

PENSAMENTOS AGONIZANTES: A ESCRITA HETEROTÓPICA DE ELIF SHAFAK E FILIPA MELO

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/3975152604166388>



RESUMO: Duas escritoras da mesma geração, porém de realidades distintas, utilizam o gênero da ficção policial para falar da realidade da mulher em contextos muito adversos, a partir de uma perspectiva narrativa que Machado de Assis popularizou através de seu famoso *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a história de um defunto autor. Em ambos os casos, temos as histórias de duas defuntas autoras, mulheres comuns que, ao se tornarem vítimas de violência de gênero, passam a organizar relatos de suas vidas a partir da materialidade degradada de seus corpos. Em *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho* (2021), a turca-britânica Elif Shafak (1971) acompanha os últimos instantes de consciência de Leila Tequila, prostituta em Istambul, durante os quais ela reconstrói sua trágica e comovente existência, documentando com dor e beleza as agruras comuns a tantas outras mulheres turcas sujeitas a um sistema social regido pelas regras e amarras do patriarcado. Já em *Este é o meu corpo* (2004), a luso-angolana Filipa Melo (1972) dá voz às eloquentes revelações de Eduarda a um interlocutor empático, o médico legista que realiza a sua autópsia, traduzida como a escuta sensível de suas memórias, que também se revelam, na ocidental Lisboa, um testemunho de uma realidade opressiva. Apesar da temática macabra, essas obras apresentam uma estranha leveza, um investimento numa escrita memorialista generosa e complexa que expande imprevisivelmente a ideia da modernidade na escrita confessional feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Heterotopia; Surrealismo; Corporalidade; Memória; Elif Shafak; Filipa Melo

Abstract: Two writers from the same generation, but from different realities, use the genre of detective fiction to talk about the reality of women in very adverse contexts, from a narrative perspective that Machado de Assis popularized through his famous *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: the story of a deceased author. In both cases, we have the stories of two deceased authors, ordinary women who, upon becoming victims of gender violence, begin to organize accounts of their lives based on the degraded materiality of their bodies. In *10 minutes and 38 seconds in this strange world* (2021), the Turkish-British Elif Shafak (1971) follows the last moments of consciousness of Leila Tequila, a prostitute in Istanbul, during which she reconstructs her tragic and moving existence, documenting with pain and beauty the hardships common to so many other Turkish women subjected to a cruel social system, governed by the rules and constraints of patriarchy. In *This is my body* (2004), the Portuguese-Angolan Filipa Melo (1972) gives voice to Eduarda's eloquent revelations to an empathetic interlocutor, the coroner who performs her autopsy, translated as the sensitive listening of her memories, which also prove to be, in western Lisbon, a testimony of an oppressive reality. Despite the macabre theme, these works present a strange lightness, an investment in a generous and complex memorialist writing that unpredictably expands the idea of modernity in female confessional writing.

KEYWORDS: Heterotopia; Surrealism; Corporeality; Memory; Elif Shafak; Filipa Melo

O CORPO COLONIZADO E A “MORTE VOLUPTUOSA”

O corpo não passa de um habitáculo provisório de uma identidade que recusa toda fixação, e escolhe uma forma de nomadismo quanto à sua presença no mundo. Ele é instrumento para criar personagens, uma fonte e não um lugar onde o indivíduo se sente bem em si mesmo, já que este “em si mesmo” é múltiplo.

David Le Breton

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. Graças a eles é que nosso corpo não é pura e simples utopia.

Michel Foucault

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizou por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. O século XX assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão da identidade corporal chegava então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta.



Fig. 1. *In voluptas mors*, de Philippe Halsman

A associação das pulsões extremas *Eros* e *Tanatos* na arte moderna e o impulso de destruição do corpo parecem encontrar uma representação eloquente na famosa fotografia do norte-americano Philippe Halsman, intitulada *In voluptas mors* (*Morte voluptuosa*) (1951), cuja irônica sensualidade causa grande impacto e influência até hoje. Concebida em parceria com o surrealista espanhol Salvador Dalí - elegantemente retratado à esquerda -, a imagem estabelece um contraste radical entre a figura masculina que desvia constrangedoramente o olhar das modelos, e a exposição grotesca das sete figuras femininas nuas e amontoadas em posições exóticas num *tableau vivant* que reproduz a imagem de uma caveira humana.

Há uma linha claramente traçada entre o homem em primeiro plano, um artista notável, cuja identidade é tão mantida e reconhecida quanto a do autor da fotografia, e o grupo de mulheres anônimas que eles transformam em objeto de suas divertidas elucubrações. Sequestradas em suas identidades e reduzidas à fantasmagoria de seus corpos, à maneira do quadro *A violação*, do surrealista belga René Magritte - onde o rosto é substituído pelo tórax, suprimindo a autonomia da face, expres-

são e possibilidade de voz da mulher retratada -, a fotografia de Halsman não pode escapar a uma leitura violentamente sexista.



