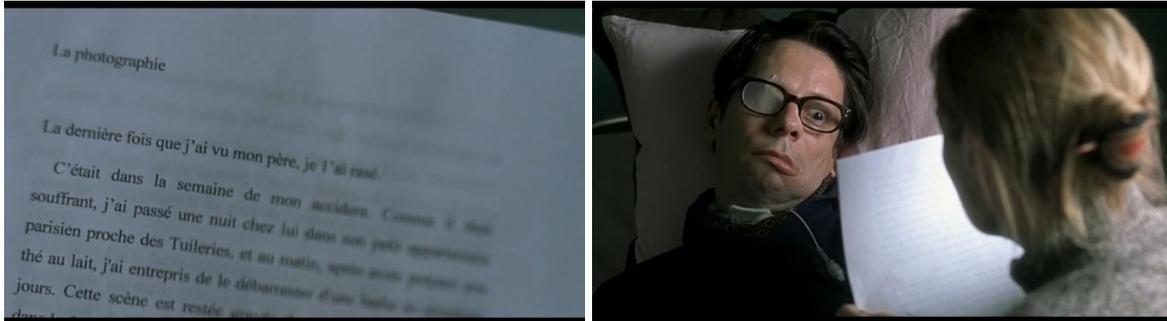
Fonte: Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Neste cinema individual, nesta brecha no tempo, no qual podia ser quem quisesse, usar a imaginação para reviver ou mudar o passado, projetar um futuro que não chegaria, Bauby foi adquirindo uma “[...] maestria na arte de enganar-se com histórias” (BAUBY, 2014, p.114). Ora, acreditamos que esta habilidade seja o pacto ficcional que todos nós, leitores de literatura, assinamos. Aprendemos a sentir a mentira como se fosse verdade, a trazer lampejos deste mundo idealizado, mas não ideal, para o nosso cotidiano. Lampejos de vagalumes, farfalhar de asas de borboletas. Da mesma maneira, além de escrever, a leitura ainda era muito importante para Bauby, e esta paixão foi retratada nas duas obras aqui estudadas.

No filme, temos referência ao livro escrito por Jean-Dô várias vezes, sobretudo por se tratar de um relato metaficcional, como já foi previamente discutido. Sentimos, no entanto, que alguns trechos merecem destaque, homenagens de Schnabel ao autor. Respeito às palavras nascidas de um processo tão difíceis. Palavras nascidas na dor, na impossibilidade. Flores no asfalto. Em alguns trechos, ouvimos o monólogo de Bauby tal e qual foi escrito originalmente, através da voz em *off*. Um destes momentos é bastante especial por mostrar um original do texto: a primeira cópia digitada, em folhas de papel, sendo lida como uma forma de revisar o trabalho. Montar o quebra cabeças, juntar as muitas peças piscadas durante inúmeras horas. O capítulo A fotografia, um dos mais importantes no que se trata de compreender a relação de Jean-Dô com sua família, o entendimento que ele passa a ter das suas próprias raízes. Em seguida, temos um corte para a cena do diálogo dos dois.

O mais interessante, é que ao fim da tomada, voltamos ao quarto de hospital e ele chega a conclusão, em seu íntimo de que não é um Balzac, e que gostaria que lessem para ele. Esta presença da leitura, assim como a dos amigos tornou-se essencial para ele.

**Ilustração 30** - O livro no filme



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Um conforto, uma interseção entre quem ele era e agora é. Livros familiares, personagens que são velhos amigos. Redescobrir histórias, rever-se: ele mistura ficção e memória, recitando trechos dos livros que já lera algumas vezes durante a sua vida. Com a sua própria voz. E que agora lia com a ajuda de amigos. Acreditamos que a cena a seguir mostra muito do que passou a ser a vida de Bauby uma vez que ele redescobriu o que o fazia humano:

**Ilustração 31** - O livro no filme



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Percebemos aqui, a segunda cena a noite, bastante diferente da primeira, na qual Laurent está lendo Balzac para o amigo. Os aparelhos que estavam na imagem analisada na perspectiva do enclausuramento continuam lá. Mas há muitos outros elementos de aconchego. Apesar da fotografia há o conforto de um abajur de luz quente. Há o telefone que traz mensagens do lado de fora do hospital. Flores dadas de presente. Mas sobretudo, há a proximidade de alguém. É curioso perceber também a mudança de Laurent. Na primeira visita, ele trouxe muitos presentes “inúteis”. Para iniciar uma conversa que não conseguia manter. Pois não conseguia recitar o alfabeto e olhar para o amigo ao mesmo tempo. Ele não sabia o que fazer, como ajudar, como continuar estar lá para Bauby. Ele se demonstrava bastante incomodado ao tentar usar o sistema do alfabeto. Mas vê-lo lendo, confortavelmente, sem sapatos, com os pés em cima da cama mostra aconchego. Mostra que existe um lugar só de Jean-Dô no mundo. Mostra que ele não tem a morte como única companhia, contrariamente às pinturas de Frida.

