

Este é o meu corpo que é dado por vós: sacrifício e redenção na obra de Filipa Melo

Dayane Rouse Fraga Lima
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Neste trabalho, pretendemos tecer considerações acerca das representações literárias do corpo, do amor e da morte na obra *Este é o meu corpo* (2001), da escritora portuguesa Filipa Melo, que desenvolve um enredo difícil e problemático. Partindo da sugestão esquemática do romance policial, um cadáver feminino desfigurado surge como protagonista de uma improvável história de amor, que se passa entre o médico legista responsável pela autópsia e o espírito de Eduarda, a moça assassinada cujo mistério ele tentará desvendar através da leitura minuciosa e envolvente das pistas impressas nos acidentes de seu corpo. Dos despojos mortais desta personagem, Filipa Melo consegue extrair uma comovente história de vida, tratada com delicadeza e inesperada poesia, na qual o agenciamento dos afetos é fundamental tanto na construção quanto na recepção da narrativa. Por esta razão, utilizaremos as considerações de Benjamin sobre a narrativa, e as de Espinosa sobre os afetos, como os principais instrumentos para a nossa análise.

Palavras-Chave: Corpo; Narrativa; Afeto; Memória; Filipa Melo.

Abstract:

In this work, we intend to make considerations about the literary representations of the body, of love and death in Filipa Melo's novel *This is my body* (2004), that develops a difficult and problematic plot. Starting from the schematic suggestion of the detective story, a disfigured female corpse emerges as the protagonist of an unlikely love story that takes place between the medical examiner responsible for the autopsy, and the spirit of Eduarda, the murdered girl, whose mystery he attempts to unravel through an engaging reading of the clues printed on the accidents of her body. From Eduarda's mortal remains, Filipa Melo manages to extract a moving story of life, treated with delicacy and unexpected poetry, in which the agency of the affections is crucial both in the construction and in the narrative reception. For this reason, we will use Benjamin's and Spinoza's considerations of narrative and affections as the main tools for our analysis.

Keywords: Body; Narrative; Affection; Memory; Filipa Melo.

É verdade que com cada corpo que me passa pelas mãos tenho uma conversa diferente. Não há duas histórias iguais. Tal como não existem duas ramificações sanguíneas semelhantes. Ou dois cérebros. Ou dois corações. Ou dois sexos. Mas a uni-los descubro sempre a fina membrana que separa a fragilidade dos corpos da brutalidade dos sentimentos. Morremos todos de excesso

ou de falta de amor. E morremos sozinhos, de regresso à nossa odiosa singularidade. Morremos todos do coração, acreditem.

Filipa Melo

Introdução

Não há crime sem cadáver – reza uma máxima do romance policial. Aí começa e aí termina, em geral, a participação do corpo neste gênero de escritura, cujo foco é o suspense em torno da investigação do detetive, que deverá levar à revelação do assassino, sobre quem recai o maior interesse da leitura. A vítima resta, as mais das vezes, esquecida – mero instrumento para a exibição dos dotes intelectuais e da argúcia do agente responsável pelo desvendamento do mistério, ou para o reconhecimento da natureza perversa, patológica e genial do criminoso, e de sua capacidade de romper impunemente com a ordem ética e social: “não matarás”. Trata-se, portanto, de um gênero esquemático e moralista, conquanto profundamente desumano. Um gênero frio e racional por excelência, onde as circunstâncias da vida e das relações, dos sentimentos e dos afetos envolvidos nos dramas existenciais não costumam ser postas em relevo.

Contrariando esta expectativa, a escritora portuguesa de origem angolana, Filipa Melo, cria um romance surpreendente. Apesar de ser a sua primeira experiência em ficção, traz inovações fundamentais para uma reformulação do gênero. Um dos aspectos mais determinantes reside na inversão do protagonismo da história, que não é posto tanto no detetive e ainda menos no criminoso, mas no corpo, no cadáver. Para isto, ela seleciona um espaço específico como cenário principal – o morgue, ou necrotério –, onde se dará a ação principal da história – uma necrópsia, a leitura minuciosa do corpo como um texto memorialista. A humanização da abordagem desta cena, tão comum nos ambientes policiais e jurídicos, é determinante para promover uma reviravolta na estrutura habitual deste tipo de narrativa. Choca o leitor, acostumado a partir de imediato para o desafiador e divertido quebra-cabeças das pistas, esquecendo o horror do ato em si e o sofrimento da vítima, o fato de jamais ser poupado da presença daquele terrível cadáver de mulher, profundamente desfigurado e constantemente visível ao longo de cento e trinta páginas, deitado imóvel e vulnerável numa fria e claustrofóbica sala à espera do veredicto do médico legista.