Fig. 2. *Sewing machine with umbrella*, de Salvador Dalí

Pode-se, talvez, atribuir ao papel dessa composição uma função tão arbitrária e objetificada quanto a da famosa frase de Lautréamont, que se tornou uma legenda do Surrealismo⁰¹:

01 A palavra *Surrealismo* foi usada pela primeira vez pelo poeta Guillaume Apollinaire em 1912 na apresentação de um balé de Jean Cocteau e Erik Satie, intitulado *Parade*. Entre 1920-1924, o termo foi apropriado por André Breton para rotular um movimento artístico que ultrapassava as aparências e a fidelidade com o real. Ao escrever uma apresentação para uma exposição do pintor alemão Max Ernst em 1921, Breton interpretou suas colagens como o equivalente plástico de uma famosa frase de Lautréamont (*Cantos de Maldoror* (1869), no Canto Sexto, capítulo I): “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecação de cadáveres”, frase também retratada por Salvador Dalí. Em *In voluptas mors* (*Morte voluptuosa*) (1951), o fotógrafo norte-americano Philippe Halsman retrata o pintor espanhol ao lado de um crânio humano formado por mulheres nuas em diferentes poses. A insistente evocação da morte por esse movimento parecia uma referência à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o humano se encerrava na camisa-de-força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação.

“Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecação de cadáveres”. Sugerimos que a função da cena da “necrópsia dos objetos” é similar à da montagem supostamente sensual de corpos de mulheres porque em ambas a ontologia dos elementos envolvidos é abstraída. Assim, tanto os objetos destituídos de suas referências e funções, como as mulheres destituídas de sua humanidade reúnem-se sob o escrutínio do artista, que se retrata como um cientista dissecando realidades ocultas e surpreendentes.

No caso de Halsman, a cena chega a ser patética e humilhante, num certo sentido, não só porque exhibe as modelos para a apreciação privilegiada de um homem - seja o elemento observador interno à composição do cenário, que é o próprio Salvador Dalí; sejam os olhares que ele encarna: o do fotógrafo e os dos observadores da cena, que se equivalem aos olhares dos destinatários dos quadros da tradição do nu feminino artístico na Europa, dos quadros a óleo à propaganda. Assim como no gênero que assinala o início da mercantilização da arte, segundo John Berger⁰², na composição surrealista a evocação burlesca da

02 É bem verdade que, ao inserir a imagem do artista enquanto espectador na cena retratada, o fotógrafo opera um pequeno desvio na tradição, pois, segundo John Berger em *Modos de ver* (1972): “Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele, tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho - ainda vestido”. Entretanto, continua válida a observação de Berger sobre o motivo da cena do gênero nu: “Essa nudez não é uma expressão dos sentimentos da mulher. É um sinal de sua submissão aos sentimentos e exigências do proprietário (de ambas: tela e modelo). ... Vale a pena referir que noutras tradições não europeias - na arte indiana, persa, africana, pré-colombiana, etc. - a nudez nunca reveste esse modo de passividade. E se, em qualquer dessas tradições, o tema de uma obra for a atração sexual, é muito provável que descreva o amor sexual ativo entre duas pessoas, a mulher tão ativa quanto o homem, a ação de cada um absorvendo o outro.” (BERGER, 1972, p. 57)

morte surge da aniquilação do feminino. Reduzidas à coisificação de seus corpos fotografados em posições de êxtase, não são mulheres, mas cadáveres. A cena, portanto, não fala de amor nem de qualquer espécie de intercâmbio afetivo, mas da satisfação unilateral do desejo, da sedução do interdito, do prazer mórbido da dissensão. Como diz Georges Bataille:

A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais ela está próxima da debilitação, e de outro, a debilitação, contanto que o tempo passe, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda. A atividade erótica nem sempre tem abertamente esse aspecto nefasto, nem sempre é essa fissura; mas, profundamente, secretamente, essa fissura que é própria da sensualidade humana é a mola do prazer. O que, na apreensão da morte, suprime o fôlego, deve de alguma maneira, no momento extremo, cortar a respiração. (BATAILLE, 1987, p. 68)

A percepção do Surrealismo como um movimento de vanguarda moderna, agente do questionamento das amarras racionalistas rumo ao exercício da emancipação do imaginário, esbarra nessa contradição incômoda que se revela na imagem *In voluptas mors*: a evidente parcialidade do olhar criador, onde o masculino se coloca numa posição de controle e domínio dos jogos eróticos estéticos, elegendo o feminino como o material disponível - como uma qualquer máquina de costura ou um qualquer guarda-chuva - submisso e inerte sob o bisturi de seus manipuladores. A suposta independência proposta pelos surrealistas, portanto, seria necessariamente parcial, funcionando muitas vezes apenas como mais um instrumento opressor e silenciador de um contingente da humanidade sempre aliado dos processos “libertários” das classes dominantes.

Em *Women artists and the surrealist movement* (Londres, 1997), Whitney Chadwick - pioneira nos estudos

sobre o papel das mulheres no movimento surrealista - mostra como, apesar de sua posição inovadora, aberta à integração de artistas independentes em seu grupo, a história oficial da arte surrealista simplesmente não registra o nome da maior parte dessas mulheres, ignorando sua participação no movimento.⁰³

A primeira justificativa para a estranha ausência de artistas femininas conhecidas na história do Surrealismo (que foi paulatinamente revisada após a publicação da obra de Chadwick), é, portanto, a insuficiente alteração da mentalidade reinante. As mulheres que expunham com o grupo eram raramente consultadas quando se discutia as teorias do movimento. O trabalho de elaboração teórica era uma tarefa quase que exclusivamente restrita aos membros masculinos do grupo. Mesmo quando essas discussões tinham como tema o papel da mulher no mundo das artes, esta não quase não possuía voz. Ela continuava como objeto de análise em um universo de sujeitos investigadores masculinos. Clara testemunha disso é a forma mística e idealizada que a mulher adquiria aos olhos dos surrealistas. Ela não era uma presença concreta e real, mas sim uma projeção, uma existência limitada à superficialidade imaginativa de uma ideia sem corpo. A ideia presente na mente masculina de uma musa com poderes ocultos e segredos indecifráveis. As mulheres reais, portanto, não faziam parte do grupo que dava forma às ideias do Surrealismo, o que não significava, no entanto, que elas não possuíssem suas próprias ideias.

