

# REVISTA MARACANAN

## Artigos

### **Performance e perturbação do real em *Sexo*, de André Sant'Anna**

***Performance and Disturbance of the Real in Sexo, by André Sant' Anna***

**Felipe Charbel**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
fcharbel@uol.com.br

**Resumo:** Este ensaio analisa o romance *Sexo*, de André Sant'Anna, com o objetivo de identificar os padrões retóricos que permitem a produção de efeitos de estranhamento durante a leitura. Argumenta-se que as características da prosa de André Sant'Anna – como o uso de lugares-comuns, as repetições e também a construção de um narrador indefinido – possibilitam uma resposta do leitor que pode ser compreendida com base no paradigma da performance literária. Por meio de uma leitura atenta de *Sexo*, defende-se que o romance produz uma perturbação do real, em vez de uma representação fidedigna da realidade.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Performance; André Sant'Anna.

**Abstract:** This essay examines the novel *Sexo*, by André Sant'Anna, with the intention of identifying the rhetorical patterns which enable the production of effects of estrangement in the reading. The essay points out that the features of the prose of André Sant'Anna – such as the use of common-places, the repetitions and the construction of an undefined narrator – allow for an interpretation of the reader's response according to the paradigms of literary performance. By means of a close reading of *Sexo*, one argues that the novel produces a perturbation of the Real, instead of a faithful representation of reality.

**Keywords:** Brazilian Literature; Performance; André Sant'Anna.

**Artigo recebido para publicação em:** Setembro de 2015

**Artigo aprovado para publicação em:** Novembro de 2015

**H**á, na literatura brasileira contemporânea, uma linhagem de romances caracterizados por notáveis semelhanças formais: a pegada satírica; as personagens chapadas e caricatas; o trabalho de colagem com materiais da fala ordinária; a linguagem demencial e cheia de tiques; o abuso de repetições e de lugares-comuns; a dicção colada na oralidade, porém distante de um registro “naturalista”; o narrador maníaco, meio robotizado e por vezes indistinguível da massa discursiva. Refiro-me aqui a *Sexo* e *O paraíso é bem bacana*,<sup>1</sup> de André Sant'Anna, *O livro dos mandarins*,<sup>2</sup> de Ricardo Lísias, e *Reprodução*,<sup>3</sup> de Bernardo Carvalho.

Além das semelhanças formais, são romances com uma visada social e política que pode ser percebida nos temas mobilizados. *Sexo* trata do automatismo nas relações humanas onde ele talvez seja menos esperado: o campo do desejo sexual. Sem espaço para o erotismo, o desejo é pensado no romance como puro discurso social, que realça hierarquias e reforça preconceitos, desumanizando as pessoas em vez de aproximá-las. *O livro dos mandarins* (e o mesmo pode ser dito de *Reprodução*) encena a boçalidade da linguagem-coisa construída pelo homem-coisa, ao figurar uma espécie de gramática do pensamento corporativo que regula os modos de atribuição de valor de uso às pessoas e às ideias no capitalismo tardio. Já *O paraíso é bem bacana* – e recorro aqui à formulação de Antonio Marcos Pereira – pode ser lido como o “*Bildungsroman* de um fodido”, o Mané, um aspirante a jogador de futebol de baixa escolaridade e capacidade intelectual diminuta.<sup>4</sup> Mas a veia política desses romances não se revela apenas no temário. Mais importante é o tipo de intervenção que eles ambicionam realizar: a interferência performática no real, a partir de uma investigação ao mesmo tempo pormenorizada e lúdica da linguagem que constitui os sistemas de representações sociais característicos dos grandes centros urbanos do Brasil, especialmente São Paulo.<sup>5</sup> O

---

\* A pesquisa contou com apoio financeiro da CAPES durante a realização de um pós-doutorado no Departamento de Literatura Comparada da New York University, entre 2013 e 2014. Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada em abril de 2014, em palestra no Department of Spanish & Portuguese da UCLA. Agradeço a José Luiz Passos pelo convite e pela interlocução.

<sup>1</sup> SANT' ANNA, André. *Sexo*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999 e *O Paraíso é bem bacana*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>2</sup> LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*, Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2009.

<sup>3</sup> CARVALHO, Bernardo de. *Reprodução*, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>4</sup> PEREIRA, Antonio Marcos. Resenha de *O paraíso é bem bacana*, 2007. Disponível em: [www.copadeliteratura.com.br](http://www.copadeliteratura.com.br). Acesso em: 15/11/2014.

