



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

nº 26 - julho de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p45-61>

**Imaginação erótica e errância do corpo no romance *Corpo presente*, de
João Paulo Cuenca¹**

**Erotic imagination and body wandering in the novel *Corpo presente* by
João Paulo Cuenca**

*Rosicley Andrade Coimbra**

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar dois tópicos no romance *Corpo presente*, de João Paulo Cuenca (2003): imaginação erótica e errância do corpo. Em um primeiro momento, tendo na concepção de erotismo de Octavio Paz (1994) e Georges Bataille (2013) o ponto de partida, pretende-se investigar o entrelaçamento da imaginação erótica, que busca tocar o corpo do outro, e o corpo desejado, que se dispersa, tornando-se pura errância. Já no segundo momento, levanta-se a possibilidade de ler o romance como uma crítica à mercantilização do corpo pelo modelo neoliberal. Nesse aspecto, a perda de referenciais sobre o corpo confunde os limites e os deixa imprecisos, tornando o equilíbrio problemático, quase impossível, sobretudo quando cada um precisa se construir e se desconstruir constantemente. *Corpo presente* coloca em evidência a necessidade de pensar o corpo em desamparo que, invertendo todos os fluxos que tentam delimitá-lo, se inscreve como corpo vivo e ativo.

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo; Corpo errante; Imaginação; Resistência; Vida e Morte

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze two topics in the novel *Corpo presente* by João Paulo Cuenca (2003): erotic imagination and body wandering. At first with the conception of eroticism by Octavio Paz (1994) and Georges Bataille (2013) as the starting point, we intend to investigate the intertwining of the erotic imagination which seeks to touch the other's body, the desired body, which disperses, becoming sheer wandering. In the second moment, the possibility of reading the novel is raised as a criticism of the mercantilization of the body by the neoliberal model. In this respect, the loss of references about the body confuses the limits and leaves them inaccurate,

¹ Este artigo é parte do projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

* Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS – Campo Grande – Brasil – rosicley@uems.br



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

nº 26 - julho de 2021

making the balance problematic, almost impossible, especially when each one needs to be constantly constructed and deconstructed. *Corpo presente* highlights the need to think about the body in helplessness that invert all the flows that try to delimit it, inscribing itself as a living and active body.

KEYWORDS: Eroticism; Wandering body; Imagination; Resistance; Life and death

Partindo de uma ideia nova do corpo como condição material de nossa liberdade, podemos conservar a subjetividade contra a mecanização das funções corporais e, principalmente, contra a robotização de nosso espírito.
(BAVCAR, 2003, p. 189)

Tomando a epígrafe acima como provocação, materializamos nossa intenção: investigar como imaginação erótica e corpo errante se comportam no romance *Corpo presente* (2003), de João Paulo Cuenca. Em seguida, tentaremos descobrir de que maneira a tensão entre esses dois tópicos nos ajuda a entender o romance como uma crítica à mercantilização do corpo. Tomamos como pressuposto a seguinte ideia: a lógica neoliberal sequestra a capacidade de o corpo experimentar o gozo e oferece-lhe como substitutivo uma plasticidade guiada por padrões mercadológicos. Como consequência, o corpo reage com seus fluxos afetivos, abalando a ordem falsamente estabelecida pelo mercado. Em suma: diante dos simulacros oferecidos como modelos, o corpo se revolta e cria seu próprio referente, baseado em afetos e pulsões.

Nosso percurso será a partir do corpo erótico – corpo que se afasta do biológico e é atravessado por fluxos e afetos, sempre desejoso do corpo do outro. Ao mesmo tempo, esse corpo erótico pode ser lido como símbolo da sociedade, reproduzindo em escala reduzida seus perigos e poderes. Tencionamos, dessa forma, problematizar em que medida esse corpo representado em *Corpo presente* faz uma crítica ao contexto de política neoliberal, em que o mercado apropria-se das representações do corpo oferecendo apenas simulacros. A imposição de um intenso movimento de construção e desconstrução do corpo gera um equilíbrio frágil, que não se sustenta, desamparando-o logo em seguida.

Conforme Gilles Deleuze, “[...] o corpo ultrapassa o conhecimento que temos dele.” (DELEUZE, 2002, p. 24). Dessa forma, somos levados a pensar na possibilidade de o corpo criar estratégias de resistência, reagindo com seu próprio discurso contra os discursos de normatização e regulação midiáticos. Nesse contexto, “[...] é diante das resistências que ele [o corpo] se torna mais consciente de si.” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 44). O corpo reage mostrando sua própria carne, oferecendo a obscenidade de sua nudez. A obscenidade torna-se então estratégia cujo objetivo maior é causar uma “[...] perturbação que desordena um estado dos corpos.” (BATAILLE, 2013, p. 41). O erotismo, “[...] aprovação da vida até na morte.” (BATAILLE, 2013, p. 35), poder ser visto como estratégia de recuperação do corpo e da consciência de si, pois é uma

convulsão interior que coloca o indivíduo de posse do próprio corpo. O movimento do erotismo, nas palavras de Eliane Robert Moraes, tem o objetivo de “[...] violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas [...]” (MORAES, 2013, p. 311), independentemente se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa.