03 “Surrealism’s idealized vision of woman was like an albatross around the neck of the woman artist, difficult to ignore but of no help in forging a personal identity as an artist. The muse, an externalized source of creative energy and a personification of the female Other, is a peculiarly male invention. Asked how they felt about surrealist identification of woman and muse, Leonora Carrington responded with a single word: ‘bullshit’, and Ithell Colquhoun commented that ‘Breton’s vision of the ‘free and adored woman’ didn’t always prove a practical help for women, especially painters’. These insights came later, almost fifty years after the publication of the first Surrealist Manifesto, but they help us understand one reason why so many women artists have argued that they weren’t really surrealists.” (CHADWICK, 2021, p.78)



Fig. 3. A violação, de René Magritte



4. Ilustração, de José Guadalupe Posada

É interessante lembrar que, ao chegar ao México em 1938, o poeta francês e teórico do Surrealismo André Breton declarou que aquele era “o país mais surrealista do mundo”. Lá vivia

Frida Kahlo, uma pintora cujas obras misturavam sofrimento, feminilidade e elementos do folclore e da natureza mexicanos. A aparente falta de racionalidade em suas pinturas impressionou Breton, mas Frida rechaçou o título de “surrealista”: “Nunca pinte sonhos. Pinte a minha própria realidade”.

Essa observação da autora de uma obra visceralmente confessional parece confrontar diretamente a percepção viciada dos integrantes dos movimentos modernos, quase sempre homens eruditos provenientes de uma elite intelectual europeia e segregacionista, que representavam o corpo da mulher como objeto do desejo (deles). Por representar uma história de dor e sofrimento ligada tanto à narrativa de seu corpo vitimado por um acidente, como à narrativa pouco convencional de sua paixão pelo pintor Diego Rivera, Frida ganhou fama de “feminista”, numa época em que pouco se falava sobre o assunto. Embora sem jamais teorizar a respeito dos direitos das mulheres, ela confrontou tabus e estabeleceu uma posição crítica face à modernidade europeia que, com o tempo, adquiriu um poder de precursividade nunca visto antes.



Fig. 5. *A cama*, de Frida Kahlo⁰⁴

04 Frida Kahlo conservava um esqueleto preso à parte de baixo do dossel de sua cama, que representaria alegadamente uma alegre lembrança de sua mortalidade. O motivo da caveira e

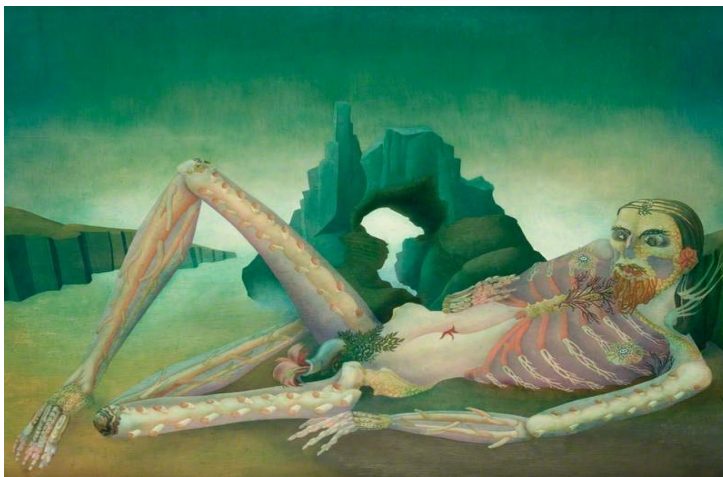


Fig. 6. *Gouffres amers (Abismos amargos)*, de Ithell Colquhoun

Já no caso de Ithell Colquhoun, nascida em Assam, Índia, e criada na Inglaterra, a imagem do cadáver é deliberadamente utilizada para parodiar a obsessão surrealista com a fêmea erótica. Assim, tanto com as demolidoras imagens de Colquhoun, como as caveiras e esqueletos que povoam a obra de Frida Kahlo, percebe-se uma perspectiva muito distante da afetação que parece mover os pintores surrealistas, para os quais se poderia dizer, com o filósofo argentino radicado no México, Enrique Dussel, que “uma práxis irracional da violência, herdada de um colonialismo que não teve seu fim junto com as colônias”, torna-se um componente estrutural da composição artística. Dussel enumera e descreve as “razões” que justificam essa práxis:

do esqueleto surgem frequentemente na obra dos artistas mexicanos, onde a morte é entendida como uma transição para uma vida de outra espécie. O Dia dos Mortos, a 2 de novembro, não é, portanto, um dia de luto, mas um dia de festa. Essa constatação é tão antiga quanto seus sítios arqueológicos. Há registros de que as civilizações pré-hispânicas celebravam a passagem para o mundo espiritual de forma divertida e inusitada aos olhos dos estrangeiros. Enquanto esse ritual é visto de forma mórbida pela maioria das culturas, no México representa o momento de reencontrar os que já se foram. Acredita-se que todos retornam do além para uma visita regada a comida, bebida e dança, sobre as lápides dos cemitérios. O México embarca na herança das culturas pré-colombianas, em um embate com a presença do colonizador espanhol, que impôs as tradições cristãs do luto, da morte e da culpa.