É este profissional que ocupa o lugar do detetive. Sua investigação não se dá fora, além ou nas imediações do corpo, seus interrogatórios não se dirigem às testemunhas ou suspeitos, mas partem sempre dos gestos de leitura silenciosa, respeitosa e atenta do cadáver à sua frente. Esta tarefa inglória acaba por determinar entre ele e ela um contato imprevisível, profundamente *afetivo*. Não na direção degenerada da necrofilia, que atrai muitos escritores do gênero apelativo do terror; mas na direção inusitada da reformulação filosófica e política do problema posto pelo romance policial ao leitor contemporâneo. Filipa Melo, ao contrário da maioria dos escritores desta linha, não vê como objetivo principal de sua história o desvendamento de um espírito maníaco e extraordinariamente inteligente, que precisa ser afastado da sociedade e penalizado por suas ações. Seu objetivo é tentar refazer os caminhos que terão conduzido a pessoa que resta morta a tão trágico desfecho, analisando algumas possibilidades pelas marcas deixadas impressas em seu corpo.

O “diálogo”, portanto, acontece entre o médico e o cadáver. Um diálogo em discurso indireto livre, ocorrido em reflexão, como numa telepatia. O corpo não é algo meramente descartável. É o que resta de “alguém”; continua a fazer parte deste alguém. É um depoimento *vivo*, confissão e denúncia, relato, enredo, receptáculo da memória. Apesar de muito machucado, destruído, destituído de seu aspecto original, não é repulsivo. Repulsivo, neste romance, é o ato de matar – o que não é diretamente percebido no gênero convencional, apesar dos julgamentos e condenações impostos pelo sistema social e reproduzidos na trama. Repulsivos são os instintos do mal, da indiferença, do desamor, da ignorância, que não têm corpo, mas que penetram corpos que lhes dão guarida. Como diz Filipa, a brutalidade dos sentimentos abstratos supera muito a fragilidade dos corpos concretos, que acabam por não suportá-la. Morremos todos, de um jeito ou de outro, do coração. Por excesso ou falta de amor.

A leitura deste livro nos humaniza e nos reconcilia aos poucos com os nossos suportes materiais. Aprendemos a “ouvir” o cadáver de Eduarda pela escuta sensível de seu médico – ainda *seu médico* –, mesmo estando ela morta. Aprendemos que o corpo fala, e continua a falar para além do evento da morte, tanto no registro físico como em seus desdobramentos emocionais e existenciais resultantes de sua presença na vida de

outros. Aprendemos que um ser não se acaba com seu corpo, mas continua nas marcas indelévels de suas ações sobre outros corpos, outros seres, outras vidas. Aprendemos que uma necrópsia não precisa ser uma intervenção brutal e científica, equivalente ao próprio crime que investiga, ao lacerar, retalhar e desventrar um cadáver como um objeto. Uma necrópsia pode ser a ocasião de um encontro. Duas pessoas podem realmente se encontrar, significativa e afetivamente, nesta situação inusitada, e estabelecer uma conversa. Talvez a conversa mais profunda que ambos possam ter, a mais envolvente e determinante. Uma necrópsia pode fazer nascer, entre duas pessoas, uma viva e uma morta, uma verdadeira amizade. Talvez só na morte essa mulher tenha tido uma oportunidade de ser ouvida. Talvez só diante da morte esse homem tenha tido uma oportunidade de ouvir. O médico legista não desvenda apenas um crime. Ele compreende Eduarda. Ele dá continuidade às ações que ela não pôde concluir. Ele vai ao seu enterro, para se despedir. Ele *se importa* com ela, e consigo mesmo. Compor uma narrativa humana, uma história de amor no cenário devastado da Pós-modernidade: esta é a proposta de Filipa Melo com o seu livro.

A morte e a narrativa

Em *O narrador*, Walter Benjamin mostra como a morte, antes parte manifesta da vida, foi aos poucos sendo afastada da nossa experiência cotidiana e comunitária. A morte é um evento que se relaciona diretamente com a maneira pela qual os homens elaboram suas narrativas. Saber transmitir uma experiência comunicável implica em saber narrar. Na perspectiva benjaminiana, narrar é o mesmo que transmitir um ensinamento, dar um conselho, atingir o espírito de alguém de modo significativo. Este ato de aconselhar, contudo, não precisa assumir um tom didático:

se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: *sabedoria*. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Narrar, portanto, é ter algo de importante a dizer a alguém. Como aponta o autor, foi na morte que a concepção de eternidade encontrou um lugar privilegiado de reflexão. Quando afastamos a morte de nossas vidas, nossa forma de narrar se modifica. Antes da higienização das relações sociais e das instituições promovida pela sociedade burguesa do século XIX, a morte era um ato público. Segundo Ariès, com a morte, “o quarto do moribundo transformava-se em um lugar público, onde se entrava livremente.” (2012, p. 39). A morte era uma cerimônia coletiva organizada pelo próprio moribundo, que, reconhecendo os sinais de seu fim, presidia a cerimônia, e conhecia bem seus protocolos. Indispensável, portanto, era a presença dos parentes, das crianças e dos amigos junto ao leito do futuro morto. O homem desse tempo, mesmo nos últimos instantes de sua vida, era “profunda e imediatamente socializado” (ARIÉS, 2012, p. 49). E essa socialização não afastava o homem da natureza, de modo que a familiaridade com a morte e sua aceitação como algo natural era também a aceitação da ordem da natureza. A presença de testemunhas cercando o leito do moribundo seria fundamental para o nascimento da narrativa, pois é na hora da morte que “o saber e a sabedoria do homem e sua existência vivida assumem, pela primeira vez, uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Com a morte, o homem “se sujeita a uma das grandes leis da espécie e não cogita em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceita.” (ARIÉS, 2012, p. 54). Em teoria, diante da morte, o homem não mente.

Ao depositar os velhos, doentes e moribundos em sanatórios ou hospitais, os burgueses do século XIX começaram uma tradição que nos é familiar: dificilmente as pessoas, hoje, morrem em suas casas. Ao afastar a morte do seio familiar, tentamos nos proteger dela, desviando nossos olhos e ouvidos da realidade, em nome de uma existência agora focada prioritariamente na vida, na conservação da vida, no prolongamento indefinido da vida, no desejo insano da imortalidade do corpo e da superação do fim pela ciência. Se é da morte que o narrador deriva sua autoridade narrativa, ao virarmos as costas para ela, viramos as costas também para a transmissão da sabedoria existente nos relatos.

A crescente individualização do sujeito nas cidades modernas, a deterioração da vida comunitária, o esfacelamento da família nuclear e a escravidão ao trabalho geraram uma atmosfera de instabilidade e de medo que transformaram o cotidiano num estado

permanente de guerra. O outro não é mais um semelhante com quem podemos partilhar uma história, um consolo e uma esperança; mas uma ameaça potencial, de quem só podemos esperar uma agressão. A violência tornou-se a palavra de ordem. Os atos violentos são tão banalizados que se tornam incapazes de mobilizar os nossos afetos, de nos comover ou indignar, e muito menos de nos *afetar*. A anestesia, a alienação e o hedonismo são estratégias de sobrevivência. É por isso que as narrativas contemporâneas já não nos podem comunicar nada de *humano*: não há histórias nos sofisticados jogos maquínicos de matar que entretêm as crianças, nem nos filmes de ação e de morte que distraem os adultos. Não há histórias nos relacionamentos simulados, virtuais e descartáveis das redes sociais. Somos capazes de nos autoinduzir sonos sem sonhos e de forjar-nos um estado de bem-estar artificial através de medicamentos industrializados. Sem contatos reais, sem sonhos, sem dores e sem alegrias, somos destituídos de experiências. Não dispomos mais de material para conceber uma narrativa humana, como previa Benjamin na primeira metade do século XX.

Bem antes disso, a narrativa romanesca do século XIX já nascia do isolamento do homem acuado pelo medo de seus semelhantes:

O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral e nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. *O romancista segrega-se*. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, p. 201)

A estratégia da espetacularização midiática do fim do humano, levada a cabo pelo jornalismo contemporâneo e pela indústria do entretenimento narrativo, seja ele escrito ou audiovisual, investe na exposição contínua da superação da espécie, tal como a conhecíamos, pela exibição diuturna de sua carcaça. Nada nos é mais familiar que notícias de morte: em guerras, atentados, acidentes naturais ou artificiais, agressões do-

místicas, institucionais ou no meio da rua, a qualquer momento, em qualquer lugar, por razão nenhuma. Convivemos intimamente com a morte todos os dias, mas perdemos a capacidade de nos sensibilizarmos diante dela, ou de pensarmos em nós mesmos como seres unidos pelo mesmo fado, pela mesma destinação à mortalidade. Como intuía Isaac Asimov em seu *O homem bicentenário*, uma máquina pode fazer melhor tudo o que um ser humano faz, exceto morrer. É a nossa finitude, portanto, e não a nossa inteligência, habilidade manual ou resistência física o que nos distingue das máquinas que criamos. E a nossa finitude é o que nos comove, o que nos surpreende, o que nos intriga, o que nos solidariza com o outro, o que estimula a nossa memória e mobiliza os nossos *afetos* – o que nos torna, enfim, seres históricos capazes de narrar.

