
O corpo e a cidade: aos cuidados de Afrodite

Vilma Costa

Resumo

O corpo e a cidade: aos cuidados de Afrodite discute como se dá e que papel desempenha, no imaginário contemporâneo, a tensão estabelecida entre a necessidade de construção de sentidos para a existência humana e a vivência em um universo urbano de aparente não-senso da sociedade do espetáculo e do consumo, a partir da leitura do romance *A fúria do corpo* (1981), de João Gilberto Noll e do filme *Os amantes da Pont Neuf* (1986), de Leos Carax. Investiga-se em que medida as experiências erótica e estética têm sido impulsionadoras de leituras e escritas de uma nova sensibilidade.

Palavras-chave: *Corpo. Cidade. Sentidos. Identidade.*

Afrodite imortal, cujo trono cintila,
 filha de Zeus, plena de ardis e conluios,
 [...]
 Pois desta vez ainda em meu socorro vem,
 mas liberta-me, Deusa, dos meus cuidados crus,
 perca minha alma a quem desejo – e, vago o coração,
 o auxílio sê tu.

(SAFO, 1992a)

A fome de uma canhestra felicidade

O homem caminha bêbado pela cidade. Holofotes de um carro o seguem na escuridão como uma câmera de vídeo. O homem cai, esfrega em um movimento de autoflagelo a fronte no chão, sangra. O carro se precipita e passa sobre sua perna. A mulher caminha e fixa-se na cena do "homem morto" para, mais adiante, registrá-lo em um desenho. A cidade muda testemunha o acidente e um ônibus passa recolhendo os vagabundos das ruas. Alex sacoleja semimorto pelo chão, a câmera mostra feridas abertas pelos corpos de passageiros recolhidos. Os que estão despertos arriscam seus sustenidos e a cantoria polifônica e desafinada preenche a cena noturna e urbana. A cidade cidadã dorme. A Paris das Luzes e das Vitrines está às escuras. A miséria parece invisível aos seus demais habitantes, que mesmo acordados tornam-se cegos pela indiferença.

Trata-se do filme *Os amantes da Pont Neuf*, de Leos Carax, que não teve muita aceitação na França, na época de seu lançamento, segundo a atriz Juliette Binoche, protagonista principal, em entrevista concedida ao programa *Vint H Paris Premier* da TV Eurochannel. Ele foi alvo de severas críticas e rejeição do grande público, obrigado a ver, mesmo que na ficção, uma Paris sem o glamour das Belas Artes e sem a exaltação humanista de direitos "universais" ("Liberdade, igualdade, fraternidade").

Georg Simmel, em palestra proferida sobre "A metrópole e a vida mental", em 1902, já se referia à *indiferença* das pessoas na convivência das grandes cidades. Longe de atribuir julgamentos maniqueístas aos mecanismos usados por seus habitantes para sobreviver, ele preocupa-se em enfatizar o seu papel intelectual de compreendê-los. É assim que formula a definição da atitude *blasé* que

resulta, em primeiro lugar, dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compreensão concentrada, são impostos aos nervos. [...] Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que

finalmente cessam completamente de reagir (SIMMEL, 1987, p. 16).

Os estímulos provocados pelos excessos de diferença geram a indiferença na medida em que aceleram em alto grau as defesas do organismo em se autopreservar. Sendo assim, "a essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, [...], são experimentados como destituídos de substância" (SIMMEL, 1987, p. 16).

Essa discussão é retomada por teóricos contemporâneos, sob diferentes enfoques. Alguns referem-se ao agravamento dessa indiferença como consequência da exacerbação do individualismo, com uma visível nostalgia. Caso patente encontra-se na posição de Sennett (1997, p. 215) que indaga:

Em uma cidade multicultural e contra todas as peculiaridades da história, há alguma chance de existirem pontos de contato, mais do que trincheiras recuadas, entre povos raciais, étnica e sexualmente diferentes? [...] Pode a diversidade urbana refrear as forças do individualismo?

Tal pergunta induz a um ponto de vista submetido a um juízo de valor que aponta o individualismo como detentor de forças (*malignas?*) que precisam ser freadas, quando é a própria diversidade urbana que impulsiona a necessidade de individualização e afirmação da diferença, como recusa à homogeneização dos sujeitos em um compacto conjunto de objetos indiferenciáveis.

Alguns intelectuais, como Lipovetsky, por exemplo, discutem que essa exacerbação do individualismo é característica das últimas décadas, e, portanto, traço contemporâneo que representa uma ruptura com o primeiro momento da modernidade, o que não deixa de representar, com novos conteúdos, a radicalização do projeto moderno de autonomia do sujeito. É o que afirma, partindo do princípio que o processo de personalização generalizado afasta-se da organização coletiva e centralizada pela racionalidade moderna:

[...] a sociedade que generaliza o processo de personalização em ruptura com a organização moderna disciplinadora e coercitiva realiza, de certo modo, no cotidiano e por meio de novas estratégias o ideal moderno de autonomia individual, por muito que lhe dê, evidentemente, um conteúdo inédito (LIPOVESTSKY, 1989, p. 25).

Outros, como Maffesoli, acreditam na decadência do individualismo e em um retorno à necessidade de reagrupamentos holísticos a partir de tribos que se organizam em redes de socialidade. De qualquer forma, não se trata aqui de escolher uma das posições como eixo do momento em que se vive. Cabe ressaltar que todas elas apresentam, em linhas gerais, argumentações plausíveis que as justificam, ao mesmo tempo que têm em comum a dificuldade de

admitirem a lógica paradoxal da simultaneidade de idéias e fenômenos que se contrapõem sem, necessariamente, excluírem-se. É também, de certa maneira, o que se observa no conjunto de diferentes formas de expressões artísticas produzidas hoje. Impossibilitadas de serem reunidas em um rol de características comuns, relacionam-se pela diversidade com que trazem o presente vivido ou representado. Muitas vezes, esses desafios de leituras estabelecem entre si um rico diálogo, mesmo que à custa de negação e intransigência na defesa de suas verdades. Outras tantas vezes, distanciam-se e se isolam na atitude *blasé* de indiferença e incomunicabilidade com o que lhes parece estrangeiro.

Sennett (1997, p. 289), retomando a discussão dessa incomunicabilidade das grandes cidades, avalia que:

o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações. A dificuldade dos estrangeiros manterem um diálogo entre si acentua a transitoriedade dos impulsos individuais de simpatia – centelhas de vida não merecem mais que um lampejo de atenção.