A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a “desenvolver” os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas, violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etc.). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etc. (DUSSEL, 2000, p. 49)

Talvez por isso, ao contrário da artificialidade e simulação do Surrealismo, haja uma grande verdade na obra de Frida Khalo e Ithell Colquhoun, que afasta as suas representações da hipocrisia que se manifesta pela ironia, perversão e sadismo tão comuns àquele movimento. Provavelmente, também, é a essa verdade que recorrem as escritoras oriundas da Turquia e de Angola nos romances aqui selecionados para análise. A relação do erotismo com a morte nos textos de Elif Shafak e Filipa

Melo parece lidar com o espaço de um *obsceno* diferenciado - ou uma *heterotopia*, segundo Michel Foucault -, não por se tratar de histórias incômodas e desagradáveis em torno de crimes (tão difundidas nos dias de hoje no popularíssimo gênero policial que já ocupam o centro do palco na maioria das encenações, seja na literatura, nas artes, nos filmes e nos jogos); mas por essas histórias serem pensadas por mulheres oriundas de um hibridismo cultural que funde suas origens às influências de uma educação europeia. Ambas escolhem falar de um ponto de vista *surreal*: o dos cadáveres das mulheres vítimas de violência e silenciadas em seus contextos. Assim, acessando ora o pensamento agonizante da protagonista moribunda, ora as marcas remanescentes no corpo da protagonista morta, elas enfrentam relatos exóticos que parecem, sob uma perspectiva diferenciada, refletir sobre a metáfora da “caveira” halsmaniana e daliniana, dando indiretamente voz e expressão, através de suas personagens, às modelos materializadas por esses modernistas em sua obra dita erótica.

Em *10 minutos e 38 segundos nesse mundo estranho*, Elif Shafak utiliza esse breve espaço de tempo (que precederia a falência total do cérebro) para registrar as lembranças da prostituta Leila Tequila. Ao longo de mais de trezentas páginas, o leitor acompanha a narração de fatos de sua vida emudecidos por mais de quarenta anos, que jorram aos borbotões em seus minutos finais, disparados por gatilhos imprevisíveis. Assim, não são os motivos sensuais que preponderam, mas as evocações proustianas, reconfortantes e alegres, dos prazerosos sabores regionais que abrem os capítulos: *baklava* de pistache, café com cardamomo, guizado de bode com especiarias, *borek* quentinho, fogão a lenha, bombons de chocolate com recheio surpresa, mexilhões fritos do Mar Negro, bolo caseiro de morango.

Sua história ambientada num bordel decadente da periferia da cidade, e centrada no seu covarde assassinato encomendado por um figurão da sociedade, surge entrelaçada às narrativas das memórias de seus cinco leais amigos: uma família marginal e disfuncional composta pelo travesti Nalan Nostalgia; o subversivo Sinan Sabotagem; a africana Jameelah; a anã Zainab¹²² e a fugitiva de um casamento forçado, Humeyra Hollywood. Dividido em três partes, “A mente”, “O corpo” e “A

alma”, a primeira se concentra no relato memorialista de Leila antes de morrer completamente, enquanto a segunda trata da destinação de seu corpo levado do necrotério para o *Cemitério dos Solitários*, o mais desolado de Istambul, e o seu rocambolesco resgate pela trupe dos cinco, que têm algo de saltimbancos. A terceira parte, a mais breve e poética, trata da libertação da alma de Leila após seu derradeiro mergulho no fundo do mar. Como um autêntico “peixe fora d’água” ao longo da vida, ela finalmente parece retornar à fluidez do seu *habitat* natural, longe das perseguições e cobranças absurdas, e das angústias e ameaças que cercaram a sua experiência num corpo feminino, naquele determinado espaço-tempo que lhe coube viver, e que ela acaba de relatar:

Sua mente havia parado completamente de funcionar, seu corpo já estava se decompondo e sua alma estava flutuando atrás de um peixe-beta. Ela sentia-se aliviada por ter deixado o *Cemitério dos Solitários*. Estava feliz por fazer parte daquele reino vibrante, daquela harmonia reconfortante que jamais considerara possível e daquele vasto azul, vívido como o nascimento de uma chama nova. Finalmente livre. (SHAFK, 2021, p. 326)

Já em *Este é o meu corpo*, a fala de Eduarda, já morta há um certo tempo, é transferida de sua mente para o seu corpo, e do seu corpo para a mente de um tradutor especialista. Ambientada na sala do necrotério, a história transcorre a partir da inusitada relação que se estabelece entre o cadáver da moça e o médico legista. Com a solenidade de um ato religioso, o ímpeto de uma violação e a ternura de uma carícia, os cortes profundos da lâmina no seu corpo vão desvendando os seus mais recônditos segredos, como se apenas após a morte a personagem encontrasse um interlocutor empático e pudesse narrar o mistério de seu desaparecimento, que poderia ter sido enterrado em silêncio ao lado de tantas histórias similares de mulheres presas a relacionamentos abusivos. Através deste homem, no entanto, a morte de Eduarda é singularizada pela escrita de Filipa Melo,

que desfaz a desumanização da cena da necrópsia criando uma imprevisível relação afetiva entre o discurso contido nos vestígios do corpo e a escuta sensível do médico.