Para iniciar nosso percurso, estabeleçamos alguns princípios básicos. O primeiro propõe recuperar o papel do erotismo como transfiguração da sexualidade. Desligado do ato reprodutivo, o erotismo seria então uma violação da integridade dos corpos ou, como observou Bataille, seria “[...] uma violação do ser dos parceiros [...]” (BATAILLE, 2013, p. 41), implicando nisso violência e morte – mas também uma violação de normas. O segundo princípio propõe a imaginação como principal motor do erotismo: “[...] o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo.” (PAZ, 1984, p. 16). Já o terceiro princípio refere-se à solidão inerente ao homem: o “[...] substrato último da condição humana [...]”, conforme Octavio Paz, para quem o homem “[...] é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de outro.” (PAZ, 2014, p. 189).

Nesses termos, o sentimento de solidão nunca foi tão intenso quanto nos tempos modernos, mesmo em se tratando de uma sociedade com “[...] poderes que revogam a solidão por decreto.” (PAZ, 2014, p. 195). Como provável recrudescimento da solidão, além de sua inerência à condição humana, poderíamos colocar também a existência de um processo, sempre inacabado, que escamoteia o sentimento de coletividade, instituindo um regime de individualidades autogeradoras e autossuficientes. Cortados os vínculos com a comunidade, o indivíduo torna-se um desterrado que, mesmo nascido dentro de um grupo, não tem seu pertencimento assegurado, conforme Octavio Paz (2014).

Além disso, o erotismo, pura energia libidinal que desterritorializa o corpo, criando zonas erógenas, também parece ter sido sequestrado pela mercantilização. Transmutado em produto midiático, virou pornografia barata, cujo objetivo é o consumo que provoca excitação física desvinculada de qualquer reflexão sobre o próprio corpo. O retorno do erotismo como consciência do corpo e de si é marcado pela inquietação e desordem que institui sobre os corpos. Em outras palavras, a imaginação erótica viola o fechamento dos corpos, rasga a pele, dissolve fronteiras e toca o impossível. No entanto,

“[...] quem toca o impossível paga um preço” [...], o desamparo, alerta Vladimir Safatle, que não enxerga o desamparo como perigo, mas como oportunidade:

Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, se despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada. (SAFATLE, 2016, p. 36).

Quebrar os corpos, pois somente assim se consegue extrair-lhe arte. Desamparar o corpo, pois só assim se atinge o estágio de um agir politicamente eficiente. Quebrar os corpos também significaria construir novas redes de afetos ou, como propõe Safatle, construir um novo “circuito de afetos”. Iniciemos, então, nosso percurso pelo romance *Corpo presente*, observando como o corpo se quebra para em seguida tentar se recompor.

Lançado em 2003, *Corpo presente* pode ser lido como um romance sobre as consequências da perda do objeto de desejo e a dificuldade de um reinvestimento afetivo. Nesse aspecto, a operação substitutiva do luto se encontra travada. Carmen é a musa inspiradora do narrador, mas também é o fantasma que o assombra. Por isso, ele tenta preencher sua ausência relacionando-se com outras pessoas – uma clara e desesperada tentativa de reinvestimento afetivo. Diz ele após mais uma aventura: “Pago o que preciso, livro-me do roupão e em poucos minutos estou flutuando novamente pelas esquinas da avenida Atlântica, acompanhado de Carmen, vinte anos declarados. Mas deve ter dezessete.” (CUENCA, 2013, p. 98). São relações passageiras, sem vínculos afetivos ou duradouros. O detalhe aqui é que todas as mulheres vão ser chamadas de “Carmen”.

Assim, essa tentativa de possuir Carmen via outros corpos tensiona a narrativa. O corpo (morto) de Carmen é difuso e, ao *encarnar* em outros corpos, transforma o narrador em personagem errante e aparentemente despossuído de um “eu”. Sobre sua busca por Carmen em outros corpos, lemos em outro momento: “Vocês me definem, vocês sabem quem eu sou, vocês me fazem o amor, não existe autonomia, eu não tenho poder algum.” (CUENCA, 2013, p. 86). E mais à frente, revela: “A única religião que eu já tive foi você, Carmen. Perder você me faz um agnóstico amargo – mais errante e mais bêbado do que sempre.” (CUENCA, 2013, p. 125). Errando pelas ruas de Copacabana, indo a bares, boates ou festas no morro, o narrador entrega-se a orgias tentando possuir Carmen. Mas o que ele encontra são apenas partes do corpo desejado.