No entanto, a vida dos habitantes da cidade passa a ser considerada com mais atenção, transgredindo essa lógica, através de diversas representações estéticas. É quando, por exemplo, uma indiscreta câmera cinematográfica ou o olhar obsessivo de um narrador selecionam fragmentos da vida urbana para enfatizar e tornar visíveis personagens humanos, demasiado humanos, como a própria Cidade. Tanto no filme em discussão quanto no romance *A fúria do corpo* (1981), de João Gilberto Noll, isso se dá, enfocando-se, prioritariamente, a relação amorosa dos dois protagonistas entre si e de ambos com a cidade. É assim que a *invisível* e miserável população de rua assume a cena em uma cidade cuja maioria dos habitantes opta pela cegueira voluntária, não por mesquinharia ou egoísmo, mas por necessidade de se proteger de uma realidade, por vezes, tão inacreditável e assustadora.

Alex trabalha na cidade, engole fogo, faz malabarismos e recolhe aplausos e moedas com o espetáculo. Seu trabalho é uma arte em extinção, insuficiente para garantir o sustento. Circula pelas ruas surrupiando peixes e vinhos para matar a fome e a sede e ludibriar a insônia. Encontra Michèle dormindo na Pont Neuf, justamente no banco onde ele costuma descansar do dia. Tem como vizinho Hans, um velho companheiro que rejeita o visitante, especialmente quando descobre que se trata de uma intrusa e não de um intruso.

Michèle é portadora de uma doença que está lhe tirando a visão e luta desesperadamente para fixar as últimas imagens que pode ter. Debilitada pela enfermidade e pela nova condição de miserável que assumiu, carrega consigo materiais de pintura e alguns papéis que deixam pistas de uma história. É bisbilhotando essa pequena bagagem

da moça que Alex começa a ler a vida dela e desvendar uma origem familiar e social, mesmo que incipiente e confusa.

O rapaz está na rua e não há qualquer referência à sua origem. Apresenta-se como uma figura simples e bastante econômica nos discursos. Em contrapartida, o corpo é o seu grande interlocutor. É a violência das privações, do corpo ferido e mal cuidado que potencializa seus gestos e expressões, estabelecendo uma linguagem clara e concisa para os bons leitores. Essa expressividade impõe respeito, atenção e resgata uma certa dignidade presente no personagem.

Enquanto a linguagem de Alex é prioritariamente física, portanto, corporal, a do personagem narrador do romance *A fúria do corpo* é a fala compulsiva. Ambos, no entanto, têm como trunfo um corpo que se afirma na adversidade da vida desenhando desejos e dores nos gestos e músculos ou falando:

Nesse momento noto que falo sozinho, [...] ah se eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível (NOLL, 1997, p. 33)

A fala compulsiva, entretanto, é não só a tentativa de afirmação do sujeito como a frustração de sua realização enquanto tal, assim como a busca de completude no encontro amoroso desemboca na impossibilidade de uma efetiva ou definitiva fusão dos seres amantes. Ao mesmo tempo que é preciso seguir vivendo, deseja-se ardentemente a pausa de toda tensão estabelecida pela vida; apesar de se ter necessidade de seguir falando, deseja-se mais do que nunca o silêncio, como o primeiro, último e legítimo reduto do vazio capaz de recuperar alguma coisa mais digna. Tanto mais desejado é esse puro silêncio, cercado de deserto por todos os lados, quanto mais ele parece ser inatingível. Mesmo quando se chega perto de tocá-lo, fica patente a impossibilidade de deixar de exprimir o que quer que seja. Pois é aí que o expressivo toma forma e explode no gesto, na contração dos nervos de um rosto, na pele ferida e maltratada de um personagem que permanece mudo frente às fortes emoções vividas, mas que nem por isso deixam de ser expressas e, portanto, ditas pelo corpo. De uma forma ou de outra, com toda precariedade e dor, a recuperação de alguma coisa mais digna acaba acontecendo e exigindo o respeito à vida. "Doía a vida doía. Mas era vida. O maior respeito ao vivo doído que sou. O maior respeito." (NOLL, 1997, p. 48).

O vivo doído exige respeito através de uma fala não menos sofrida que seu próprio corpo; uma fala que se alterna ora por movimentos de desespero de se dizer, de se contar, ora por uma tomada poética de celebração da incomunicabilidade que o discurso fragmentado esboça, apenas como promessa, ou seja, tentativas sobre tentativas.

Apesar da flagrante impossibilidade de qualquer certeza duradoura, o Narrador do romance assim define a companheira e si próprio:

[...] somos dois corpos que ainda se desvanecem a qualquer toque de amor, somos dois corpos em busca de uma felicidade canhestra mas radiosa, [...] a fome será nosso registro para nós mesmos, a falta que sentimos nos deixará numa vigília mais intensa, conseguiremos o pão na hora ensejada por todas as nossas forças (NOLL, 1997, p. 31).

Dentro dessa perspectiva, o encontro erótico e a vivência dessa busca no espaço urbano ganham considerável importância. Tanto Alex e Michèle, no filme, quanto o Narrador anônimo e Afrodite, no romance, transitam por grandes cidades em um aparente desamparo de seres descontínuos, presos que estão à miséria de sua condição. Esses corpos são testemunhas dessa humanidade e o encontro amoroso se efetua entre os amantes e a Cidade que escolheram, por motivos diferentes, não explicitados e irrelevantes, para viver.

A felicidade radiosa é canhestra à medida que é perseguida “em uma cidade multicultural e contra todas as peculiaridades da história”, sem a pretensão de se constituir enquanto “trincheiras recuadas” de causas e bandeiras de lutas específicas ou mais gerais. É canhestra, sobretudo, porque inclui no seu roteiro a dor e os percalços de um caminho acidentado, no qual a fome é a certidão de nascimento de pessoas sem teto, sem origem e sem carteira de identidade. É, entretanto, a falta estrutural e inerente desses seres que os liga ao conjunto dos humanos, lançando-os à exuberância de desejos de satisfação de uma fome profunda, mobilizadora de todos os esforços, em sua permanente insônia. Esta se transmuta em atenção intensa e redobrada para todos os sinais delineados entre as luzes e sombras da Cidade, que, como uma grande boca, ao mesmo tempo que promete os mais doces beijos, ameaça devorá-los sem piedade.