Assim como há um reinvestimento na vida pelo mergulho do corpo de Leila no mar, há um resgate similar na história de Eduarda, que dá à luz uma criança três dias antes de ser assassinada pelo namorado. Em *O erotismo*, Bataille comenta que:

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres. Entretanto, a vida não deixa de ser uma negação da morte. Ela é sua condenação, sua exclusão. (BATAILLE, p. 37)

No romance, esse renascimento é repassado como aposta à figura paterna, quando Eduarda confia seu filho a António:

Eduarda abandonou o filho. António concentra-se na palavra: “abandonou”. Não. Eduarda entregou-lhe o seu filho, porque só ela sabia que ele era capaz de amar, uma vez na vida, a primeira, deixar-se levar por esse amor, confiar nele. Eduarda entregou-lhe o filho provavelmente porque previu a morte dentro dela e quis deixar-lhe a vida para vencer a morte dentro dele. (MELO, 2001, p. 116)

A presença dessa vitalidade em ambos os textos, apesar dos enredos fúnebres, afirma a escrita heterotópica dessas autoras como uma recusa da morte, e não como a sua celebração. Arriscamos sugerir que ambas funcionam como fábulas políticas *bartlebianas*, nas quais a força da recusa é delicada e implacável como a

expressão: “prefiro não” (*I would prefer not to*).⁰⁵ Diante dos imperativos de uma realidade aniquiladora de suas existências, e de um ambiente opressor que não lhes convém ou que sentem ser um convite à morte em vida, as personagens incorporam a recusa sem avaliar o preço que terão que pagar. Agem como criaturas livres, a quem é dado o direito de escolher. Essa atitude funciona como uma imperdoável violência ao sistema. A admissão, pela mulher, sobre a facilidade com que o homem tiraria sua vida dá um panorama do que é uma estrutura de poder que concede ao masculino o direito mandatório sobre o corpo alheio, mas que, socialmente, é enunciativamente dele. Daí que a simples recusa feminina exerça um efeito tão devastador neste contexto: “Prefiro não ser abusada, prefiro não calar sobre o abuso, prefiro não casar com esse homem, prefiro não ter esse filho, prefiro ter esse filho, prefiro estudar, prefiro trabalhar, prefiro ser assim e não de outra forma. Prefiro não ser como determinam. Ainda que para isso seja preciso tornar-me um corpo sacrificial.”

Se a lógica política perpassa o que nos é dado como literatura, é preciso examinar as condições e papéis instituídos pelos discursos e práticas dominantes. Daí surge o que Deleuze e Guattari identificam como a “literatura menor” enquanto espaço de resistência coletiva: “Vale dizer que *menor* não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).” As produções situadas no campo de uma “literatura menor” não se confundem com os conceitos de minoritário

05 Em 1953, Herman Melville escreveu um conto intitulado *Bartleby, o escrivão*, uma das mais instigantes obras da literatura mundial, verdadeira ode à insubordinação. Melville conta a história deste homem que, de um dia para outro, se recusa a atender os pedidos de seu patrão num escritório de advocacia em Wall Street. Sentado em sua escrivaninha, ele decide não mais copiar, não mais trabalhar, não mais sequer sair de seu lugar, colocando a todos num impasse: saber o que fazer com o espaço de total inação que se instaura a partir de sua recusa de fornecer à máquina de poder a sua contribuição. Ao fazê-lo, porém, acaba por desmontar as forças como elas se posicionam, deixando um legado de negativas que configuram a composição de um outro mundo.

ou minoria, pois *menor* é aquele que se assume fora do lugar, que cria para si uma comunidade possível, uma enunciação outra, uma *performance* constituída por uma multiplicidade de atos expressivos não determinados por parâmetros estéticos legitimados: “É a única possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior que permita definir literatura popular, marginal, etc. Só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, apta a tratar e a exercitar conteúdos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p. 42). Deleuze afirma ainda que Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele:

A literatura como saúde consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir, ainda enterrado em suas traições e renegações. A literatura americana tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar as próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países. ... Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. (DELEUZE, 1997, p. 14)

Podemos dizer que a postura de Shafak, principalmente, e a de Melo, relativamente, ecoam a perspectiva decolonial que subjaz à ideia da literatura menor, e que é uma das mais atuais e contestadoras linhas do pensamento feminista contemporâneo, reivindicando a desconstrução de leituras hegemônicas sobre a mulher e o discurso de feministas oriundas dos países historicamente dominantes. Como reação ao processo de colonização – histórico e intelectual – o pensamento decolonial irrompe o cenário do feminismo com novas teorias e novos questionamentos sobre o problema do gênero, raça, classe e da própria episte-

mologia. Como diz a boliviana Paredes, defensora do “feminismo comunitário”⁰⁶, as mulheres vinculadas ao movimento partem do princípio de não refletir sobre direitos individuais, mas, sim, coletivos; a partir dessa comunidade que é lugar de identidade comum, de memória ancestral, de conjuntura particular:

O feminismo comunitário é a luta de qualquer mulher, em qualquer parte do mundo, em qualquer tempo da história, que se rebela contra um patriarcado que a oprime ou pretende oprimir. O feminismo comunitário não é uma corrente que deriva do feminismo tradicional eurocêntrico, e sim a forma única como ela e outras mulheres latino-americanas, principalmente de povos originários, passaram a enxergar e se posicionar: “Nós somos feministas comunitárias, e não feministas porque somos mais velhas do que as feministas, que ainda são juvenzinhas, surgiram em 1789 (risos). Nós estamos lutando desde 1500. (Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/>)

AUTÓPSIAS DE VIDAS SILENCIADAS

06 O feminismo comunitário opera o conceito de território-corpo como uma forma de resistência ao patriarcalismo, ao colonialismo e ao neoliberalismo. O primeiro território a ser defendido é o próprio corpo diante das várias violências que sofre, como as de gênero, raça e classe. O corpo também é um espaço por meio do qual se criam estratégias de luta política, dentre as quais a produção de conhecimento local, a promoção de práticas educativas interculturais, a necessidade de desnaturalizar a invisibilidade das mulheres racializadas, a superação do imaginário estético racista ocidental, o empoderamento feminino e a coletivização das lutas na defesa dos territórios e dos corpos que se articulam a partir do ecofeminismo. Como movimento social, sob a liderança de Julieta Paredes, indígena do povo Aymara da Bolívia, originou-se nas lutas de resistência das mulheres indígenas que se organizaram para combater as constantes violações dos direitos sobre seu território e seu corpo.

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. *O erotismo dos corações é mais livre*. Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes.

Georges Bataille

O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso 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*.

Michel Foucault

Por vezes, a literatura evoca espaços perturbadores, limítrofes, que abordam experiências extremas e até mesmo estranhas aos circuitos canônicos e legitimados pela crítica. Pessoas que acusam a sua presença e que se manifestam, por exemplo, do interior de espaços de subalternidade socioeconômica ou de marginalidade, seja nas ruas ou nos *contraespaços* de Foucault – “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p. 20) - tendem a desafiar tanto os espaços convencionais como os utópicos, o que resulta numa escrita de resistência, que dá margem a uma crítica política, segundo Oliveira e Caimi:

Uma crítica política da literatura, pensada a partir do conceito foucaultiano de *heterotopia*, passa pelas dimensões segundo as quais Deleuze situa o pensamento de Foucault: a do poder, a do saber e a dos processos de subjetivação. A atenção aos textos produzidos nos espaços heterotópicos põe em questão as divisões,

as hierarquias, os mecanismos do poder produtores das desigualdades nos modos de ver, conhecer e dizer o mundo. ... Se os regimes autoritários podem cooptar intelectuais e artistas para consolidar estratégias de legitimação e dominação, o pensamento de resistência prima pelo conflito de ideias, ou seja, elabora conceitos não apropriáveis pelo instituído, inventa lugares, imagens, palavras, cifras, senhas que sejam capazes de sustentar uma oposição rigorosa. Uma crítica política define-se essencialmente pela resistência a quaisquer instâncias de legitimação da literatura e da arte, dirigindo seu olhar/escuta para potências fabuladoras capazes de inventar novos universos e “máquinas sociais”. (OLIVEIRA e CAIMI, 2020, s/p)

Esse tipo de crítica busca, portanto, estudar aquilo que desloca a literatura dos espaços aceitos e instituídos, a partir de lugares residuais que comportam vidas supostamente descartáveis, cujas vozes ressurgem como força expressiva e transformadora dos lugares do literário. Para Oliveira e Caimi (2020), concentrar o foco do olhar e da ação em sujeitos “esquecidos em vida”, perdidos na memória do contemporâneo, “é um gesto de dissenso que lança luz sobre produções literárias inseridas em espaços que podemos definir, a partir de Foucault, como *heterotópicos*, ou seja, espaços outros, lugares de diferença, de contestação dos espaços hegemônicos, onde a literatura encontra-se protegida em sua aura”.

No caso das escritoras aqui selecionadas, os *loci* são particularmente excêntricos, reveladores da radical *obscenidade* das protagonistas em questão. Pois, enquanto Leila fala a partir de uma lata de lixo onde seu corpo foi atirado após o assassinato, o corpo de Eduarda jaz numa vala qualquer à margem do caminho, já muito deteriorado. De tão abjetas, essas locações sequer podem ser tomadas como cenários literários, causando um profundo incômodo no leitor. Assim, em *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho*:

Leila Tequila teria dado qualquer coisa para estar em seu apartamento naquele instante. Mas estava ali, nos arredores de Istambul, diante de um campo de futebol úmido e escuro, dentro de uma lata de lixo de metal com alças enferrujadas e a pintura descascada. Era uma lata com rodinhas: tinha pelo menos um metro e vinte de altura e metade disso de largura. A própria Leila tinha um metro e setenta e quatro – além dos vinte centímetros de seus sapatos roxos de salto agulha com tira atrás do calcanhar, que ainda estavam em seus pés. ... As pessoas sempre presumiam que um cadáver fosse tão vivo quanto uma árvore caída ou um tronco oco, desprovido de consciência. Mas, se tivesse recebido a mínima oportunidade, Leila teria jurado que era o contrário: os cadáveres transbordavam de vida. (SHAFK, 2021, p. 10)