A relação dos amigos com a literatura também se mostra em presentes: Bauby ganhou os dois volumes do Conde de Monte Cristo de presente, na adaptação de Schnabel. Foi a maneira que ele encontrou de incluir a referência feita pelo autor em um dos capítulos, denominado “Outra coincidência”. Gostaríamos de destacar, aqui, que no processo de criação, tanto Bauby quanto Schnabel se apropriaram de outras obras e de outras manifestações artísticas para compor suas narrativas:

Seu percurso [criador] é intersemiótico, isto é, em termos gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade, etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos (SALLES, 2006, p. 95)

**Ilustração 32 - O Conde de Monte Cristo**



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Esta presença de diversos códigos, ou ao menos de referências externas a outras linguagens se dá, principalmente, porque os artistas estão inseridos num mundo de referências, que não vêm unicamente da sua própria área de atuação. Assim como eles, usamos músicas, obras de arte, trechos de filme para criar mementos (memes) que nos representam naquele momento. Trocamos palavras por emojis, escrevemos para extravasar emoções. No entanto, nem sempre pensamos nisso como um processo de criação. Nem sempre percebemos as potências de se rodear de diversidade ao invés de buscar sempre mais do mesmo tipo de informações, dominar tudo da nossa área de conhecimento específica, conversar com pessoas que têm ideologias semelhantes às nossas. Enquanto humanos e artistas, devemos nos expor ao diferente para podermos crescer, expandir, sair de nós mesmos, ter o prazer de perceber o quão limitados éramos.

Bauby faz um paralelo entre ele e um dos personagens de Dumas, por causa de suas condições físicas, das suas limitações: “Descrito por Dumas como um cadáver de olhar vivo, homem já quase totalmente afeiçoado para o túmulo, esse inválido profundo não faz sonhar, porém estremecer [...]” (BAUBY, 2014, p 53). O autor não usa as palavras do Conde de Monte Cristo, ele apenas faz a comparação demonstrando o quão familiar passa a ser um personagem do qual nunca gostara ou se identificara. No filme, Schnabel dá espaço para a voz de Dumas, enquanto o capítulo escolhido por Jean-Dô é lido: “Sr. Noirtier, sentado em sua grande cadeira de rodas, onde era colocado pela manhã e do qual só era tirado à noite, sentado

diante de um espelho que refletia todo o apartamento e o permitia de ver, sem mesmo se esforçar qualquer movimento tornado impossível [...]. A visão e a audição eram os únicos dois sentidos que ainda funcionavam, como duas faíscas, essa matéria humana já há três quartos da tumba [...]”<sup>24</sup>.

Assim, percebemos novamente o quanto a companhia de personagens mudou o personagem: seja para redescobrir um detalhe a que nunca se atentara, seja para uma identificação. Em ambos os casos, a comparação é feita através do humor, e não de lamentações, é encontrar sua acidez de volta. É não ser legume.

**Ilustração 33** - O Conde de Monte Cristo.



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Um último ponto que gostaríamos de destacar na narrativa de Schnabel tem relação com a trilha sonora do filme. É um filme de silêncios, que usa algumas músicas, mas não canções. Nos créditos de abertura, ouvimos a canção “*La Mer*”, de Charles Trenet. Ela comunica bastante no sentido de colocar o espectador no contexto de uma produção que tem o francês como língua base. Mas, a letra dela já funciona como um elemento de coesão: intitulada “O Mar”, esta canção clássica da Chanson Française, descreve uma relação entre o mar e a canção de amor, destacando que ela acalentou seu coração para sempre. Se fizermos o paralelo de como, com o passar do tempo e os processos de pertencimento, as borboletas de

<sup>24</sup> Tradução nossa: M. Noirtier, assis dans son grand fauteuil à roulettes, où on le plaçait le matin et d’où on le tirait le soir, assis devant une glace qui réfléchissait tout l’appartement et lui permettait de voir, sans même tenter un mouvement devenu impossible [...] La vue et l’ouïe étaient les deux seuls sens qui animassent encore, comme deux étincelles, cette matière humaine déjà aux trois quarts façonnée pour la tombe [...]