Histórias escritas com sangue

O fato é que as cidades multiculturais e devoradoras de identidades definidas, como Rio de Janeiro e Paris, há muito não “são cenários destinados a conversações” e o diálogo entre diferentes deixou de dar a tônica. Mas como caráter recessivo, por algumas brechas da incomunicabilidade dominante, há a chance de existirem pontos de contatos precários e transitórios, mas resistentes. São por elas que se dão os encontros de Michèle e Alex, assim como de Afrodite e seu amante: “[...] aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso [...]” (NOLL, 1997, p. 26).

Para o Narrador do romance tudo parece muito simples. A história se inicia a partir de um homem e uma mulher que se *reconhecem*. A narrativa vai estabelecendo em todo seu percurso uma relação dos

personagens com um tempo mítico que faz de cada encontro um reencontro com um passado ancestral e de cada desencontro uma perspectiva afirmativa de nova possibilidade, estabelecendo uma continuidade permanente de um eterno retorno. Tudo isso contrariando o tempo histórico concreto a se desencadear em um espaço físico e objetivo que é a Cidade do Rio de Janeiro em plena avenida Atlântica. Um homem e uma mulher se reconhecem transcendendo suas histórias de vida, que vão sendo sempre secundarizadas ao assumirem aspectos ficcionais ou oníricos, como ruínas que se embaralham em pistas nada confiáveis. O reencontro, longe de se dar via um passado histórico definido, dele precisa se distanciar:

vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor, despoja-se das relíquias viciosas do passado e vem pelos meus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenhe da mais funda decisão, passos de guerreira pobre, renunciando ao repouso imediato, [...] (NOLL, 1997, p. 26).

Os próprios recursos em questão nada têm a ver com a posse de bens de consumo. Paradoxalmente, enquanto dentro da perspectiva atemporal os dois amantes se reencontram e sempre se encontrarão em um tempo cíclico que se renova e os religa ao que passou, o alvo imprevisível deste amor está apontado para um presente histórico, um aqui-e-agora delimitado pelo corpo físico da cidade e dos amantes. É nesse presente que esses corpos se encontram, explodem em suores e calores e vivem o esplendor da miséria a que estão fadados.

O coração pulsava feito uma pomba na mão, batia contra o meu tato todo cheio de fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mordia o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo (NOLL, 1997, p. 35).

Os recursos próprios que ele tem a oferecer não apresentam uma medida matematicamente calculável, mas transbordam em excessos, porque dizem respeito à coisa viva que pulsa, sob uma rede de pele e carne que se desmancha nas mãos e desenha um caminho labiríntico em cada curva, em cada convite de fusão e perda de energia, de direção e de sentido. O tato todo cheio de fantasia madura ultrapassa o toque das mãos e pede socorro à boca e sua fome insaciável, que suga e morde o seio amante, que guarda o coração. "E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo." É nele que se estabelece a possibilidade do encontro e a perda de si próprio, como é a ele também que a cidade pede emprestado a nomenclatura para estabelecer desde muitos séculos sua linguagem. Suas veias são as ruas, seu coração é um centro cultural e afetivo difuso que pulsa como uma pomba nas mãos, suas curvas e esquinas são como os caminhos do amor, labirintos para se encontrar, tocar e, por fim, se perder.

A relação de Alex e Michèle, personagens do filme, não deixa de ser também a história de um homem e uma mulher que se encontram, só que mais marcada pelo estranhamento do que pelo reconhecimento. O encontro é, antes de qualquer coisa, datado e colado a um presente irremediavelmente histórico. As relíquias viciosas do passado da mulher, embora se apresentem fragmentadas e em ruínas servem de signos de construção de uma história de vida que parece nada ter a ver com a do rapaz, totalmente desconhecida. O estranhamento causado em Alex por Michèle lança-o em uma busca desenfreada para tentar desvendar os aparentes enigmas que vão sendo levantados através de restos de correspondência e anotações de Michèle. Ele se reconhece apenas no meio dos desenhos da mulher, que promete lhe fazer um retrato.

Além disso, descobre que ela também procura alguém pelas ruas e pelo metrô. Segue obcecadamente seus passos pela cidade. A descoberta de um outro, ex-amante de Michèle, é a descoberta de seus próprios sentimentos. Ama a mulher e sofre, principalmente por se achar não correspondido e não saber o que fazer com isso. Em sua economia de palavras desabafa a Hans: “- Acho que a moça não gosta de mim!” O amigo reage surpreso:

- Você acha que a moça, o quê?

Você também procura o amor? Como os outros? Caminha como os outros? Mas veja... bem. O amor não está aqui! É preciso um quarto e que não haja correnteza. A vida que leva não serve. Então esqueça! A moça não deve ficar. Tem que ir embora. (falas do filme)

A condenação decretada pelo amigo e pelas evidências da realidade de vida de Alex não foi suficiente para afastá-lo do perigo. Como a vida que leva não serve, se é a única que possui? Se o amor não está na rua, por que o pegou daquele jeito, mesmo sem um quarto e no meio da correnteza de sua vida miserável? Já havia sido envolvido por seus encantos e se perdido pelo calor da noite e dos corpos. A cidade canta, é cheia de fogos e orquestras, os dois bebem juntos o vinho adquirido nos desfalques dos dias, dançam, tocam-se, riem o riso dos loucos, bêbados e apaixonados. Deitam-se na grama. Abraço, mãos que se procuram e se encontram, luzes. Adiamento do fazer amor, paciência. A cidade está dormindo e os dois caminham por suas veias e labirintos. É tarde, Alex está perdido.

A paixão lança-o na desordem emocional da angústia e do medo da perda do objeto amado. Bataille, em *Experiência interior*, confessava: “A desordem em que estou é a medida do homem, para sempre sedento de ruína moral” (BATAILLE, 1992, p. 125). Nesses momentos extremos, ele enfatiza que o aspecto da falta é irrelevante em relação à necessidade de desperdício:

O que caracteriza o homem, desde o início,[...] não é a sua vontade de suficiência, mas a atração tímida, sorradeira para o lado da insuficiência. Não ousamos afirmar, na sua plenitude, nosso desejo de existir sem limites: ele nos amedronta. Mas ficamos ainda mais inquietos de sentir um momento de alegria cruel em nós, desde que ressurge a evidência de nossa miséria. (BATAILLE, 1992, p. 95).

Essa alegria cruel de se dilacerar pelo medo de perder Michèle acaba sendo um dos eixos de maior tensão do filme e de caracterização do personagem, capaz de tudo para impedir que a mulher o abandone. Michèle se afasta uma noite, sem avisar, pois é levada pelo velho Hans para visitar clandestinamente um museu. Precisava ver alguns quadros, antes de perder completamente a visão. Ao voltar de manhã encontra a truculência do companheiro, que a surpreende com um soco. Após sua reação também intempestiva e depois dos ânimos serenados, Michèle descobre por debaixo do casaco de Alex que sua barriga sangra, toda retalhada por cacos de uma garrafa.