Deixamos, entretanto, de ouvir o homem morto para contemplar cinicamente o seu cadáver silencioso, decomposto e indigente – *indigente*, pois mais importante que saber *quem* foi aquele corpo, parece ser expor a sua fragilidade de forma o mais bárbara possível. A boa literatura, porém, vem tentando reverter o automatismo e a impessoalidade dessas leituras massificadas da morte, retirando o cadáver do plano banalizado dos nossos dias, e transformando-o em arte. Procurar o sentido da vida e, conseqüentemente, de si, é também um gesto em direção ao outro. É tentar encontrar-se no outro, antes de ser encontrado pela morte. E ser capaz de se humanizar, posto que sensibilizado por ela. Encontrar o outro, ainda que pelo viés de seus despojos, é uma tentativa de reinvestimento na vida.

Este é o meu corpo – sacrifício e redenção

É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar. Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante.

Michel Foucault

A felicidade não é o prêmio da virtude, mas a própria virtude; e não gozamos dela porque reprimimos os impulsos viciosos, mas pelo contrário, porque gozamos dela, podemos reprimir os impulsos viciosos.

Baruch Espinosa

O “realismo afetivo” é um conceito recente em teoria literária, que busca agenciar os afetos para compreender as atuais representações da violência na literatura. Intenta atingir, nas leituras do hiperrealismo e do realismo cru presente nas narrativas contemporâneas, aquilo que Clarice Lispector define como “o delicado essencial humano”. Seus teóricos ainda acreditam na “capacidade da literatura de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais” para o leitor por meio da leitura de um texto literário. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 130). Segundo esta perspectiva, o texto tensiona as barreiras entre o corpo e o mundo circundante, sensibilizando os limites entre o eu e a realidade.

Para embasar a análise de um livro onde um cadáver pode ser interpretado como um motor narrativo, escolhemos a teoria dos afetos de Baruch Espinosa. Nascido em Amsterdã em 1632, e morto em Haia em 1677, o filósofo foi um dos grandes racionalistas do século XVII, ao lado de René Descartes e Gottfried Leibniz. Filho de uma família judaica portuguesa, foragida da Inquisição, é considerado o fundador do criticismo bíblico moderno. Foi um profundo estudioso da Bíblia, do Talmude e de obras de judeus como Maimónides, Ben Gherson, Ibn Ezra e outros, e de filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles, Demócrito, Epicuro, Lucrecio e Giordano Bruno. Ganhou fama pelas suas posições opostas à superstição, e por sua ética ter sido escrita sob a forma de postulado e definições, como um tratado de geometria.

A filosofia de Espinosa tem muito em comum com o Estoicismo, mas difere dos estóicos num aspecto importante: por rejeitar fortemente a afirmação de que a razão pode dominar a emoção. Pelo contrário, Espinosa defendeu que uma emoção pode ser ultrapassada apenas por uma emoção maior. A distinção crucial era, para ele, entre as emoções ativas e passivas, sendo as primeiras aquelas que são compreendidas racionalmente, e as outras as que não o são. A grande inovação da ética de Espinosa foi que, nela, a razão não se opõe aos afetos; pelo contrário, a própria razão é um afeto, um desejo de encontrar

ou criar as oportunidades de alegria na vida e de evitar ou desfazer ao máximo as circunstâncias que causam tristeza. O próprio desejo-razão (do mesmo modo que os outros tipos de afetos) não depende da vontade livre, mas de afecções que fogem ao controle do indivíduo, porque são modos da substância única infinita que não tem finalidade nem providência. Em diversas obras, Espinoza diz que é nocivo (pois diminui nossa potência de agir e de pensar) ridicularizar ou reprovar alguém dominado pelas paixões, porque isso não depende da livre decisão da mente. O único modo do homem que se guia pela razão e pela vontade de ajudar os outros é, nas palavras de Espinoza: “Não rir nem chorar, mas compreender”.

A ética de Espinoza é a ética da alegria. Para ele, só a alegria é boa, unicamente a alegria nos leva ao amor (que ele define como a ideia de alegria associada a uma causa exterior) no cotidiano e na convivência com os outros; enquanto a tristeza sempre é má. Intrinsecamente relacionada ao ódio (que ele define como a ideia de tristeza associada a uma causa exterior), a tristeza sempre é destrutiva para nós e para os outros. Os indivíduos (mentes e corpos) se esforçam em perseverar em sua existência tanto quanto podem. Eles sempre se esforçam para ter alegria, isto é, um aumento de sua potência de agir e de pensar, e eles sempre se opõem ao que lhes causa tristeza, ou seja, aquilo que diminui sua capacidade de manter as proporções de movimento e repouso características de seu corpo. O esforço por manter e aumentar a potência de agir do corpo e do pensar da mente é o que Espinoza chama de desejo (conatus). Por isso: “Não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apeteçamos, que a desejamos; mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apeteçê-la, por desejá-la, que a julgamos boa.”