Bauby o confortaram, mesmo submerso em seu escafandro, percebemos a água como algo positivo. O mar como uma paisagem que o deixou pensar, inventar, ser ele mesmo. Encontrar seus filhos. Ver os cabelos da ex-esposa ao vento. Esta música se repete, no fim do enredo, quando Jean-Dô sofre o AVC. Schnabel liga o início ao fim.

Durante os *flashbacks*, temos canções, músicas que reconhecemos, que são citadas no livro. Por outro lado, quando em Berck, as músicas não existem. Alguns fundos instrumentais ocorrem nos momentos de monólogo, representando o sonho, os devaneios. No entanto, há um momento que quebra esta lógica já estabelecida: no dia dos pais, em que Bauby ainda percebe a potência de ser pai, apesar das grandes limitações, quando pode observar a alegria das crianças, conversar com a ex esposa, ver um por do sol na praia, ouvimos “*All the world is green*”, de Tom Waits. A canção cita o cenário do mar e dos oceanos também, falando de uma história de amor em que apesar da separação os sentimentos ainda retornam. O refrão faz referência a esta noção de reconciliação, de ver a beleza do fim, de sentir o cheiro do passado por alguns instantes: “Finja que você não me deve nada, e que todo o mundo está verde. Nós ainda podemos resgatar o passado quando o mundo todo estiver verde”<sup>25</sup>. Ele, momentaneamente, resgatou sua família. A maior liberdade é tirar o peso dos arrependimentos. No início, Bauby não aceitava que os filhos o visitassem. Queria evitar a dor neles. Mas também havia uma parcela de medo, de acreditar que não merecia mais aquele afeto. Ao conseguir se abrir para o cuidado, como vemos, toda a história virou borboletas.

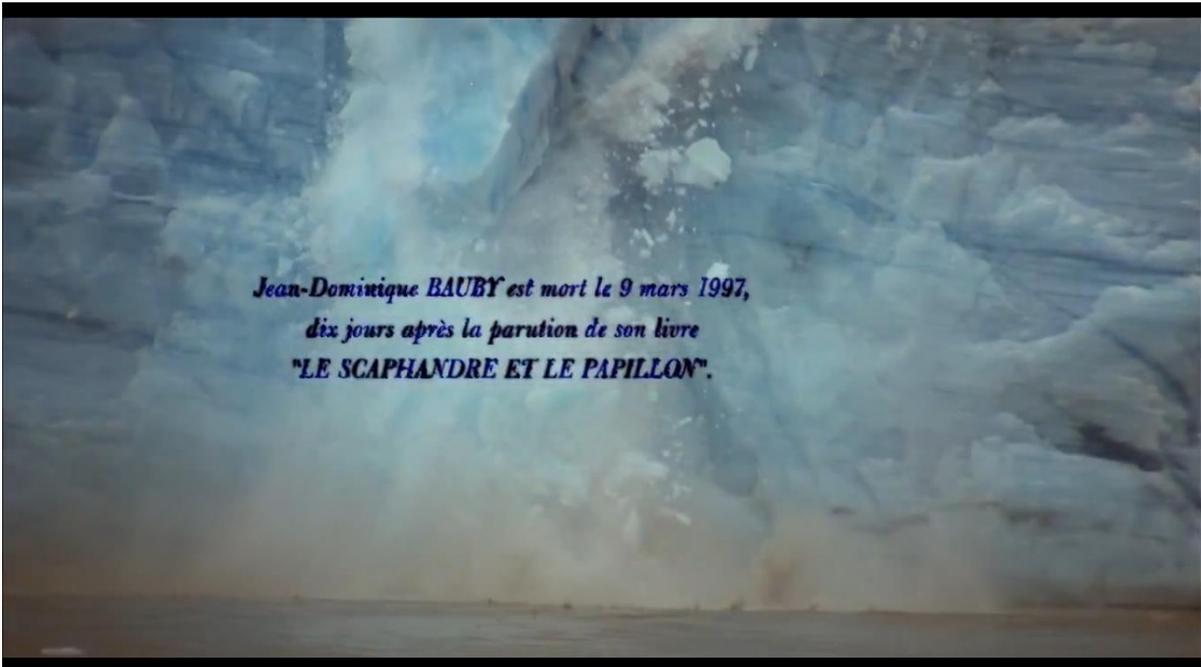
---

<sup>25</sup> Pretend that you owe me nothing / And all the world is green / We can bring back the old days again / When all the world is green