Essas primeiras observações dialogam com as afirmações de Octavio Paz, presentes no livro *A dupla chama*:

Dispersão do corpo desejado: vemos só uns olhos que nos miram, uma garganta iluminada pela luz de uma lâmpada e logo voltada para a noite, o brilho de um músculo, a sombra que desce do umbigo ao sexo. Cada um desses fragmentos vive por si só, mas refere-se a uma totalidade do corpo. Esse corpo que logo se tornou infinito. O corpo da minha companheira deixa de ser uma forma e converte-se numa substância disforme e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recobro. (PAZ, 1994, p. 182).

Ressalvadas as diferenças, as considerações de Octavio Paz traduzem a complicada relação do narrador com Carmen, corpo ausente/presente, que parece ampará-lo em uma realidade paralela, onde tudo é repetição: “E os dias em Copacabana não param de nascer iguais. Cada vez mais iguais.” (CUENCA, 2013, p. 14). Carmen vira substância disforme, encarnada parcialmente em outros corpos, transformados em metonímias – virtualidades que se desdobram em *presença e ausência, prazer e angústia*.

Preso a esse círculo vicioso, o narrador parece constantemente jogado em um mesmo ponto – a imagem de Carmen:

[...] Carmen entrou na categoria de acontecimentos eternos. Define coisas em mim. Sempre se repete, cada vez que se lembra, cada vez mais doce, talvez menos intenso, mas nunca distante. Carmen, Carmen, Carmen, Carmen e todos esses nomes inventados, eu só preciso olhar pro lado pra ver vocês, que me seguem, que me buscam, que me chupam ou me injetam sangue em sonhos nítidos como a imagem do pátio adornado pela mata e pela imponência de uma escola francesa. Eu vejo e vivo você em círculos, girando e voltando quase ao mesmo lugar [...]. (CUENCA, 2013, p. 85).

Carmen transforma-se no moto contínuo da vida do narrador, animando seu corpo, mas ao mesmo tempo o prende em um movimento de eterno retorno ao ponto inicial. A eternidade, nesse caso, é representada pela repetição e ausência de tempo: “O tempo segue num ritmo maçante [...], tudo caminha num curso peculiar e alienante que faz com que cada dia seja desperdiçado de forma igual, metodicamente.” (CUENCA, 2013, p. 25). Como se nota, a presença/ausência de Carmen parece fixar a existência do narrador, como se estivesse preso a ela por algo que está para além da memória. Em palavras dirigidas a ela, lemos: “[...] você é o meu contato com a realidade. Se ela existe só pode ser você. [...] sem você eu me perco [...]” (CUENCA, 2013, p. 105). Fica evidente, portanto, que o narrador é dependente de Carmen: “É o que me tira o medo

desse mundo onde vago errante, fazendo minhas coisas sem sentido. Em Carmen eu sublimo esse universo de incompreensão e babaquice, em Carmen não escapo, me encontro da forma mais básica, absoluta.” (CUENCA, 2013, p. 22).

Entretanto, Carmen está morta, logo, o que mantém o narrador em contato com ela são lembranças que se transformam em delírio. Em várias passagens percebemos seu descontrole: “Morta, não vai parar de falar dentro de mim”; “Me dá conselhos”; “Até me diz o que fazer enquanto estou com outras mulheres.” (CUENCA, 2013, p. 133). O narrador transforma-se em um esquizofrênico, criando uma realidade paralela cuja imagem central é Carmen. É nesse ponto que as coisas se complicam: como é possível manter-se preso à uma realidade, apegando-se apenas a lembranças de uma pessoa que não existe mais? Ou seja: a realidade que o narrador cria é uma realidade na qual Carmen existe e não existe. Trata-se de um trabalho de luto inconcluso traduzido na paralisação ou suspensão de qualquer ação efetiva do narrador: “Essa cama me prende. É difícil me livrar do centro dessa realidade paralela, mas as escolhas que um homem faz ou deixa de fazer, antes mesmo de seu nascimento, cobram seu preço.” (CUENCA, 2013, p. 120). Mas é um estar preso por vontade, conforme fica sugerido. A justificativa está mais adiante:

Sem seu apoio me desequilibro, tranço pernas até desistir – me jogo no chão. Carmen me ajuda a dar significado a todas as coisas, tudo o que eu posso e não posso ver, a lua que me segue, o mar que puxa meu corpo, os outdoors que eu não sei ler e invento significados, só pra você rir, Carmen. Você é a única intérprete que eu tenho. (CUENCA, 2013, p. 124).