Acreditamos que é no sentido de um investimento na alegria que a obra de Filipa Melo se orienta, apesar de sua temática realista e de sua abordagem crua. Nota-se que, apesar da recorrência ao espaço inusitado da sala de necrópsia e do protagonismo conferido a um cadáver desfigurado, que poderiam levar à tristeza e à depressão, a autora não faz as habituais concessões ao bizarro, ao grotesco e ao escatológico em sua narrativa. Seu romance é discreto, sensível, poético, explorando a aproximação gradativa do médico legista das mensagens contidas no corpo de sua “paciente”, e traduzidas numa espécie de monólogo íntimo, revelador de si mesmo e da morta.

O enredo é simples, mas a elaboração da narrativa é complexa: o cadáver de uma mulher jovem é encontrado numa praia e o corpo, levado para análise, está irreconhecível. O relato da necrópsia é entrecruzado com outros relatos paralelos, nos quais somos apresentados a um quadro de personagens que vão recompondo a história perdida de Eduarda : seu pai, seus colegas de trabalho, seu filho, seu amante, a mulher deste. Seguindo a estrutura básica de um romance policial – onde um crime é apresentado, e sua resolução deve ser realizada por um detetive/leitor antes que a obra se acabe – o texto de Filipa Melo a extrapola: o cadáver, mais do que um pretexto para a narração investigativa, segue até o fim como o protagonista da mesma. Seu grande mistério não está diretamente ligado ao ato último que tirou definitivamente a sua vida, mas à evidência de que ela vinha sendo assassinada aos poucos por todos aqueles com quem se relacionou, sobretudo aqueles a quem mais amou. A morte, assim, adquire outra dimensão: não é exatamente aquilo que priva o ser de seu corpo, mas o que priva o ser da alegria. Isto nos leva a pensar que há tanta morte em vida, tantas almas dilaceradas e extintas quanto cadáveres amontoados nos necrotérios. É por isso que este romance apresenta muitos outros cadáveres deambulantes, pessoas endurecidas e confusas, capazes de matar por ações e omissões. E é também por isso que a escuta interessada do médico, no ato da realização da necrópsia, equivale a uma espécie de redenção para esta mulher.

Antonio Cernelha dos Santos é um homem que, desde a morte da esposa, fechou-se para o mundo. Vive ritualmente cada dia, com uma precisão meticulosa de quem só espera a morte, e tem a obsessão por limpeza de quem costuma se sentir, de alguma forma, sujo por dentro. Percebe seu rosto envelhecido como uma mortalha diante do espelho, e sente que é apenas, e para sempre, um corpo. E que está cansado. Capaz de ensaiar a “expressão que gostaria que seu rosto exibisse na altura, neutra, tão neutra que pudesse ser interpretada como um pedido de desculpas ou como a sua benevolente concessão” (MELO, 2004, p. 64), ele sente afeto por sua filha, mas é incapaz de expressar-se. Tão imobilizado pela culpa e pela tristeza, sequer percebe que, ao fechar-se em si mesmo, repetiria o seu crime:

Os outros jamais compreenderiam. Eduarda jamais compreenderia como ele julgara ter morrido também quando, de joelhos, ajeitara as flores na campa de Maria da Conceição. Como se apercebera do peso terrível

de tudo o que não lhe dissera, do amor que se negara a demonstrar-lhe, supondo que bastava existir ao lado dela, sem concessões de ternura, limitando-se a receber os sinais quotidianos da sua dedicação e do seu amor. (MELO, 2004, p. 66)

Arrasado pela morte da esposa, ele aos poucos vai afastando também a filha. Nega a ela o seu carinho, assim como o negou à esposa, e a história se repete. Quando dá por si, “a presença de Eduarda também fora contaminada por esse desejo de fuga e de alheamento. Ela chegava aos fins-de-semana e trazia notícias do seu mundo, para ele tão distante, demasiado alegre e vivo para que conseguisse enfrentá-lo” (2004, p. 66). As conversas entre ambos vão aos poucos se tornando monólogos, até se transformarem em “longos e nervosos silêncios” (2004, p. 66). Por fim, Eduarda deixa de ir ter com ele.