**Ilustração 34 – Resgate**

**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

Fechando o ciclo narrativo, somos apresentados, por Schnabel a um trecho da história que não ouvimos de Bauby: o lançamento do seu livro, concomitantemente com sua piora, por causa de uma pneumonia. É uma maneira do diretor legitimar, mostrar ao espectador que a morte dele foi borboletas, e que ele as viu voando pelo mundo através do seu livro. Não vemos o momento da morte dele, mas ao som de algumas das críticas lidas por Céline, temos um close, em que o personagem não se move. Logo em seguida, começam a surgir os créditos finais, informando a data do falecimento do autor, dez dias após o lançamento do seu livro. Por trás das palavras, temos uma cena de icebergs que já aparecera em um monólogo desesperado do personagem: a descoberta do escafandro. Schnabel usa estas imagens em *reverse-mode*. Como se tudo voltasse ao seu devido lugar. As borboletas saíram do escafandro. Bauby ouve os batimentos do seu coração como se fossem asas de borboletas.

**Ilustração 35 - Fim.**

**Fonte:** *Cenas The diving bell and the butterfly* (2007).

Neste último capítulo de análise, que baseou sobretudo na obra de Schnabel, gostaríamos de destacar que no seu processo de adaptação, o olhar dele mudou a percepção do espectador. Mesmo do que já teve contato com a obra primeira. Ele soube, através das potências da linguagem cinematográfica, criar Arte. O diretor tira o cinema de uma significação apenas indicial, da imagem que espelha a realidade. Ele cria uma nova realidade, ele faz poesia, já que:

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. (PAZ, 2015, p. 38)

Schnabel faz o peso ser leve, ele faz uma história de prisão ser sobre a liberdade, ele nos faz prender a respiração por alguns minutos para podermos entrar numa nova realidade. Do lado de cá da tela, nos tornamos outro, e após as quase duas horas de filme saímos diferentes. O escafandro vira borboletas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste mergulho pelas profundezas de Bauby e Schnabel, foi possível que validássemos nossa hipótese inicial de que ambas os objetos de estudo são narrativas de si, em maior ou menor medida. Também percebemos que quanto mais livre de amarras for o processo de adaptação, mais a obra segunda tem condições de comunicar por si só, de não significar menos do que a primeira. Entendemos também que o processo de construção das obras de arte passa por diálogos diversos, alguns explícitos e outros implícitos, todos subjetivos. Percebemos que a metodologia nos ajudou a construir um caminho teórico que sustentasse a análise das duas obras, nos aproximando do objetivo geral aqui traçado, o de discutir os procedimentos de criação e de adaptação das obras, estudando forma e conteúdo, evidenciando as potências de cada linguagem.

Sentimos que ler o livro de Bauby e assistir o filme de Schnabel se aproxima da vida ela mesma: buscamos dar sentido ao nosso caos particular, dialogamos com tudo o que nos cerca, percebemos, imaginamos, voamos. As duas criações nos fazem ir além de nós mesmos: o que Paz (1982) define como poema. Em meio à poesia dos autores, percebemos um forte teor político, a política da sobrevivência citada por Didi-Huberman (2011). Assim como Bauby, por não termos espaço, o reivindicamos, por sermos calados, gritamos, por sermos finitos, criamos. Somos humanos pois “O animal falante [...] é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). É para isso que precisamos quebrar o ritmo que nos é imposto: fruir obras. Dar lugar ao silêncio, ao abismo. Quando Bauby foi tirado de sua função social, trabalho, demandas pessoais, o escravo ficou livre para explorar a linguagem e, logo, se colocar politicamente. Perceber que o que tinha era insuficiente. É por isso que alguns artistas se colocam em isolamento para produzir. Eles forjam escafandros, se colocando voluntariamente no lugar de Frida ou de Jean-Dô. É isso que precisamos fazer, quebrar a lógica, como Thom Yorke em *No Surprises*, sair do conforto. Sufocar apenas para sentir o ar de volta nos nossos pulmões. Entrar no escafandro para encontrar as borboletas.

Tratamos muito do não lugar, do entrecaminho, da fresta ao analisar estas obras (e ao falar do fazer literário), uma mistura de tristeza e felicidade, de

escafandro e borboleta, de luz e escuro, de vida e de morte, de corpo e espírito. São conceitos que não se encerram, que não confortam. Ouroboros, cobra engolindo o próprio rabo. “A palavra é grito lançado ao vazio” (PAZ, 1982, p. 57). A medida que as borboletas saíam dos casulos no escafandro, ele foi ficando mais frágil. Quanto mais o espírito de Jean-Dô se completava, mais o corpo se deteriorava. Só foi possível para o ser humano conhecer o que havia no mundo abissal, nas profundezas do oceano através da criação do escafandro. O corpo humano não consegue prender o ar por tempo suficiente para chegar ao fundo do oceano: a mudança de pressão e o peso da própria água seria impossível de suportar. O corpo de Bauby foi superado pela sua imaginação. Ele só teve acesso à sua essência através do escafandro. E é este caminho que percorremos ao entrar em contato com ambas as obras. E dói. Mas, assim como a tradutora, podemos declarar nosso amor por esta narrativa: “Jean-Dô, não me importo de ser levada por você ao fundo do oceano, porque você também é minha borboleta”<sup>26</sup>.