<sup>5</sup> Como percebe Diana Klinger em sua discussão sobre o conceito de performance em Judith Butler, o performático “significa não o ‘real, genuíno’, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação”. É exatamente essa a chave de leitura que essa linhagem de romances a que estou me referindo solicita: a dimensão de artificialidade, perceptível pelo posicionamento de situações que só farão sentido como acontecimento – ou seja, como performance que se realiza. Daí o predomínio do tropo da ironia: em si, a matéria textual é uma alavanca não para o sentido, mas para um efeito que permitirá a compreensão das intenções autorais. Em ensaio sobre o deslocamento do paradigma da representação para o paradigma da performance na literatura brasileira contemporânea, Luciene Azevedo argumenta que a realização da performance “depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes” e de uma “relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais”. A afirmação ou negação não é um subtexto do autor-implícito, mas existe puramente como potência. A leitura precisa *acontecer* – o que, em alguma medida, ajuda a delinear as reações extremadas a esses romances que costumam despertar amor ou ódio, mas raramente a indiferença. De outro modo, sem esse acontecimento instaurador, ficará a impressão de que a literatura se equilibra precariamente em uma “corda bamba

procedimento é fundamentalmente irônico: o que está em jogo é a viabilização de uma experiência radical de leitura, capaz de propiciar o estranhamento da *langue* que nos constitui como seres sociais em um determinado cronotopo (o aqui e agora da realidade brasileira). E isso é feito a partir de uma exposição massiva e hiperbólica — sem a mediação crítica do narrador ou de alguma voz de sensatez no interior da narrativa — das aberrações da nossa linguagem ordinária.

Atravessar esses romances é como ser conduzido para o interior da mais plena idiotia, guiado por um autômato obsessivo — o narrador — que revira com metodismo irritante as lixeiras discursivas da fábrica de visões de mundo ocidente, em busca de tesouros de pura banalidade e estupidez. Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, atravessá-los é prazeroso: são livros que fazem rir, mas sem se esforçar para tanto, livros que geram a risada ao investigar com seriedade a matéria de que tratam. Rimos do que é inferior, do que é imperfeito, dizia o filósofo romano, rimos do que foi exagerado para o nosso deleite, sem saber que rimos de nós mesmos, do nosso inverossímil.<sup>6</sup> Essa risada é purificadora (se acho graça é porque não me identifico, é porque me vejo acima, ou talvez porque eu seja mesmo ridículo e tenha capacidade de autoderrisão), mas é também uma risada nervosa, histérica (será que sou eu refletido aí? esse é o mundo em que vivo?).

Dado o apelo político, são obras que poderiam ser vinculadas, numa primeira investida, ao “novo realismo” da ficção brasileira, caracterizado, segundo Karl Erik Schøllhammer, pela “vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”.<sup>7</sup> O percurso analítico que proponho vai em outra direção. Não se trata, contudo, de questionar a pertinência da chave interpretativa proposta por Schøllhammer, mas de sugerir uma alternativa que permita realçar as peculiaridades desses romances, produzindo uma diferenciação em relação a obras tão ou mais “engajadas” que, todavia, são formalmente muito distintas.<sup>8</sup> O que me pergunto é se uma mudança de foco, se um acompanhamento mais internalista que dedutivista (enquadramento da obra a categorias

---

entre a identificação e a crítica” dos “lugares-comuns da sociedade de consumo”, como notou Paloma Vidal acerca da ficção de André Sant'Anna, mais especificamente o romance *O paraíso é bem bacana*. Ver: KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 49; AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Aletria*, v. 16, 2007. p. 86; VIDAL, Paloma. “O ventríloquo cínico — sobre *O paraíso é bem bacana*, de André Sant'Anna”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Org.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 141.

<sup>6</sup> Ver: SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. [Trad. Alessandro Zir]. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

<sup>7</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 53-4.

<sup>8</sup> Não se trata de refutar o valor heurístico do conceito de realismo para a interpretação de obras que, embora formalmente díspares (como as ficções de Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, Amílcar Bettega e outros), conseguem conjugar “os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita”; muito menos de negar a validade de subcategorias como “hiper-realismo” ou “super-realismo” para nuançar práticas de escrita como as de André Sant'Anna. O que está em jogo é uma proposta de exame da retórica ficcional, na tentativa de compreender as maneiras como esses romances se relacionam com a realidade a que remetem, e da qual retiram seus materiais, recuperando algo do estranhamento produzido pela experiência de leitura. *Ibid.*, p. 55.

histórico-literárias amplas como as de “realismo” ou “hiper-realismo”), se o olhar atento para a dimensão retórica dessas narrativas — seus dispositivos, procedimentos, repertório de imagens, efeitos visados<sup>9</sup> —, não permitiriam nuançar a singularidade da maneira como esses romances pensam a relação entre a literatura e o real.