Algo semelhante observa-se no romance, quando o Narrador, depois de ter feito amor com Afrodite, dá por sua falta e imagina-se abandonado. Sua expressão de dor e desespero se dá, mais uma vez, pela explosão discursiva. O sangue menstrual da mulher encontra-se ainda quente e tatuado na sua pele enquanto ele esbraveja:

[...] te procurei, apalpei o trapo com toda gana, você não podia ter feito isso comigo que te queria tanto, revolvi o trapo com toda a humilhação como se você ainda pudesse estar ali diluída no pano, fiz do trapo uma trouxa desesperada que passei pelo corpo, fui passando pelo corpo todo limpando o sangue traiçoeiro, não queria mais te ver no meu corpo, puta nojenta, escrota, porca leprosa, que a terra te extermine até não sobrar nem uma unha, que você morra cachorra na mais fedorenta das solidões (NOLL, 1997, p. 36).

A presença do sangue, nos dois casos, remete à carga simbólica própria dos rituais de sacrifício. Mesmo considerando a devida atualização dos mitos arcaicos hoje, o sangue derramado ainda constitui aquela parte maldita desprendida inutilmente na economia da vida. Em Alex, deixa as marcas do desespero do abandono, e, no anônimo Narrador do romance, denuncia a infertilidade da mulher e a inutilidade do amor maldito que não serviu para a reprodução de outros seres, que não serviu para nada. "Mas quem terá hoje o amor que eu e Afrodite nos devotamos... Amor real, fundado na recusa, mesmo que por isso não raro beire a crueldade, o extermínio." (NOLL, 1997, p. 84). O sangue no corpo ferido ou *sujo* pelo sangue menstrual e as pragas proferidas pelo amante dão o caráter *real* ao amor erótico e maldito que, prenhe de vida, beira a crueldade e evoca ferozmente o esbanjamento, o desperdício e a morte.

As imagens sangrentas e sua simbologia perpassam todo romance com diferentes nuances, desde a referência explícita ao sangue menstrual até àquele do próprio corpo que serve como objeto de outra

despesa simbólica, nesse caso, tão improdutiva quanto o amor erótico. Trata-se da despesa poética ou estética de um corpo que se conta e se escreve. “[...] toco na ponta do lápis, o grafite é duro, pontiagudo, fere a presença do meu dedo, crava sua força na minha pele, entra, acho que uma gota de sangue arrebenta, escorre[...], dá o calor que bebo com a mão em concha.” (NOLL, 1997, p. 181) Como uma hemorragia esse sangue se esvai e leva o personagem a um provisório desfalecimento: “durmo e desfaleço em inéditos poderes[...].” (NOLL, 1997, p. 181) A violência com que isso ocorre também passa por graus diferenciados. No exemplo acima, a tônica é o suave desfalecimento de uma morte lenta ou, ainda, provisória.

No filme, a leitura do bilhete de Michèle: “Alex, nunca o amei de verdade. Esqueça-me, Michèle.” provoca no rapaz uma reação explosiva. Depois de balbuciar: “Não há ninguém que possa me ensinar a esquecer”, ele usa a única bala do revólver, que Michèle tinha pedido para que jogasse fora, para decepar um dos dedos da mão. O esquecimento daí em diante seria impossível. Além de todo sangue derramado nessa operação, a falta de um dedo está ali para lembrar permanentemente um amor malogrado e o desespero vivido pela perda.

Sennett, referindo-se a um outro personagem, também mutilado, tece um comentário que pode servir para esse contexto: “Sua mão dilacerada é o testemunho de um corpo que se move independentemente dos limites arbitrados pela sociedade, carregando significados que o mundo jamais entenderá na sua totalidade”. (SENNETT, 1997, p. 217) A cena dramatiza uma tensão violenta, o pipoco do tiro aterroriza pela presença do elemento surpresa. O corpo fala agora por significados próprios e particulares que ultrapassam os códigos definidos pela sociedade. A mão dilacerada testemunha a ação de um corpo que se recusa à passividade movido pelo que a Psicanálise chama de a Grande Recusa, que “é o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade – ‘viver sem angústia’. Mas essa idéia só pode ser formulada sem punição na linguagem da arte” (ADORNO apud MARCUSE, 1968, p. 139).

No romance, a recusa é uma posição que, com freqüência, se reafirma na caracterização dos personagens: “Afrodite é sectária: acha que só matando a ordem nada natural das coisas. Afrodite é radical: enquanto a minha presença não for marcada a ferro na alma de todos recuso”. (NOLL, 1997, p. 126) Alex, também radicaliza à sua maneira, com menos pretensão, atira contra a ordem nada natural das coisas. Não se importando com a alma de ninguém, marca à bala, no próprio corpo, a presença da ausente. A cena cinematográfica, enquanto representação artística, possibilita esta tomada radical e violenta de recusa, mesmo que comprometendo a verossimilhança da história, tão colada a traços realistas de uma cidade concreta e cúmplice. Entre os significados construídos pela ação, a memória corporal toma a frente e transforma a difusa e insuportável angústia da perda em uma dor

física concreta, localizada e inesquecível. Mais uma vez, o corpo traduz, com seus próprios recursos, sentimentos extremos que as palavras foram impotentes para expressar, com a mesma intensidade.

A participação no mundo

O corpo dilacerado de Alex está carregado de significações que o mundo jamais entenderá na sua totalidade, mas que lhe bastam para religá-lo ao outro, a seu objeto de desejo e a esse mesmo mundo material incapaz de compreendê-lo.

[...] O suporte desta união do sujeito e do não sujeito, o eixo desta articulação de si e do outro é o corpo, esta estrutura *material* plena de um sentido virtual. O corpo, que não é alienação – isso nada significaria – mas participação no mundo e no sentido, ligação e mobilidade, precondição de um universo de significações antes de todo pensamento refletido. (CASTORIADIS, 1982, p. 128 - grifo do autor)

A discussão do corpo aqui não está relacionada a um instrumento de alienação do meio circundante. Não se trata da cultura física de músculos belos e potentes, monumento do individualismo atomizado, isolado e difuso. Muito pelo contrário, o corpo é elo entre sujeito e objetos; é a possibilidade de articulação de si com o outro, propiciador de participação desse sujeito num mundo adverso, por mais precária que possa parecer. São olhos, ouvidos, peles, gostos e narinas acesos que se impõem antes da racionalidade deliberar sua intervenção, não importando por que caminhos isso se dê: quer seja pela adesão ou pela recusa. Antes de qualquer pensamento refletido, o corpo se situa como eixo de acesso a todo um universo de significações que possibilita a ligação e participação do sujeito no mundo, através da construção de sentidos.