Já em *Este é o meu corpo*:

Quando o homem se aproximou da ponte, já o cão rodeava o corpo. Cheirava-o, roçando o focinho nas carnes, veias e ossos que pareciam triturados. Conservavam os contornos intactos. Estendiam-se em duas pernas, dois braços, um tronco e uma cabeça de borco entre o passeio e o alcatrão. Não havia nem olhos, nem cara, nem roupas. No meio da carne rosácea, os tendões desenhavam linhas brancas, cruzadas por músculos finos, tensos e escuros. A pele parecia ter sido sugada por um violento redemoinho que a puxara para dentro, retorcida como um trapo velho, seca como um pergaminho. (MELO, 2001, p. 11)

O protagonismo absoluto do cadáver em ambos os romances assinala a inequívoca centralidade do corpo nessas narrativas, quando as autoras escolhem colocá-lo, inerte, no primeiro plano da cena. Sua função parece ser, como na expressão “*the elephant in the room*” (“o elefante na sala”), incomodar. Evidenciar o grau

de indiferença coletivo diante de um problema ou situação que está obviamente presente, mas que ninguém deseja discutir, por ser mais confortável agir assim. Da mesma natureza talvez seja a opção por um nível de degradação repulsivo nos “lugares de fala” das personagens, que supera qualquer possível associação erótica, por se tratar do discurso de uma profissional do sexo, num caso, e de uma moça de comportamento livre, no outro. Fixos, imóveis no centro do palco dessas obras, eles não restam, porém, paralisados como os corpos femininos da caveira halmaniana e daliniana, nem expostos à apreciação de observadores indiferentes. Como diz Shafak, eles transbordam de vida ao funcionar nas narrativas como agentes deflagradores de histórias e provocadores de deslocamentos.

A *obscuridade* nesses relatos não se verifica pela sensualidade das memórias nem pela ruptura provocativa do decoro, como nas obras surrealistas; mas pela consciência das “modelos”, que parecem despertar, em suas autópsias⁰⁷, do transe em que jazem na colagem surrealista onde foram atiradas pelos seus algozes, e para onde vão tantas outras vítimas dos jogos de prazer dos poderosos. Constrangidas com seus corpos imobilizados em poses aviltantes, elas atuam no sentido inverso ao da necrópsia, também executada por homens nos dois romances: “vendo por si mesmas”, ou seja, resgatando suas identidades, seus rostos, suas relações familiares e afetivas, seus dramas e alegrias ...

07 Uma autópsia, necrópsia ou exame cadavérico é um procedimento médico que consiste em examinar um cadáver para determinar a causa e modo de morte e avaliar qualquer doença ou ferimento que possa estar presente. Ocorre para fins legais ou médicos, a fim de saber se a morte foi ou não natural. Pode ser forense se houver suspeita de crime; ou clínica e acadêmica em casos de morte desconhecida ou incerta, ou para fins de pesquisa. O termo *autópsia* deriva do grego clássico que significa “ver por si próprio”, (*autós*, “si mesmo” e *ópsis*, “visão”). Embora usado em muitas línguas: *autopsia* (em espanhol e italiano), *autopsie* (em francês), *autopsy* (em inglês), entre outros, é impreciso por significar “exame de si mesmo”, quando se refere, ao contrário, ao exame do corpo por um outro: o médico. Modernamente, criou-se a sinonímia *necrópsia*, composta de *nekrós*, “morto” e *ópsis*, “visão”, que significa literalmente “exame de cadáver”.

suas biografias. Tudo o que fez de uma Leila e da outra Eduarda, para além da situação da máquina de costura e do guarda-chuva na mesa de dissecação.

Há, ainda, um espaço comum para onde migram Leila e Eduarda após o resgate de seus despojos: a sala do necrotério. Ali se conclui o fenômeno da “autópsia” que mencionamos. Utilizamos esse termo deliberadamente (apesar do vocábulo “necrópsia” ser o mais adequado para o procedimento do médico legista), porque a natureza do discurso heterotópico nesses romances implica esse “autoexame” que se verifica seja quando Leila relata suas memórias - um pouco antes de chegar ao necrotério, onde mais uma vez é vítima da arbitrariedade das convenções -, seja quando o médico resgata as memórias de Eduarda.

É preciso dizer que a natureza dos doutores nos dois romances difere diametralmente. O legista turco é um mero funcionário do Estado. Cumpre com rigor as regras sociais, as mesmas que conduziram Leila à vida nas ruas, após abusos de todos os níveis em sua família, da infância à juventude, que a teriam levado a fugir para Istambul onde só encontrou possibilidade de sobrevivência no prostíbulo. A sequência de violências da qual é vítima só se conclui com a recusa institucional da entrega de seu corpo aos seus verdadeiros amigos, que desejam sepultá-la dignamente. Toda a história de Leila é, portanto, tristemente construída pelo controle social de seu corpo, de seu pensamento e de seus afetos, e sua resistência a esse controle é o que a transforma num ser rotulado como espúrio e destinado ao *Cemitério dos Solitários*.⁰⁸

A frieza do médico no romance de Shafak o coloca como um técnico fascinado por cadáveres e pelos estudos sobre a morte, legitimando em suas especulações a hipótese que dá