Digo isso, porque o grande feito dessas obras não está no “bom ouvido” dos seus autores, ou na verossimilhança dos retratos da vida cotidiana, ou na suposta capacidade de “dar voz aos excluídos”, tampouco na crítica da sociedade de consumo que realizam. O que habilita esses romances a reivindicar um espaço de destaque não apenas no cenário da “literatura brasileira” (o nacionalismo e seu *jet lag*) mas virtualmente no próprio “centro”, na medula da assim chamada “República mundial das letras” (samba, agoniza mas não morre), é o fôlego demoníaco que revelam para esgotar as próprias premissas, a capacidade de exaurir os procedimentos formais que põem em funcionamento as engrenagens ficcionais.

Neste ensaio, proponho uma análise do romance que, me parece, é a matriz dessa linhagem a que me referi no início do ensaio: *Sexo*, de André Sant'Anna, publicado em 1999. Um aspecto que imediatamente chama a atenção do leitor é a maneira como se dá a nomeação das personagens nessa obra por meio de “um conjunto acumulativo de adjetivos e apostos”, como escreveu Bernardo Carvalho em resenha do romance.<sup>10</sup> O trecho citado por Carvalho ilustra bem o procedimento:

O Negro, Que Fedia, só queria fazer sexo com a Trocadora Do Ônibus No Qual ele, Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas da Tarde. Mas, para não apanhar do Filho da Trocadora Do Ônibus No Qual ele, Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos os Dias, Às Seis Horas da Tarde, o Negro, Que Fedia, resolveu acompanhar a Trocadora Do Ônibus No Qual ele, Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos os Dias, Às Seis Horas da Tarde, até o templo e entregar seu coração a Cristo.<sup>11</sup>

Essa estranha forma de nomeação — perífrases que vão se transformando em paráfrases, de acordo com Ângela Maria Dias<sup>12</sup> — obedece puramente ao critério da funcionalidade, e determina *a priori* o destino das personagens, por meio de uma rotulação que posiciona e achata o indivíduo num rígido sistema de representações, a partir do recorte do desejo sexual. Mas não se trata aqui de pulsão, erotismo ou afeto: o desejo que as personagens sentem uns pelos outros é maquinal, trabalho de acomodação a imagens e discursos preexistentes numa

<sup>9</sup> Ver: BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961.

<sup>10</sup> CARVALHO, Bernardo. “Nem o sexo salva”. *Folha de São Paulo*, 11/12/1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112199916.htm>. Acesso em: 15/11/2014.

<sup>11</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op.cit.*, p. 49.

<sup>12</sup> “À semelhança da antiga epopeia homérica, em sua plástica obsessão das formas, aqui, nesta épica degradada da São Paulo pós-moderna, as personagens suscitam sempre perífrases, só que, desta feita, invocadas em si mesmas, isoladas, isto é, sem nome a que se referirem.” “Assim”, argumenta Ângela Maria Dias, “ao invés de ‘Hera, de cândidos braços’ ou ‘Aquiles, dos pés ligeiros’ ou, ainda, ‘Palas Atena indomável, donzela de Zeus’, temos pura e simplesmente ‘o Negro, Que Fedia’, ‘o Executivo De Óculos Ray-Ban’, ‘a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol’, ‘a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon’, perífrases inteiramente despojadas de seu poder singularizador, que, em decorrência disso, funcionam frequentemente como paráfrases [...]”. DIAS, Ângela Maria. “Violência e miséria simbólica da cidade de André Sant'Anna”. *Revista Estudos Históricos*, n. 28, 2001. p. 77-8.

língua social estanque. É ela, essa língua social, que determina a possibilidade dos encontros a partir do valor de uso conferido a cada um no mercado das *commodities* sexuais.

A lógica desse sistema de representações funciona pela aderência de características socioeconômicas — redutíveis a oposições binárias como branco/negro, rico/pobre, jovem/velho, famoso/anônimo — a imagens-tipo, que conferem maior ou menor potencial de atração às personagens: cabelos louros, pele bronzada, “róseos seios”, “bumbum empinado”, para as mulheres; tamanho do genital, “peito másculo”, “bumbum torneado”, a posse de objetos negros importados do Japão (carros, aparelhos de som etc.), para os homens. A combinação desses elementos num sistema de hierarquização dos apetites é o que determina as possibilidades e as impossibilidades do comércio sexual no romance.<sup>13</sup> Quase tudo o que precisamos saber sobre a personagem Gorda Com Cheiro de Perfume Avon está dito no nome: ela é mulher, obesa (o que, na lógica do romance, faz dela uma pessoa pouco desejável) e tem cheiro de classe média baixa (também um índice de pouca atratividade). Do mesmo modo, quase tudo que precisamos saber sobre a Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura está dado no nome: mulher, loura (o que a torna desejável), rica (ainda mais desejável), famosa (desejabilíssima).<sup>14</sup> Na hierarquia dos apetites, ela é uma mercadoria bem mais valiosa, e por isso mesmo mais cobiçada, que a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon.