Dentre essas significações, as ruínas do passado e as perspectivas de futuro só sobrevivem relacionadas a um presente ressemantizado. É assim que alguns aspectos da vida de Afrodite e do Narrador vão sendo apresentados no romance, a começar por alguém sem nome, sem origem definida, portador de lembranças que precisam mais de esquecimento do que de resgate, que se referem mais a sensações remanescentes do que a fatos comprovados. Tudo transcorre dentro de uma perspectiva derrotista, como se o Narrador-personagem fosse sobrevivente de algum holocausto e “a primeira lição que os sobreviventes têm a aprender é a renúncia... O sobrevivente não pode se repisar por muito tempo o passado para que não deseje a morte”. (LASCH, 1989, p. 85). É comum a recusa do tempo histórico alimentar uma remissão constante ao tempo mítico, sujeita a divagações oníricas e imaginativas. Contudo, é através dessas retomadas que a história dos personagens se esboça, com todos os conflitos e contradições inerentes à fluidez com que é contada. “[...] se retorno aqui ao passado não é para me dar em circunstâncias distinguíveis dos demais, não,

não trago aqui cidades e ruas da infância, nomes não, falo aqui da morte de tantos[...]" (NOLL, 1997, p. 27)

A memória do pai acesa em suas aspirações mais simples e cotidianas ressemantiza o presente na medida em que remete a novos significados que o passado foi incapaz de oferecer. Por outro lado, opera a suspensão do tempo histórico, ao estabelecer um novo entendimento do vivido e, conseqüentemente, a reconciliação com esse passado: "todos nós choramos sua morte sem considerarmos que tudo poderia ser diferente - [...] gostaria tanto que meu pai tivesse sido o maestro do seu sonho!" (NOLL, 1997, p. 186).

O amigo que o apresentou a Afrodite surge e desaparece na lembrança como um morto ilustre e esquecido, que não conseguia ao menos ser lembrado pelo nome. Mas são os signos do presente, predominantemente, que levantam as ruínas do passado que se quer esquecer. Trazem, inevitavelmente, os tantos mortos que se foram para lembrar a condição de sobrevivente do personagem, que o condiciona a uma vida na qual a morte em seus diversos matizes toma parte constituinte:

e não me refiro àquela que nos humilha até a dizimação do nosso pó, falo daquela que felpa sutil não nos aniquila até esse ponto mas nos torna invertebrados, desejando o repouso enquanto ao contrário o sangue corre em flama pelas veias e pedimos um copo d'água quando o que queremos é a piedade da cicuta. (NOLL, 1997, p. 27).

Aquela que nos humilha até a dizimação do nosso pó não tem mais espaço na vida, nem enquanto ruínas de lembranças do passado. Não é essa morte definitiva que é discutida aqui. Trata-se daquela que está presente nas tensões do dia a dia, aniquilando e ao mesmo tempo injetando as veias de sangue, morte que tensiona a vida, empurrando os sobreviventes para o desejo de repouso absoluto junto aos tantos mortos que já se foram. A morte de tantos reafirma a condição de sobrevivente, que, para prosseguir, precisa selecionar o que deve recordar do passado, esquecendo nomes ou renomeando as coisas, estabelecendo outra semântica, portanto, novos significados a velhos signos. Dentro dessa perspectiva, Afrodite é batizada e o próprio Narrador reivindica para si o anonimato.

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. [...] não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã (NOLL, 1997, p. 25).

Há necessidade de anonimato nas ruas de um tempo presente marcado pela frenética transitoriedade de significados, que implica o desenraizamento do sujeito a um passado e a impossibilidade de uma identidade fixada por sua história de vida. Ao *esquecer* o nome da mulher e renomeá-la de Afrodite estabelece toda uma carga de

significado de perenidade a que o eterno retorno do mito costuma remeter. Quer ser anônimo, no tempo histórico, evitando fornecer suspeita, mas liga-se à Grande Mãe que passa a chamar de Afrodite, humanizando com essa relação a Cidade que o acolhe e o dilui na promiscuidade do anonimato de suas ruas. Por outro lado, o ato de nomear ou renomear a mulher e as coisas o aproxima de certa aura mítica a religá-lo a alguma transcendência: “[...] me senti santo[...], santo é o nome que não se articula sob pena de apagá-lo, santo é o nome da vida.” (NOLL, 1997, p. 93).

É preciso esquecer um nome que não reconhece mais o próprio dono ou que não o reconhecerá amanhã, enquanto nomear as coisas e as pessoas torna-se imperativo. O personagem sem nome chama de Afrodite à mulher que ama e abusa do seu poder de nomear e dar voz a coisas que na maioria das vezes foram condenadas ao silêncio. Dentre aquelas que estão proibidas, encontram-se as palavras que designam órgãos ou atos sexuais. Bataille comenta que “essas palavras são proibidas, pois que é geralmente proibido designar esses órgãos. Nomeá-los de modo desavergonhado transforma a transgressão em indiferença e só esta consegue a equivalência do profano e do mais sagrado” (BATAILLE, 1968, p. 120, grifo do autor) Nomear esses órgãos e atos sexuais de modo desavergonhado significa nomeá-los sem pudor, e, no caso do romance, com uma repetição e uma insistência que os banalizam a ponto de não serem mais percebidos como transgressão. Passam a ser incorporados na linguagem própria do texto, de exceção passam à regra, de transgressão à indiferenciação do seu conteúdo maldito ou corriqueiro, o que cria um efeito de equivalência do profano e do sagrado. Assim, o mesmo trecho que celebra o nome santo da vida descreve o ato sexual e nomeia seus órgãos com todas as letras e palavras de modo *desavergonhado*, banal e sagrado:

[...] eu pensando em Afrodite e no homem que tinha me comido e que ficou caminhando pelo apartamento todo nu enquanto a cantata invadia ainda tudo, o mundo era litúrgico, sagrado, lá fora o mar era o mesmo de sempre[...] e eu assistia tudo sossegado sobre o sofá, nu também, contendo dentro do cu a porra ainda quente daquele homem que andava nu pela casa[...] me senti santo, vivendo uma cena santa, santo é o Senhor que habita em mim e naquele homem ali, santa é a memória dessa trepada[...] santo é o nome da vida. (NOLL, 1997, p. 93).