Portanto, outro papel bastante decisivo é dado a Carmen: “intérprete” da vida do narrador que, a essa altura, não se sustenta mais sozinho. Isso significa que Carmen passa a ser sua principal referência e realidade, é quem lhe dá o “significado a todas as coisas”. Carmen é, porém, uma realidade fantasmática, incorpórea e o narrador tem consciência disso: “Carmen morta ocupa o seu lugar na cama. Carmen morta aparece pra mim, assim, sem reflexo ou urgência. Carmen morta, essa prece interminável, sem religião.” (CUENCA, 2013, p. 133). Em resumo, tudo está impregnado por sua presença: “Não consigo deixar de ver Carmen em cada relance, em cada olhar, em cada cruzar de pernas, em cada anca postada de quatro, em cada cheiro que me lembra você, por ser diferente ou igual. Mas Carmen agora está morta e ninguém lhe envolve os braços.” (CUENCA, 2013, p. 132). Nesse sentido, a presença de Carmen impacta o

narrador de tal forma que o imobiliza no tempo real, mas o movimenta em uma realidade paralela.

Se Carmen existe de fato, ou é uma ficção ou um delírio do narrador, não sabemos. A dúvida se intensifica quando esse narrador se apresenta como escritor: “Escrevo coisas ridículas sobre a falta de método em pesquisar o universo de diferentes concavidades, larguras e profundidades de orifícios secos e úmidos, períneos de diferentes texturas, lábios mais ou menos carnudos, de cores estranhas [...]” (CUENCA, 2013, p. 119). A escrita aparece, assim, como um complicador do romance. O narrador se debruça sobre o que já escreveu, sugerindo tratar-se do próprio livro *Corpo presente*: “Estou relendo, revisando, e quando passa da página 122, o trabalho começa a ficar extenuante [...]”, diz ele exatamente à página 122 (CUENCA, 2013, p. 122). Dessa forma, fica evidente a intenção de escrever um romance sobre Carmen. Entretanto, há um outro problema. Como o começo da escrita já implica uma perda, como diria Michel de Certeau, isso parece fazer com que o narrador postergue tal ação. Segundo Certeau, a escritura repete uma falta e postula um “[...] trabalho sempre recomeçado que tem como princípio um não lugar da identidade e um sacrifício da coisa.” (CERTEAU, 2014, p. 269). Em síntese: escrever sobre Carmen seria pôr em andamento o esquecimento, concluindo o trabalho do luto, o que parece ser negado pelo narrador, pelo menos de início. Concluir o romance sobre Carmen seria colocar a escrita como substituto equivalente do objeto perdido.

O que parece tornar Carmen inteligível e viva é a memória, aliada à imaginação do narrador. Mas a tentativa de escrever sobre ela se desvia de um trabalho de luto. Nesse caso, a escrita se coloca como estratégia para presentificar/tocar/possuir o corpo ausente de Carmen. O narrador busca reestabelecer pela escrita uma fusão com seu objeto de desejo, como se pudesse aí recuperar uma certa unidade perdida. Conforme essa ótica, podemos dizer que o narrador tenta fundir-se com Carmen via escrita, realizando assim um desejo de continuidade e completude, preenchendo-lhe o vazio da solidão.

Isso tudo nos leva de volta a Georges Bataille, para quem “[...] o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite [...]”, cujo primeiro movimento “[...] é significado pela posição de um *objeto de desejo*.” (BATAILLE, 2013, p. 153, grifos no original). Nesse sentido, Bataille reafirma nossa condição de “[...] seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível [...]” (BATAILLE, 2013, p. 39) e observa que nossa “[...] nostalgia da continuidade perdida [...]” é reflexo

do medo da “[...] individualidade perecível [...]” que nos faz alimentar a “[...] obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa[ria] geralmente ao ser.” (BATAILLE, 2013, p. 39). Entretanto, em *Corpo presente* essa união desejada parece não se consumir. A busca por Carmen em outros corpos revela o lado desesperado do narrador por essa continuidade do ser. A fusão, nesse caso, é precária, porque se realiza apenas em partes, não atingindo o ser de Carmen.

No desespero de fundir-se ao corpo de Carmen, o narrador tem delírios como este:

Arranco a pele do meu peito com as unhas, uso a faca e o garfo para estripar meu coração entre costelas, o sangue respinga pela mesa, espirra no rosto impassível e nervoso de Carmen, cheio de espinhas, o choro escuro. Seus olhos ficam mais claros com a luz da praia, enxergam-se nos meus. Faço tudo sem desviar o olhar. Carmen agora tem os cabelos pretos vestidos de sangue que escorre até sua boca, cai pela nuca e pelas costas lisas e brancas. Seguro seu queixo e nos beijamos. De pé, Carmen me ajuda a abrir mais o tecido do meu tronco, me abraça por dentro da pele – seus dedos deslizam pelas minhas vértebras, os mamilos duros encaixam-se nas minhas costelas aparentes. Seu cheiro agora é o meu sangue. Com as mãos ainda trêmulas, entrego o pedaço de carne vermelha, jogo no prato. (CUENCA, 2013, p. 114).