**Ilustração 36** - No fundo do oceano



**Fonte:** Cenas *The diving bell and the butterfly* (2007).

---

<sup>26</sup> “Jean-Dô, ça m’est égal que vous m’emmeniez avec vous au fond de l’océan, parce que vous êtes aussi mon papillon”

Enfim, é essencial que deixemos claro que esta análise não encerra os questionamentos levantados pelas obras, na realidade, ela abre outras possibilidades. Entendemos, entretanto que isto se dá pois trabalhamos com o subjetivo. O fazer literário é único e sua recepção também. A nós, cabe buscar novas frestas, aceitar o desconforto, a falta de respostas. 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 afim 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 estas incertezas, que estudar literatura, autobiografia, memória é estudar reflexos, projeções, que só podem nascer de uma inquietação e que não há espaço confortável na jornada de reconhecer-se e de entender-se múltiplo. Fazer-se lembrar não é pensar como todos, é pensar na contramão, na fronteira, no abismo. Vivemos, como Pasolini, uma era em que os diferentes são presos, encarcerados, rechaçados socialmente. Estão matando vagalumes. Estão calando nossos gritos. Mas enquanto formos capazes de produzir arte, não poderemos declarar a morte das sobrevivências, pois vamos reconhecer “no mínimo vagalume uma resistência, uma luz para todo pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64).

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BAUBY, Jean-Dominique. **O escafandro e a borboleta**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BELLO, Maria do Rosário. **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de amor de perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbnekian, 2001.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010
- BLUESTONE, George. **Novels into film**. Los Angeles: University of California Press, 1957.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lília Moritz. **8 x fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de Autobiografias e diários íntimos**. Fundação Getúlio Vargas: Revista Estudos históricos, v. 11, n.21. 1998.
- CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). **Critical Inquiry**, Chicago, vol. 7, n. 1, p. 121-140, 1980.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- CORSEUIL, Anelise. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.
- DALLENBACH, Lucien. **Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Seuil, 1977
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

HARTOG, François. **Evidência da história: o que os historiadores veem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of adaptation.** NY, London: Routledge, 2006

JACCOMARD, Hélène. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine:** Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

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

JOZEF, Bella. Cinema e literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**, Espírito Santo, n. 17, p. 237-251, 2010.

LEITE, Miriam Lifchitz. **Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente.** In: SAMAIN, Étienne. O fotográfico. São Paulo: SENAC, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: FGU, 1996.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado.** São Paulo: Projeto História, 1998.

LUCÁCKS, Georg. **A teoria do romance.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

MAGALHÃES, Antônio. **Partilhas do saber.** Diálogos entre filosofia e literatura. In: Revista Páginas de Filosofia, v.1, n. 2, p. 27-59, jul-dez. 2009.

MAGALHÃES, Milena. **Os véus da escrita autobiográfica em Derrida.** Unir: Roraima, 2010. Disponível em: <<<https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Os-veus-da-escrita-autobiografica-em-Jacques-Derrida-MILENA-MAGALHAES.pdf>>>. Acesso em: 15 jan 2017.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

MITRY, Jean. Remarks on the problem of cinematic adaptation. **The Bulletin of the Midwest Modern Language Association.** Vol. 4, No. 1. 1971.

NIETZCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Martin Claret, 2012.

NINO, Maria do Carmo. **American Splendor: uma estrutura moebiana.** In: Revista de Letras, Vol. 1, n. 35, p.36-40, jan-jun. 2016.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 2003.

OLÍMPIO NETO, José. Derrida: notas sobre literatura e desconstrução. In: **Revista ensaios filosóficos**, Rio de Janeiro, v.10, p. 134-155, 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** : Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: a construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Sobre imagens**: tecnologias invisíveis e transparência do espetáculo. In: Revista Em Questão v. 17 n. 2. Porto Alegre: 2011.

STAM, Robert. **Literature through Film**: Realism, Magic and the Art of Adaptation. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI, 2017.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003