No filme, a linguagem é sensualizada por corpos em movimento que usam com muita economia as palavras. A predominância é da imagem dessa pele que se insinua ou se dilacera sem preocupação de descrições ou nomeações. Apesar disso, o protagonista tem um nome, sem sobrenome: Alex. Também é tudo que possui; nem indícios de lembranças, nem referências a um pai, uma mãe, amigos ou uma cidade natal. Michèle, por sua vez, é filha de uma família bem situada e escolhe viver nas ruas tentando registrar o máximo de imagens da cidade, prestes que está a cair na escuridão da cegueira. Sua história de vida é

facilmente levantada. O caminho de retorno ao lar se dá a partir de cartazes colados pelas paredes das ruas, pelo metrô ou por notícias divulgadas pelo rádio que anunciam a cura da doença de que é portadora, apesar de todos os esforços do amante para impedir que ela tome conhecimento dessa possibilidade. Ela volta para casa e ele vai para a cadeia pela morte de um homem, incendiado junto com os cartazes que pretendia destruir.

Michèle retorna à vida regrada anterior, restabelece sua saúde, recompondo-se no seio de tudo que abandonou. A união com o amante e as ruas da cidade torna-se, entretanto, marcante onde quer que vá, pois, de certa forma, carrega consigo seus vestígios. O corpo, essa estrutura material, ultrapassa seus próprios limites e se amplia através dos sentidos, estabelecendo o seu caráter virtual. Michèle, no momento em que perdia a visão, aguça a capacidade de fixação nas imagens de modo que, mesmo na escuridão da cegueira, possa retomá-las, como um vídeo que acionado permite se recuperar imagens anteriormente fixadas. Era, praticamente, com as pontas dos dedos que lia, às escondidas e com a ajuda de Hans, os quadros do Museu. A pele que recebia o calor do amante e o frio das noites na Pont Neuf também carregava uma memória aguçada que estabelecia uma articulação de si com essa outra vivência adquirida nas ruas.

A experiência do Narrador do romance com a prostituição, narrada por uma fala descritiva de sua relação com as ambiências mundana e sagrada, coloca em destaque também o corpo como articulador dos dois mundos e elo de si com o outro. Essa articulação se dá através da potencialização dos sentidos: ouve a música, sente o calor da presença do outro dentro de si, virtualmente, sente-se santo com a presença do *Senhor* que o habita.

É a supremacia do corpo nessas histórias que funda a possibilidade de participação do sujeito no mundo, através de todos os sentidos, estabelecendo um universo de significações anteriores a qualquer pensamento refletido.

No romance, o presente inscreve-se nessa Cidade do Rio de Janeiro, alegoria da mulher e do amor por ela. A existência da Cidade e da mulher é uma das pouquíssimas certezas que restam ao Narrador. "A verdadeira Afrodite existe, vive sim, deve estar me esperando numa rua do mundo, numa rua do Rio, sim Afrodite é na Cidade que você se encontra." (NOLL, 1997, p. 196). Afrodite é a Cidade e é do seu corpo que ele recolhe forças e signos para se dizer, recolhe terra para com ela se confundir e selar seu pacto:

Sujo meu corpo com um bocado de terra seca para te dizer que é assim que caminho por essas ruas com a mancha da terra no meu peito como marca de que estou insurgido contra a tirania dessas vítimas que andam pelas ruas tantas vezes em sorrisos maltrapilhos sem reconhecerem que o algoz, se bem que invisível, se encrava insano na presença do que pretendíamos ser e a enxovalha com mentiras aliciadoras para nos levar a essa ruína de nós mesmos (NOLL, 1997, p. 28).

Esse corpo sujo de terra que se insurge contra a tirania de vítimas conformadas e risonhas também acaba se constituindo em objeto de trabalho e mercadoria à venda. Afrodite reaparece com algum dinheiro ganho na prostituição e por algum tempo o amor dos dois possui um quarto, que nem por isso garante privacidade ou exclusividade no amor. Cada um, por seu lado, encontra outros parceiros, que, na maioria das vezes pagam pelo uso de seus corpos mercadoria. O mundo profano do trabalho e o mundo sagrado dos prazeres estão definitivamente confundidos por suas fronteiras porosas, levando-se em conta que "mesmo a fronteira não é uma separação, mas o elemento de uma articulação[...]" (DELEUZE, 1998, p. 110). Além de tudo isso, "O Rio é confuso, o mundo é confuso, pra onde se vai seu mundo?... o mundo não responde, ... apenas gira eu jogo as três notas de mil pro alto e festejamos o *deus dinheiro* que pousa no chão numa leveza e elegância que só nos irradia [...]" (NOLL, 1997, p. 92, grifo nosso)

O deus dinheiro é adorado pelos dois e reflete esse mundo confuso e sedutor das mercadorias, por onde transitam prazeres e obrigações, transgressões e proibições. "[...] soltamos uma risada um na boca do outro. Eu amava Afrodite. Afrodite me amava. [...] contei meu ingresso pela prostituição, ela contou que tinha vindo de um motel com um cara[...] eu tinha cavado três milhas, ela cinco, éramos ricos." (NOLL, 1997, p. 92).

No filme, o deus dinheiro também é festejado por Michèle, não foi ganho com a venda do corpo, mas tirado das ruas pelos dois amantes, que adormeciam com sonífero as suas vítimas e lhes roubavam as carteiras. Para ela, significava a possibilidade de dar àquele amor um quarto e, portanto, mais chances de sobreviver e correr mundo. Para ele, era a ameaça de perder a amada. Por isso, chega a se livrar do dinheiro, fazendo com que ela sem querer esbarre na caixa e lance tudo no rio. Enquanto para ele isso representava o alívio de uma ameaça suspensa ou provisoriamente adiada, para ela, todo esforço e promessa de felicidade estavam perdidos.

Na epiderme dos sentidos

Para o Narrador do romance está "o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer[...]" (NOLL, 1997, p. 91) O personagem coloca a prostituição e a burocracia institucionalizada na mesma categoria: o difícil mundo do trabalho da Cidade. Define ainda sua preferência pela primeira, entendendo-a menos degradante do que a outra. Confirmando essa constatação, observa ser "tudo muito triste, muito trágico, muito degradado, mas as rédeas da dignidade não eram menos sórdidas nem mais castas" (NOLL, 1997, p. 91).