08 A autora inclui uma “Nota ao leitor” em seu romance: “Muitas coisas neste livro são verdade e tudo é ficção. O *Cemitério dos Solitários* em Kilyos é um lugar de verdade. Ele está crescendo depressa. Ultimamente, um número cada vez maior de refugiados que se afo-garam no Mar Egeu tentando chegar à Europa vem sendo enterrados lá. ... A rua dos bordéis também existe de verdade. Uma rua sem saída perto do cais, a poucos metros do porto de Karalöy.” (SHAFK, 2021, p. 329)

título à obra: a de que a atividade cerebral perduraria por cerca de dez minutos após a falência dos demais órgãos. No mais, não se interessava por pessoas. “Não tinha nenhuma vontade de descobrir quem era aquela mulher e que tipo de vida ela levara. As histórias das vítimas não lhe importavam muito. O que realmente lhe interessava era a morte em si, não como conceito teológico ou filosófico, mas como objeto de investigação científica” (SHAFK, 2021, p. 203). Sua atitude é confrontada com a do servente do necrotério, “um homem bondoso e gentil”, que demonstra interesse pela identidade e pelos dramas das criaturas que ali aportavam:

- *Salam Aleikum*, doutor.
- *Slam Aleikum*, Kameel Effendi.
- Essa é a prostituta sobre a qual as enfermeiras estavam cochichando?
- É sim. Trouxeram logo antes do meio-dia.
- Pobrezinha, que Alá perdoe qualquer pecado que ela possa ter cometido.
- *Possa?* – disse o médico. – Isso é uma coisa engraçada de dizer, considerando-se quem é. A vida inteira dela estava repleta de pecado.
- Bom, talvez isso seja verdade. ... Mas quem sabe quem merece mais o paraíso, se essa coitada ou o fanático que acha que é o único escolhido de Deus?
- Quem diria, Kameel Effendi! Não sabia que você tinha tanta pena das putas. Melhor tomar cuidado. Eu não me incomodo, mas tem muita gente por aí que lhe daria uma boa surra se ouvisse você falando desse jeito. (SHAFK, 2021, p. 205)

Esse trecho coroa a trajetória de aviltamentos que constitui a história de Leila, abusada por parentes na infância, destinada a um casamento indesejado e, foragida, aprisionada por aliciadores de jovens que a convertem na “puta” sobre a qual recai a culpa por todos os crimes, até aquele que lhe tirou a própria vida. A mera sugestão do servente de chamar à responsabilidade

o seu assassino sequer é considerada no contexto. Ao contrário, causa espanto e torna-se motivo de uma ameaça do médico.

Já no romance de Filipa Melo, o legista é uma criatura estranhamente empática, que admite “conversar” com os corpos que examina, e interessar-se por suas histórias:

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 ao 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. (MELO, 2001, p. 25)

David le Breton comenta que durante muito tempo a morte foi o fim da vida, a inércia definitiva de um homem que o médico se limitava a constatar. Aquele não podia nada para suspender o último suspiro do moribundo; e este, por sua vez, não esperava realmente nada do médico. Morrer era uma verdade evidente. Os progressos atuais da medicina no domínio da terapêutica farmacológica, das intervenções cirúrgicas, dos transplantes, da reanimação, entre tantos outros, perturbaram esses dados. Com essas técnicas, “o médico não é mais somente o notário da morte, ele é aquele que rege suas condições, controla sua duração, e aquele que, em último lugar, toma a decisão de fixar-lhe a hora” (BRETON, 2013, p. 361). Um colonizador da vida, um colonizador de corpos.

Ao optar pelo protagonismo do cadáver feminino, e ao dispor suas personagens nas mãos de médicos *legistas*, porém, tanto Shafak quanto Melo tomam a decisão de afastar qualquer esperança de resgate das vidas dessas mulheres por intervenção da ciência. Mas enquanto Shafak retrata o cientista como uma espécie quase inumana, Melo faz questão de investir no retrato de um homem empático, gentil, dotado de suas próprias angús-

tias e incertezas. A superexposição da temática da morte nesses textos parece trazer à baila, deliberadamente, uma demanda pela narrativa de assuntos fulcrais sobre os quais a sociedade se recusa a falar. Como diz David Le Breton:

Aliás, é preciso sublinhar a negação da morte sobre a qual se funda a medicina ocidental: expandindo sempre os limites da vida, ela provisoriamente põe a morte em xeque, mas frequentemente traz mais anos à vida do que vida aos anos. E, ao mesmo tempo, ela faz sempre mais da morte um fato inaceitável que é preciso combater. A medicina nos desaprende a morrer, faz da morte uma alteridade absoluta, que nada vincula à condição humana. ... Porque se recusa a ver a morte com os olhos abertos, a medicina é assombrada por ela. (BRETON, 2013, p. 361)

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CARROUGES, Michel. *As máquinas celibatórias*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- CHADWICK, Whitney. *Women artists and the surrealist movement*. London: Thames and Hudson, 2021.
- DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”, in: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 24-33. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”; “Bartleby, ou a fórmula”, in: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. São Paulo: Bazar do tempo, 2020.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Khalo (1907-1954) - Dor e paixão*. Köln: Taschen, 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; CAIMI, Cláudia Luiza. “Heterotopias da escrita e deslocamentos do literário”, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 59, Janeiro/2020.

SHAFK, Elif. *10 minutos e 38 segundos neste mundo estranho*. Rio de Janeiro: Harper Collins do Brasil, 2021.