O excerto remete ao viés erótico da violação dos corpos de que fala Bataille, sobretudo o lado pesado e sinistro do erotismo, caracterizado pela violência e morte. Pode-se falar então em “[...] dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 2013, p. 42), cujo movimento é marcado pelo excesso que ultrapassa a paixão e perturba a ordem. Vemos que é o corpo que se abre ao exterior, que se “[...] insurge contra seu próprio encerramento, contra seu fechamento em si, contra sua entropia. Ele insurge contra sua morte.” (NANCY, 2017, p. 27). O desejo de continuidade procura meios de realizar-se, seja pela fusão dos seres, ligada ao estar diante de um *objeto do desejo*, seja pela violação dos corpos. No caso de *Corpo presente*, temos uma espécie de esquiva do objeto do desejo pela razão que já mencionamos – Carmen está morta, portanto é objeto incorpóreo. Isso torna a cena acima ainda mais pavorosa. O narrador teme a separação total de Carmen, pois ela evoca a angústia da morte. “Nascer e morrer são experiências de solidão. Nós nascemos sozinhos e morremos sozinhos.” (2014, p. 190), observa Octavio Paz, que nos faz concluir que o que mais assusta o homem é a solidão da morte.

Por mais escatológica que a cena pareça, ela não deixa de remeter àquela busca pela continuidade do ser de que fala Bataille. *Corpo presente* traz o aspecto mais

violento do erotismo dos corpos. Mas é uma violência sem a qual o erotismo não chegaria a sua plenitude. Nesse caso, a paixão se manifesta mais violenta que o desejo dos corpos (BATAILLE, 2013, p. 43). O resultado é, ao invés de felicidade, o sofrimento, sobretudo porque não há mais corpo para ser violado, mas apenas uma lembrança. Carmen está morta e como tal seu corpo sai do “[...] campo circunscrito por possibilidades de intervenção [e] entra numa região de insignificância.” (CERTEAU, 2014, p. 265). O corpo de Carmen é evocado pela memória e ganha vida graças à imaginação. Isso o torna um corpo refratário e como tal escapa a conceituação de corpo real. O corpo morto é um paradoxo: é o “[...] corpo que não é mais capaz de nada, nem mesmo de ser o corpo que ainda é e que já começa a abandonar e dele se dissociar.” (NANCY, 2015, p. 53).

Como o narrador não consegue *realizar*, isto é, *tornar real* o corpo de Carmen, é seu corpo que desfaz. Trata-se de um processo análogo ao de um corpo em decomposição. Somos, assim, remetidos ao aspecto abjeto da putrefação de um corpo biológico:

No lençol, pedaços de pele. Sento na beira da cama e ajudo a arrancar a cobertura do meu corpo, cada vez menos resistente às unhas. Aos poucos vou me largando por aí. Os pedaços soltos pelos lugares mais improváveis. Alguns servem para encher papel, viram palavras. (CUENCA, 2013, p. 123).

A cena tem algo de escatológico e abjeto. O abjeto aqui é a parte excessiva de que o narrador se livra para se tornar sujeito – arrancar a pele, desencarnar, decompor-se para atingir uma essência. Mas arrancar a pele apresenta também um aspecto erótico que remete à tentativa de tocar o interior de si. A pele é o que guarda a vida e *tocar-se* é uma ação hesitante de quem não enxerga, mas tateia e mergulha na escuridão em busca de algo. Conforme Jean-Luc Nancy: “[...] nem o olho, nem a orelha nem o nariz nem a boca são capazes de sentirem a si mesmos com a intensidade e a precisão da pele.” (NANCY, 2017, p. 21).

Mas o que significa a pele despregando-se do corpo? Significa algo como o “dentro” se colocando e se transportando para “fora”, transformando-se em escrita. É também a confirmação de que o narrador se estilhaça ainda mais. Isso se reflete na narrativa e na numeração dos capítulos, feita por uma sequência de números primos – divisíveis por um e por si mesmos (2, 3, 5, 7... 283). Flávio Carvalho chamou a atenção para isso e observou que essa estranheza espelha outra, a da vida das “[...] personagens

que se estilhaçam em cacos de onde nascem novos personagens, seguindo adiante em alta velocidade, aos atropelos, num movimento que, embora pareça sem sentido, nasce e termina sempre no mesmo número um: o narrador.” (CARNEIRO, 2005, p. 193)

Tendemos a discordar parcialmente dessa observação, sobretudo quanto a esse movimento que nasce *do* e termina *no* narrador. De fato, os personagens se estilhaçam: Carmen é *persona* difusa, enquanto o narrador é Alberto, é amante, é filho, o problema é que esse narrador não recupera nenhuma unidade. Ao contrário, ele se dissolve cada vez mais, chegando ao ápice de transformar-se em Carmen. Deve-se frisar também que o romance não possui um capítulo “um”, mas um início chamado “Carmen” e um final chamado “Alberto”. Forma-se um casal que não se sustenta nos capítulos intermediários. Tudo vai se desfazendo como a pele do narrador.