A história nos surpreende ao vê-lo tomando nos braços o filho de Eduarda, largado no hospital onde nasceu. A entrega da criança para sua custódia é interpretada como “um sinal, um laço que os une novamente” (2004, p.64) e, por isso, ele se permite sentir outra vez uma suave alegria. Antonio é também o homem que descobre o cadáver desfigurado da mulher, abandonado no caminho, e que o reconhece intuitivamente, irracionalmente, sentindo-se “em paz na companhia daquela massa ensanguentada, daquele corpo sem formas e sem rosto” (MELO, 2004, p.18). Embora não associe o corpo à filha, o seu desaparecimento é sentido com angústia:

“Ai filha, que nunca mais te volto a ver”. Este é um grito que desfalece depois da expulsão, mas que se mantém severo na sua nudez, cru. Matara-a com seu silêncio, e ela, doce, mas forte, como ele sempre a conhecera, afastara-se para se proteger, mas não fora capaz. Escuta novamente o choro de Eduarda dentro do berço, e sabe que é o do neto. Antonio aceitara o neto como uma dádiva de Eduarda. Não procurara perceber o porquê. O gesto tinha a mesma força dos abraços dela, apertando-o contra si, e, desta vez, ele soubera aceitá-lo. A rota que desenhara dentro de si havia sido desviada, e ele sentia que era a vida de Eduarda que tomava conta da morte dentro dele. (MELO, 2004, p.114-115).

Sua angústia, portanto, também é um grito do corpo. Do seu corpo que foi incapaz de abraçar a filha em vida, e que agora só se mostra capaz de alcançá-la na memória, e no abraço com que envolve o seu caixão. Tendo o bebê nos braços, porém, percebe que a aparente imobilidade do mundo que criou para si foi, afinal, quebrada pela percepção da presença de Eduarda na morte, jamais sentida enquanto ela estava viva. E renasce, decidido a não errar

com o neto como errou com a esposa e filha. Esta mudança traz reflexos positivos também no resgate da solitária Custódia, a silenciosa vizinha, ajudante da esposa de Antonio durante o período de sua doença. Com a chegada do bebê, ela passa a ser a “extensão de Maria da Conceição”, e como indica o seu nome, será ela quem sustentará a vida dele e a do neto, e testemunhará o seu renascimento afetivo, colhendo os frutos tardios de uma alegria não partilhada pelas duas mulheres anteriores de sua vida, necessárias ao aprendizado sofrido de abrandamento do seu coração. Morto, o corpo de Eduarda adquire uma potência inusitada, empurrando seu pai para a vida, obrigando-o a sair de sua estagnação, e com isso salvando também, em alegria, Custódia e o menino. Sua morte, assim, adquire um sentido iniciático, e o sacrifício de seu corpo a expressão simbólica de uma comunhão necessária com aqueles a quem salva: o filho, o pai, a amiga de sua mãe.

Outra personagem a quem a potência do corpo morto de Eduarda atinge é Miguel, seu colega de trabalho. São ambos veterinários, trabalham na mesma clínica, partilham o mesmo cotidiano, mas a natureza mesquinha e introspectiva do rapaz impede que haja uma maior aproximação entre ambos, que certamente teria sido feliz. Miguel, que se sentia um ouriço-cacheiro, intimida-se com Eduarda, a quem via como uma raposa. Sua baixa autoestima e seus juízos preconceituosos o impedem de promover ou aceitar uma aproximação que poderia ter sido vantajosa para ambos, e que talvez tivesse salvo a moça da morte. Não existem, no livro, indícios de que ele era correspondido em seu fascínio, mas podemos notar que ela não se oporia a uma amizade mais profunda e sincera com ele. Seu medo de sair da casca, porém, o leva a se comportar como o animal que traz por dentro, enrolado em si mesmo. O mundo de Miguel jamais se encontra com o de Eduarda, mas a sua morte desperta nele uma memória de infância, a da cena da dança nupcial das aves azuis do paraíso, a que teria assistido um dia em Nova Guiné. A memória evoca um arrependimento, arranca-lhe algumas lágrimas, leva-o a pensar mais longamente sobre o amor.

Alda, a esposa de Jacinto, nos é apresentada como uma mulher recém-abandonada que “precisou de quarenta e oito anos para saber que tinha um corpo” (MELO, 2004, p. 37); mas que, após a descoberta, não sabe o que fazer com ele. Sozinha, parece não encontrar forças para sair de seu invólucro, que lembra as cintas que era obrigada a usar na juventude, para afinar a cintura. Encontramos Alda pela primeira vez despindo-se

devagar diante de um espelho: “seios decaídos, riscados por traços vermelhos, a pele a tornar-se mais clara até o pescoço e a cair em círculos debaixo dos braços, como um cortinado, macia de tão flácida” (MELO, 2004, p. 36). Envergonhada, cobre os seios e os pelos pubianos com as mãos, reproduzindo inadvertidamente a imagem de uma Vênus decadente e triste, que combina com a imagem de sua casa desmazelada e vazia.