O *dar o cu* no sentido figurado pela vida afora ou ser puto no sentido ortodoxo da palavra estão para o Narrador no mesmo plano

de degradação à medida que situa o sujeito dentro de uma condição de objeto de consumo, portanto, mercadoria à venda. Até aí, tudo pode ser muito triste e muito degradado, até mesmo revoltante, mas o caráter trágico da situação não reside aí. A redução do sujeito a objeto, por si só, é triste mas não caracteriza a tragicidade.

O que confere o caráter trágico a tudo o que se situa acima do mundo ou em oposição a ele não é que o mundo não possa suportá-lo, que o combata ou mesmo o destrua, o que seria apenas triste ou revoltante; mas sim o fato de que, enquanto idéia e suporte dessa idéia, ele retirou a força de nascer e durar precisamente desse mundo, onde não encontra lugar (SIMMEL, 1993, p. 137).

Segundo Simmel (1993), a tensão estabelecida pela necessidade de participar e tirar suas forças de um mundo contra o qual se opõe, é que lança o sujeito na tragédia da sua existência.

Michèle abandona sua vida confortável e se entrega ao amor vagabundo e maltrapilho e à Cidade, que precisa retratar com urgência, no momento em que depara com a absurda ameaça da cegueira. O caráter trágico de sua arte não reside exatamente fora de si mesma, e sim no fato de não poder sobreviver sem esse mundo ao qual se opõe, tão intransigentemente, porque é dele que retira força para sua criação. A crise estabelecida nesse processo envolve-a em uma grande angústia. Ao tentar fazer o retrato de Alex, rabisca furiosamente a folha de papel, fixa no homem que posa para ela e a dor insuportável a paralisa na impotência de dar cabo da tarefa.

Afrodite passa por sentimento semelhante quando cai na friidez, na loucura e desaprende a escrever: "Afrodite pega um lápis e um pedaço de papel, e [...] começa a rabiscar, no máximo algumas garatujas. E chora. Afrodite, o que é? Pergunto. Afrodite chora e rabisca com uma violência que rasga o papel, começa a rabiscar no chão." (NOLL, 1997, p. 88). Sua tragédia revelava-se no dilema de conviver com um lento enlouquecimento, que recusa toda coerência e qualquer utilidade para seus atos e a necessidade de registrar, através da escrita, algum sentido para a própria vida. Ela "tinha necessidade de escrever mil cartas e bilhetes[...] e aí vinha ela a me ditar palavras sem semântica, um amontoado de palavras que não queriam dizer absolutamente nada" (NOLL, 1997, p. 78).

Muitos desses conflitos de Afrodite eram também do Narrador. Quando este os assume como se fossem seus, consegue traduzi-los ou, pelo menos, registrá-los com as palavras sem semântica ditadas pela mulher; dessa forma, tenta lhe ensinar a escrever outra vez. Parte, assim, do que é sem sentido e estabelece "essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu[...]" (NOLL, 1997, p. 201).

Empreende-se uma busca do que *parece* escondido sob escamas, mas que, por ter se pervertido, se perdeu definitivamente dessa origem. As escamas envolvem pobres sentidos precários e provisórios, que nada

têm a ver com a possibilidade da revelação de um sentido único e original. O esforço gasto em descamar essa fala está centrado em um aqui-e-agora que nega tudo isso: “revelação é ganha de mão beijada e quero ter a certeza hoje do que amanhã não terei, portanto roubo hoje e o amanhã revelado que se foda, não há nada a ser revelado eu grito aos quatro ventos, tudo está na epiderme dos nossos sentidos[...]” (NOLL, 1997, p. 124).

O filme tem um enredo relativamente simples em relação ao do romance, que percorre um caminho labiríntico de idas e vindas, encontros e desencontros, falas e silêncios, sacralização e profanação. Ambos, entretanto, são representações de cidades que servem de palco para espetáculos cuja tragicidade abre espaços importantes de leituras do presente em curso. Elas trabalham, fundamentalmente, a construção de sentidos, de maneira precária e provisória, na superfície, na epiderme. A fala do romance, por exemplo, que parece solta, se apresenta sobre a pele com escamas que trazem escondidos sentidos, que no entanto não são revelações de algum princípio ou origem preexistente, são construídos e lidos no momento em que se escava. Estão longe de oferecer uma história de vida linear e totalizante ou de profundidade.

Na ficção recente, a jornada interior não leva a parte alguma, nem a uma maior compreensão da história tal como se reflete numa vida particular, nem a um maior entendimento do eu. Quanto mais se escavar, menos encontrará, ainda que a atividade de escavar, inútil como é, possa ser a única coisa que nos mantém vivos (LASCH, 1986, p. 141).

Em obras como essas, não é que a tal de jornada interior não leve a parte alguma, melhor seria dizer que não leva a tudo que se deseja, não estabelece uma vida interior com um sentido fechado que possa explicar uma história, ou retratar o entendimento de um eu. São escavações e tentativas de decifrar o indecifrável, ver o invisível, ler o ilegível, Tudo isso é inútil, se houver a pretensão de se chegar à *revelação* de um sentido original escondido. Abrir mão dessa pretensão pode mostrar um outro aspecto da questão, que é a inutilidade enquanto busca de satisfação estética. O que está aflorando sob escamas na epiderme dos sentidos jamais será representado na sua totalidade, no entanto, explode na ficção recente buscando cidadania com toda a sua precariedade, ganha voz em uma fala fragmentada e legibilidade num jogo combinatório de sentido e não sentido.

Michèle, por exemplo, curada e reintegrada aos seus, não consegue se livrar do que viveu nas ruas e passado algum tempo vai visitar Alex na cadeia. O homem interrompe o trabalho, no qual parece ter sido enquadrado. Continua o mesmo na sua economia de palavras e excesso de expressão corporal, enquanto ela, exaustivamente, fala:

[...] Estranho ver você. Você está como nos meus sonhos. Pensava que tinha esquecido você, mas há semanas quase todas as noites vejo sua imagem. E é por isso que estou aqui. São

meus sonhos que me enviam. Deveríamos contatar as pessoas com quem sonhamos. A vida seria mais simples. O amor me acordou. [...] (fala do filme).

O retrato de Alex só vai ser feito tempos depois, quando ele sai da cadeia e ela o reencontra, convencida de que não poderia continuar fugindo dos seus sonhos, de certa forma por realizar, em condições mais favoráveis, na superfície de uma tela que pinta o amado ou as imagens da Cidade, tudo redundantemente, colado na epiderme dos sentidos.