Por fim, destaquemos que a imagem de Carmen, além de ser o fio condutor do romance, é uma multiplicidade de caminhos e passagens. Seu corpo é atravessado pelo narrador, mas ao mesmo tempo o devora com uma fome insaciável: “[...] e a grande boca abocanha um naco de carne, serpenteia a língua pelas minhas bolas, estou inerte, preciso deixar cair, quero que a boca me morda, faça algo que me tire dali [...]” (CUENCA, 2013, p. 135).

Corpo presente apresenta, assim, alguns problemas quanto à fixação de um narrador. As dúvidas sobre sua identidade não se resolvem facilmente: chama-se Alberto? É esposo ou amante de Carmen? É amigo ou é filho? Nesse sentido, tudo se confunde, principalmente Alberto e o narrador, que próximo ao final do romance diz:

O fato é que Alberto nasceu no mesmo dia em que eu e me persegue. Incansável. Aparece nos lugares, enche a cara, troca meus pés pelas mãos. Enche meu saco por uns dias, depois some. Volta sujo como um cachorro da rua, pede comida. Senta aqui e escreve umas babaquices de dar dó. Faz bagunça. (CUENCA, 2013, p. 123).

Como se vê, Alberto também é escritor e “[...] quer escrever a história de Carmen e não é capaz de nenhuma linha.” (CUENCA, 2013, p. 130). Essa confusão criada por Alberto deixa o leitor em dúvida quanto à sua identidade. Após a leitura do fragmento acima, um olhar retrospectivo sobre o romance não resolve a dúvida. Ora Alberto é escritor e marido viúvo de Carmen: “Alberto sente saudades de Carmen e isso é o que mais machuca, mas Alberto não quer admitir, é mais uma verdade a constrangê-lo.” (CUENCA, 2013, p. 108), ora é o narrador, mas também filho de Carmen: “Carmen escolhe Alberto e assim sou batizado. Grita meu nome, ri, abraça meus ombros, baba

cerveja, o vestido negro cai pelos braços.” (CUENCA, 2013, p. 109). Outras vezes são pessoas distintas: “Eu e Alberto resolvemos tomar algumas.” (CUENCA, 2013, p. 32).

Temos um jogo de vai-e-vem que transforma cada capítulo em um desafio, enigmas para o leitor decifrar. Posto que nada do capítulo anterior tenha uma continuidade no posterior, o esforço é sempre o de começar tudo de novo. Isso parece ser parte do plano do narrador: “A gente faz crônica e conto, mas não tem conteúdo para escrever um romance.” (CUENCA, 2013, p. 27). Também não deixa de remeter a numeração dos capítulos, como se o narrador e Alberto compartilhassem um única possibilidade: ser o “mesmo” e o “outro” em um revezamento de papéis nunca terminado. O narrador e Alberto estão presos nesse processo que não os separa em definitivo, mas também não os une – fusão incompleta. Quando Carmen entra em cena, surge um triângulo e a harmonia fica mais complicada.

Corpo presente seria ainda, conforme as ideias esboçadas, uma representação da corrosão das certezas e de tudo que pudesse sustentá-las. Nada parece perdurar por muito tempo, apenas a imagem difusa e enigmática de Carmen e seu corpo disperso:

Minha máquina de digerir só não consegue desintegrar Carmen. É a única que sobrevive sem pudor, andando nua por essa necrópole sem fim, pisando seus pés pequenos sobre os mortos, esmigalhando pedaços de carne e tropeçando em ossos. Esbarrando nos corpos sem vida, eu sigo descobrindo Carmen pelas ruas, em cada janela fechada, por trás de esquinas, entre cada espelho quebrado, cada noite perdida. (CUENCA, 2013, p. 20).

Como dito, o corpo de Carmen é travessia, mas também é abertura para tempos e espaços diferentes – é um corpo-máquina do tempo. O narrador, consciente de sua dependência de Carmen, busca um caminho próprio, uma linguagem que transcenda Carmen, mas sem deixá-la:

Preciso inventar uma nova linguagem porque tudo o que eu disse até hoje foi em termos de Carmen. Você está em cada letra e em cada frase que eu conheço, em cada pedaço de prosa, por trás de todas as janelas e, diante de tudo, seu corpo se abre para que eu entre e veja, sinta e conheça o mundo como se fosse um grande filtro por onde eu tenha que passar, você se interpõe, me envolve, é minha segunda pele. (CUENCA, 2013, p. 124, grifo nosso).

Nessa travessia complicada em que se transforma o corpo de Carmen, prazer e morte se encontram, mas não como oposições. Ao contrário, é nesse momento que o erotismo recupera sua potência imaginativa. Como segunda pele do narrador – metáfora

para proteção e também prisão –, Carmen parece tocá-lo de dentro para fora e de fora para dentro, como se o habitasse nos dois sentidos. Não deixam de ecoar nesse excerto as palavras de Jean-Luc Nancy sobre a “pele essencial”. Diz o filósofo: “Como as cenas e as figuras sonhadas, os seres que temos na pele – coisas, plantas, animais, pessoas – são fantasmas, espíritos que nos frequentam e nos visitam, que nos ocupam, nos atormentam, nos possuem.” (NANCY, 2015, p. 63). Carmen é o ser que o narrador tem *sob* a pele, mas também está *sobre* a pele, é o fantasma que o visita, que o possui e o atormenta.