Alda recorda-se de seu encontro com Jacinto, de seu casamento convencional, seguido da descoberta de seu comportamento arredio e indiferente. Logo, ele passou a ser apenas “um ponto distante que, à noite, de tempos em tempos, se acendia no escuro, para em seguida se apagar ao seu lado, com a respiração ruidosa e ofegante” (MELO, 2004, p. 43). A seguir, um aborto espontâneo extinguiu completamente qualquer relação entre eles, levando-o ao abandono do lar. Um dia, porém, Jacinto retorna. Ela o recebe de braços abertos, sem fazer perguntas ou esperar respostas, decidida a não sair da cinta social do casamento frio e sem amor. Na presença do homem, Alda chora de medo, mas pensa ser de alívio. Não escuta seus instintos, tamanho o seu desejo de aceitação.

Descobrimos, afinal, a relação de ambos com Eduarda. Jacinto, após breve envolvimento amoroso ilícito com a moça, engravida-a. Desconfiada de seu comportamento, Eduarda mente, dizendo que a criança nascera morta. Jacinto se enfurece, e acaba por matá-la, sufocando-a com um travesseiro. Corpos e memórias se confundem na reconstituição do cenário do crime, verdadeiramente atroz depois do assassinato, quando Jacinto viola o corpo e desfigura o rosto da moça, arrastando-a presa ao seu carro. Descobrimos, ao longo da história, que Jacinto é um psicopata. Incapaz de sentir, é descrito como o mais triste e irremediável dos humanos, uma criatura destituída de consciência e de culpa, inteiramente incapaz de alegria: “Matara-a para se sentir vivo. Para recomeçar uma nova vida. Purificada. Para soltar amarras como, por fim, soltara a corda presa ao para-choques do carro. Para a libertar, para seguir viagem.” (MELO, 2004, p. 82).

Já Eduarda, forte o suficiente para aumentar seu “conatus” a cada uma das sucessivas perdas e abandonos que teve de enfrentar em vida, jamais desistindo da alegria, reencontra na morte um poder desconhecido: o da força sacrificial, co-movente, de seu corpo extinto. Uma leitura quase religiosa é então evocada, quando o título da obra lembra a frase do Cristo na última ceia com os apóstolos, apresentando-se como carne e sangue

redentores, entregues ao Calvário e à cruz pelos seus, a quem ele tanto amava. “Isto é o meu corpo que é dado por vós” – diz Ele, prestes a ser abandonado por seus irmãos à dor e ao martírio. Mas é da força simbólica desta generosidade e entrega que nasce uma narrativa poderosa e fecunda, contraditória e resistente, movida pelo amor e pela esperança de salvação da humanidade.

Considerações Finais

Alguém me disse uma vez que a morte é um parto de si mesmo. Uma consumação, uma onda que nos varre até ao cabo de nós mesmos, ao fundo da nossa história, ali onde encerramos todos os mistérios. Se não formos nós a cumprir a tarefa, encarregam-se os outros dela. Não há como fugir.

Filipa Melo

Georges Bataille afirma que todo encontro amoroso implica na morte/destruição, ainda que temporária e simbólica, do ser amado. Numa associação um tanto esdrúxula, toda necrópsia, por mais respeitosa e cuidadosa que seja, também é uma violação do outro – é uma violência contra outro corpo. Ao preparar-se para a intervenção no corpo morto, nu e desvalido de Eduarda, o médico legista anuncia com voz de amante: “Prepara-te. Vou entrar dentro de ti.” (MELO, 2004, p. 50). A consciência da tirania de sua profissão, porém, repercute apenas sobre o seu próprio eu, sujeito durante a narrativa a uma esmagadora autoanálise: a uma verdadeira “autópsia” – considerando-se a morbidez em que se afunda a existência do médico –, traduzida nas linhas dos longos monólogos íntimos que acompanham os seus gestos. Cada corte na carne da moça é, portanto, um corte na sua própria carne: e na leitura de suas entranhas, ele se descobre lendo as entrelinhas de sua própria história: “Porque te conto agora tudo isso? Porque estou dentro de ti. Enquanto me preparo para segurar o teu coração em minhas mãos, abro-te o meu e ofereço-o. É o mínimo que posso fazer”. (MELO, 2004, p.74).