Nessa ocasião, os corpos estão cuidados, Michèle está bem vestida e enxergando perfeitamente. Alex carrega uma prótese na mão de um corpo limpo e arrumado. A Pont Neuf foi reformada, está movimentada pelo trânsito e pelo agito das pessoas que passam apressadas. O corpo da Cidade e o dos amantes, por ora, estão recuperados, com suas feridas cicatrizadas. E no mesmo banco que se conheceram como miseráveis moradores das ruas, reencontram-se em nova situação. É aí que ela retoma a tarefa, tentando cumprir a promessa de lhe dar um retrato. A neve cai sobre corpos que se atraem e buscam no outro o calor necessário para seguir, mesmo que não saibam para onde, ou melhor, até que novos rumos se apresentem como alternativa para continuarem desenhando juntos essa história, ou não.

A perspectiva de Afrodite e de seu amante de saírem das ruas e retornarem ao conforto de um lar é um remoto projeto de volta para o Sul. “[...] tão logo nos reencontremos rumaremos para a viagem, para a casa da tia ao Sul, pêssegos, horta orvalhada, pomares aveludados com desvelo, galinha parindo ovos para o filho[...].” (NOLL, 1997, p. 196) Isso figura no romance como ensaio de possibilidade de algum futuro para os dois, que jamais chega a se concretizar, misturando-se com os sonhos e devaneios expressos pela mulher e acolhidos carinhosamente pelo Narrador. Os dois amantes se perdem e se encontram na Cidade, só contam um com o outro, seus corpos se confundem como seus sonhos, em uma Cidade nem sempre acolhedora e cúmplice:

Nossas mãos se aventuram loucas em plena rua, vivemos nosso amor, só isso, parecemos dizer à Cidade desdenhosa feito amante decaída que é só isso, que amor não é ostentação[...] amor é pobreza vivida de prodígios,[...] este esplendor não tem fundo, escavação interminável em direção ao resgate de si mesmo, [...] (NOLL, 1997, p. 198-199).

O futuro tranqüilo e sem perspectiva concreta é anulado por um presente que escapa por entre mãos que se aventuram loucas em plena rua em uma escavação interminável. O resgate de si mesmo, nesse poço sem fundo, não reflete um maior entendimento de um eu, que não pode ser traduzido como uma entidade única. Apesar de ser inútil toda ação: quanto mais se escavar, menos se encontrará, funciona como alguma coisa que permite continuar vivendo. São como as

histórias que se inventa, quando os significados se ausentam e só apontam para o vazio: “É que alguma coisa se retarda; preciso então preencher com histórias, se possíveis insinuantes, pois temo um desenlace que me revele todo pobre, sem o filho, sem essa beleza panorâmica que celebro,[...] sem ao menos Afrodite.” (NOLL, 1997, p. 171). O amor pelo outro é como as histórias que se inventa junto com os precários sentidos para vida. Se a experiência amorosa já não representa o resgate de si mesmo e o encontro completo com a outra metade, na eternização do mito, pode valer um boa história que se conta, por necessidade de preencher alguma coisa que se retarda, que escapa ou que está ausente. Assim, o Narrador declara até a exaustão o seu amor e seu desejo de continuidade através dele: “Eu amo Afrodite. Se alguma coisa ficar de nós dois nesse mundo ingrato será uma história de amor.” (NOLL, 1997, p. 126).

A beleza atemporal de Afrodite ergue-se no meio da espuma do mar agitado, que o tempo e o vento levam. A vida que gera e procria sem cessar, que pôs a atração dos sexos como mediadora entre duas cristas de suas vagas, conhece agora essa poderosa inversão, pela qual essa atração torna-se amor, isto é, se eleva no reino do que é indiferente à vida, estranho a toda procriação e mediação (SIMMEL, 1993, p. 137).

A beleza atemporal e perene de Afrodite ergue-se no tempo histórico e fugaz como o vento e a espuma que passam, e a tudo levam e aniquilam. Nesse sentido, a personagem do romance de Noll transita entre a beleza e força míticas vistas pelos olhos do amor e o cansaço de um corpo sujo e maltratado pelas ruas de Copacabana dos anos 80. A todo momento um filho é projetado nos desejos e sonhos dos amantes, o filho que não vem como a viagem ao Sul para a casa de uma tia inexistente; por outro lado, ambos estão entregues ao corpo da Cidade, aos prazeres afrodisíacos de uma sexualidade que se recusa à mera utilidade da procriação. Se alguma coisa ficar desses dois nesse mundo ingrato será a história de um amor que se perverteu e abandonou os caminhos da reprodução de uma nova vida e se impõe como uma despesa improdutiva, sem qualquer utilidade a não ser o prazer da “inutilidade” de se viver e se perder em mais uma história de amor.

Abstract

O corpo e a cidade: aos cuidados de Afrodite discusses the role played in the contemporary imagery by the tension established between the urge of constructing senses for the human existence and the experience in an urban universe, apparently non-sensical that characterizes the mass consumption and the spectacle society. The

debate starts from the reading of the novel A fúria do corpo (1981) of João Gilberto Noll and of the movie Os amantes da Pont Neuf (1986) of Leos Carax, as to investigate to what extent the erotic and aesthetic experience have driven readings and writings of a new sensibility.

Keywords: *Body. City. Senses. Identity.*

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução João Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1968.
- _____. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. Rio de Janeiro: Ática, 1992.
- _____. A noção de despesa. In: _____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lestov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. A Paris do Segundo Império em Baudelaire: a boêmia, o flâneur, a modernidade. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin - Sociologia*. Organização e tradução Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Cientistas Sociais).
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v. 1-3.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Paris: Gallimard, 1986.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARINS, Luiz Renato. Do erotismo à parte maldita. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Humano, demasiado humano (1879-1880). In: OS PENSADORES. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural: 1978.

_____. Sobre o niilismo e o eterno retorno (1881-1888). In: OS PENSADORES. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural: 1978. p. 377-393.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. In: _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SAFO. Afrodite. In _____. *Safo de Lesbos - poesia*. Tradução de Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poetica, 1992a.

SAFO. *Safo de Lesbos - poesia*. Tradução de Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poetica, 1992b. Texto bilíngüe grego-português.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanable. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Filmografia

OS AMANTES de Pont Neuf= Les amants du Pont Neuf. Direção e roteiro Leos Carax. Paris: Films Christian Fechner, 1991.