Ainda sob a perspectiva do tocar, o primeiro capítulo do livro, chamado “Carmen”, merece algumas considerações, sobretudo pela estranheza que causa no leitor. Nele, encontramos Carmen amamentando um bebê (seria o narrador ou Alberto?). Nesse momento, o delírio toma conta de Carmen. Vejamos:

Carmen pensa no colega. Uma vez levou Carmen pra tomar chope no Alemão, depois do banco. Era grande, e os braços, fortes. Alberto parece sem graça agora. Carmen pensa no homem entrando pela porta, Carmen iria servir um café. As chupadas do bebê seguem um ritmo constante. O bebê chupa com força. Carmen pensa no colega e quais seriam seu cheiro e seu gosto. Carmen se toca no ritmo da chupada do bebê. Carmen está ficando suja como o bebê. Enfia os dedos na vagina, encharcada. O bebê chupa e chupa, indiferente. O leite seca. Carmen se sente estuprada. (CUENCA, 2013, p. 10, grifado no original).

A cena toca velhos interditos – amamentação e sexo –, mas cria uma dialética entre um “dentro” e um “fora” do corpo. Desejo de ter o corpo do outro, mas também desejo de ser tocada pelo outro. Conforme Jean-Luc Nancy, “[...] tocar agita e faz mexer” [...], “[...] age e reage ao mesmo tempo” [...], “[...] atrai e rejeita [...]” (NANCY, 2017, p. 16). Nesse duplo movimento, o corpo percebe-se ao se distanciar e se distinguir do outro. E, ainda, bem mais que prover o alimento, a sucção também apreende o corpo do outro pelo toque: “Chupar é o primeiro tocar”, diz Jean-Luc Nancy. A sucção é ação que “[...] fecha a boca sobre o corpo do outro [...]”, invertendo os papéis: “[...] a criança que foi contida contém, por sua vez, o corpo que a continha.” (NANCY, 2017, p. 16). Essa cena parece ser uma antecipação do desenvolvimento da narrativa – conter o corpo e ser contido por ele.

Desde o início, o corpo de Carmen é transformado em “corpo de prazer”, corpo “[...] que se desfaz de uma autofinalidade da ordem de uma conservação de si mesmo, do entretenimento das funções vitais e de aptidões técnicas.” (NANCY, 2015, p. 25).

Seu corpo se transforma em desejo, transborda e, dialogando com as palavras de Jean-Luc Nancy, podemos dizer que, “[...] seu coração não bate mais no ritmo de uma bomba sanguínea mas de um enlouquecimento desvairado.” (NANCY, 2015, p. 28). E ainda, podemos afirmar que o “corpo de prazer” de Carmen passa “[...] de uma conformidade regulada por um conjunto de práticas sociais, culturais, técnicas a uma forma ela mesma tendendo a uma formação incessante.” (NANCY, 2015, p. 25). Enquanto corpo-travessia, o corpo de Carmen nunca se completa, nem chega a um ponto específico. Ao contrário, vai engolindo quem nele entra e tenta sair. É corpo ilimitado pela transcendência.

A partir disso, talvez se possa entender a cena final, quando o narrador se auto imola e ao mesmo tempo parece ser devorado por Carmen. É nesse momento que se percebe olhando para si mesmo: “[...] vejo eu mesmo como um predador incansável e promíscuo, por trás de um olhar viciado em falsas realidades, no quarto escuro me encara por um segundo, me lambe sem pudor [...]” (CUENCA, 2013, p. 136). E mais adiante, descoberta: “Abro as pernas com dificuldade – como uma goma espessa, o sangue coagulado gruda os pedaços de pele. Minha mão encontra o vazio, uma vagina enorme e encharcada. Carmen está em mim.” (CUENCA, 2013, p. 136). É uma fusão que não significa continuidade, mas a intensificação da descontinuidade do narrador. Nesse caso, “[...] o corpo se expõe como a extensão da alma entendida como movimentação de passagens e interstícios, de chegadas e partidas, de indas (*sic*) e vindas e não *o que* chega e parte, vai e vem”, observa Márcia Schuback (2016, p. 19, grifado no original).