O elemento erótico, assim, aparece na obra e deixa entrever ainda mais explicitamente o afeto que move o narrador legista: a empatia. É a empatia, e talvez a compaixão,

o que transfigura, aos seus olhos e aos olhos do leitor, o corpo grotesco, esfacelado e sangrento de Eduarda. Bataille afirma que o erotismo comunica para além da mais alta suposição a que o conhecimento científico possa almejar. Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser. Assim, ao ponderar filosoficamente sobre o peso do coração da mulher em suas mãos, o legista descobre porque pode amá-la:

Comporto-me como um apaixonado e apercebo-me disso. Tento cativar-te. A ti, imagina, estendida, esventrada à minha frente, rodeada da luz crua das lâmpadas fluorescentes e dos reflexos baços dos azulejos. O cenário é tudo menos romântico e eu ficciono-o para te poupar à crueza dos meus gestos. Mas é verdade. Abro-te para te extrair os segredos e te deixar partir. O meu corpo responde também. Sinto as mãos úmidas dentro das luvas, a testa quente, a boca áspera, depois inundada pela saliva, que engulo em pequenos goles. Quero deixar as formalidades e gritar-te que preciso que me ajudes. Ajuda-me. (MELO, 2004, p.76)

Existe, assim, no decorrer do texto, um vai-e-vem discursivo que ora se aproxima, ora se afasta de seu objeto – um objeto sempre impreciso, que nunca se sabe se é o corpo alheio da mulher morta e dissecada, ou a sua própria mente científica escrutinada. Essa movimentação erótica e simbólica, esse ato cerimonial de entrar e sair de uma intimidade feminina, utilizando um bisturi, é traduzido por um diálogo sem resposta com a sua própria alma. O narrador vive e narra o encontro franqueado pela morte que os une na qualidade de legista e cadáver. Logo, ele só pode chorar e amar a mulher que a cada minuto, a cada uma de suas estocadas, torna-se mais próxima, mais transparente, mais branda, mais *sua*; e ao mesmo tempo, mais vedada à posse, menos presente, mas dispersa: “É mais fácil amar os mortos do que os vivos. Por isso, digo que te amo. E posso amar-te assim, sem resposta, sem esperança, sem fim, para sempre.” (MELO, 2004, 103).

De todas as personagens do livro, é com a figura do médico legista que Eduarda, já impossibilitada de usufruir, “experimenta” um verdadeiro encontro. Nenhum de seus parentes, amantes e amigos teriam propiciado, em momento algum de sua vida, a oportunidade de um diálogo como aquele que vai sendo construído durante a necrópsia de seu corpo. Um diálogo em que o desnudamento de um acompanha a entrega do outro, e vice-versa. Despojado de picuinhas e ninharias, de excessos e supérfluos, de falsas

expectativas e inúteis cobranças, é um diálogo essencial, de aparadas arestas, polido pela sobriedade imposta pela morte. Mas, apesar disso, é um diálogo amoroso.

Em *O corpo utópico*, Michel Foucault comenta que é através do espelho, da morte e do amor que tomamos consciência do nosso corpo:

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia do corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*. (FOUCAULT, 2013, p. 16)

Em *Este é o meu corpo*, encontramos o espelho, a morte e o amor reunidos nos despojos de Eduarda. Apesar disso, ela se torna um reflexo, uma experiência erótica e uma descoberta afetiva para o médico, encarnando as suas angústias e emoções, e conscientizando-o sobre si mesmo. “Este é o meu corpo”, título do livro, é, por isso, uma frase emitida pelo legista no início da narrativa, quando avisa ao seu ajudante que pretende fazer aquela necrópsia sozinho. O corpo dela funde-se ao dele não só porque é ele quem o manipula, o atinge, o desvenda; mas também porque é por ele manipulado, afetado e desvendado num verdadeiro ritual de canibalismo amoroso. Ao contemplá-la e perceber a morte que se inscreve em seu próprio corpo – no fado do corpo para a morte que é o humano em nós – ele descobre, subitamente, com alegria, estar vivo. Vivo para amar, apesar de seu cotidiano vazio, do habitual cultivo da solidão, e de seu mórbido trabalho. Também ele, assim como os demais personagens deste livro, torna-se, afinal, alvo da movência positiva, da força *conatus* da tragédia sacrificial, *crística*, de Eduarda.

O corpo de Eduarda, assim, é o nosso corpo. E ele nos fala que devemos viver.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, in: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, e A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Doblin, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Espinosa, uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Coleção Logos, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MELO, Filipa. *Este é o meu corpo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação, in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, jan/jun. 2012, p. 129-148.