É nesse ritmo que o capítulo final de *Corpo presente* parece seguir: “*Alberto brinca de inverter o movimento das coisas e de si mesmo.*” (CUENCA, 2013, p. 137, grifado no original). Pode ser essa uma das linhas de força do romance: inverter os fluxos e fazer com que as coisas comecem a cair para cima em um movimento contínuo que desestrutura e varre tudo em seu caminho, como “[...] uma enxurrada de água morna e viscosa que jorra forte, sem parar.” (CUENCA, 2013, p. 139). Confirma-se uma sugestão anterior do narrador, a de que para se chegar ao próprio corpo é preciso lançar-se ao desamparo: “Alberto fecha os olhos e mergulha num vórtice de sensações, afasta os pés do chão, seu interior transborda pelos poros. Flutua de pau duro.” (CUENCA, 2013, p. 130). Essa cena parece ilustrar as palavras de Georges Bataille: “O erotismo abre um abismo.” (BATAILLE, 2013, p. 331). O abismo, nesse caso, atrai e

desampara o corpo ao lançá-lo em um vertiginoso movimento em direção a si mesmo. Porém, o corpo não cai para o fundo do abismo, mas para cima.

Chegamos, enfim, à última parte de nossa proposta: como pensar o corpo mercantilizado a partir do romance *Corpo presente*? Podemos dizer que toda vez que a literatura cria representações de corpos que se chocam com dado comportamento balizado pela sociedade e aceito dentro de uma ordem dita normal, estamos diante de resistências e da literatura como crítica de uma ordem falsamente sustentada.

Falar do corpo físico ou nomear o sexo usando um vocabulário obsceno remete ao desenvolvimento do romance como gênero literário. As análises de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais são esclarecedoras, principalmente, quando observa que o corpo humano torna-se “[...] um medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem [...]”, realizando uma “[...] tentativa coerente de construir o quadro do mundo em volta do homem corporal.” (BAKHTIN, 2010, p. 285).

Na perspectiva bakhtiniana, o corpo torna-se mediador do homem com o mundo. Mas também se transforma em uma ameaça, pois coloca as instituições em perigo diante do inacabado do corpo e de suas potencialidades. No mundo atual, a concepção é de que o corpo possui o acabamento em sua aparência, ou seja, a aparência estabelece um fechamento. Nesse sentido, quando o corpo se abre, mostrando entradas – boca, vagina, ânus –, ele coloca em desequilíbrio essa ordem falsamente estabelecida.

Conforme Nízia Villaça e Fred Góes, “[...] o corpo parece insistir com seu próprio discurso contra os filósofos da linguagem platônica/cartesiana e insiste contra todos os discursos de normatização provenientes do campo médico, jurídico, artístico, etc.” (1998, p. 38). Essa insistência, segundo os autores, “[...] adquire contornos violentos.” (1998, p. 39). Parece que temos aí a possibilidade de pensar em uma revolta do corpo contra a mercantilização que dita modelos de corpos a serem conquistados.

A insurreição do corpo, representado pela literatura, acontece quando a parte excessiva e rejeitada é trazida à cena – são as obscenidades desconstrutoras. Ou ainda, é quando “[...] a carne e seus estados de putrefação, deformação e decomposição [...]” saem da esfera privada e passam a representar uma “[...] insurreição contra o movimento de representação corporal idealizada e seus efeitos ilusionistas.” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 39).

Corpo presente mostra que “[...] nossos corpos perderam a qualidade narrativa [...]”, sendo “[...] habitados pela violência dos fluxos contínuos codificados pela forma-mercadoria.” (SAFATLE, 2016, p. 136). Nessa mesma perspectiva, podemos dizer,

seguindo Vladimir Safatle, que a expropriação da economia libidinal criou sujeitos apáticos, como o narrador de *Corpo presente*, sujeito errante, esmagado pela urbe tresloucada e pelo cotidiano entediante. Mas isso não significa que o romance endosse essa lógica. Pelo contrário, *Corpo presente* deixa sutilmente uma sugestão que se converte em crítica velada, fazendo jus a uma função da literatura: a de inverter os fluxos. A literatura aqui é o desconcerto necessário a uma realidade como a do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. O cronotopo de Rabelais. *In: Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2010.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAVCAR, E. O corpo, espelho partido da história. *In: NOVAES, A. (org). O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARNEIRO, F. João Paulo Cuenca: números primos. *In: No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CERTEAU, M. O inominável: morrer. *In: A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CUENCA, J. P. **Corpo presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DELEUZE, G. **Espinosa, filosofia prática**. Trad. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins. Ed. Escuta, São Paulo, 2002.
- MORAES, E. R. Posfácio: Traços de Eros. *In: BATAILLE, Georges. O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- NANCY, J.-L. **Arquívada**: do senciante e do sentido. Trad. Marcela Vieira, Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NANCY, J.-L. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- PAZ, O. A dialética da solidão. *In: O labirinto da solidão*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PAZ, O. **A dupla chama**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SAFATLE, V. **Circuito dos afetos**. São Paulo: Autêntica, 2016.

SCHUBACK, M. S. C. Prefácio. *In*: NANCY, J.-L. **A comunidade inoperada**. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

VILAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998.

Data de submissão: 13/03/2021

Data de aprovação: 07/04/2021