Num primeiro olhar, tem-se a impressão de que esses predicados são atribuídos pelo narrador em terceira pessoa como se fossem dados “objetivos”. Mas talvez não se possa falar em narrador, aqui, senão em um sentido puramente instrumental — o narrador de *Sexo* é simplesmente um maquinista, responsável por manter o livro-máquina nos trilhos. Essa zona obscura em que os narradores de André Sant'Anna comumente se localizam é discutida por Karl Erik Schøllhammer: “o narrador em primeira pessoa não expressa um maior grau de proximidade com a intenção subjetiva, mas uma espécie de flagra da representação de uma terceira pessoa que estaria por trás da primeira”. Daí que o “desdobramento autorreflexivo”, em vez de atuar “como um efeito de perspectiva que distingue o mundo de sua representação”, produza uma “dobra dupla que dá densidade ao próprio artifício e encontra um

<sup>13</sup> Os critérios de hierarquização são apresentados ao longo do romance e obedecem a parâmetros diversos. Neste trecho, por exemplo, a hierarquização se dá pelo tamanho do genital masculino: “O pau do Negro, Que Não Fedia, era maior que o pau do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, que era maior que o pau do Executivo De Óculos Ray-Ban, que era mais ou menos do mesmo tamanho do pau do Gerente De Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas”. (p. 157). Em outros momentos, a hierarquização obedece a critérios socioeconômicos: “patricinhas’ são adolescentes do sexo feminino, de classe B e C+, que usam roupas de grife, gostam de ouvir Madonna e Guns n’Roses e estudam em colégios particulares” (p. 159). Em outros momentos, o critério é a idade: “O Executivo De Óculos Ray-Ban também não sentia atração sexual por sua esposa, já que ela passara dos quarenta anos de idade”. (p. 167, grifo meu).

<sup>14</sup> Em ensaio que trata dos pontos de contato entre a ficção de André Sant'Anna e o *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, publicado na década de 1960, Leandro Salgueirinho sugere que a fixação com a figura da loura, em *Sexo*, remete à imagem arquetípica, central em *PanAmérica*, de Marilyn Monroe. “Quanto a *Sexo* — e sempre a partir das correlações que aqui estabelecemos com *PanAmérica* —, dir-se-ia que a insatisfação geral das suas personagens se dá por conta da ausência a que aludimos no início deste artigo: Marilyn Monroe. Ela não é citada sequer uma vez no livro e, porém, uma infinidade de louras (paráfrases, pastiches, traduções de Marilyn) a ela remeteriam como a uma matriz invisível.” SALGUEIRINHO, Leandro. “Abjeção em textos de André Sant'Anna”. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 6, 2009.

caminho inusitado de realizar o signo”.<sup>15</sup> A voz narrativa se confunde muitas vezes com a voz das personagens, encontrando-se, quase sempre, num mesmo plano.<sup>16</sup> De onde surgem os rótulos, então? Quem é o sujeito rotulador? Analisemos a abertura do romance, que se passa no elevador de um shopping. As personagens são lançadas nesse espaço reduzido para em seguida serem acompanhadas na sequência da narrativa, num esquema de histórias paralelas e cruzamentos fortuitos que propicia o desdobramento das tramas, todas bem simples:

As caixas de som, no teto do elevador, emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo De Óculos Ray-Ban conversava com o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca.

O Executivo De Óculos Ray-Ban falou para o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas:

– O hotelzinho era o *the best*. Não deixe de passar alguns dias na Normandia quando você for à França outra vez.

No quarto andar, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, entrou no elevador. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. O negro continuava fedendo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, não fedia. [...] O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, com o cotovelo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon encostou, levemente, um de seus braços num dos braços do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do suor do Negro, Que Fedia.<sup>17</sup>

Isolemos os seguintes predicados: ser negro(a) ou ser branco(a); ser gordo(a); feder. Pela maneira como são distribuídos pelo narrador, tem-se a impressão de se tratar de características intrínsecas, que independem dos pontos de vista das personagens. No entanto, esses predicados subitamente se incorporam aos sujeitos na sequência da narrativa: por exemplo, a variação de “a gorda” que “fedia a perfume Avon” para “A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon”. Em *Sexo*, a incorporação do predicado ao sujeito funciona como fórmula narrativa. Por meio da fórmula, o que se faz ver é a dimensão relacional envolvida na atribuição de valor de uso ao outro, num processo de fixação de uma imagem particular a partir de um repertório de lugares-comuns – entendidos aqui como ideias-tipo, argumentos

<sup>15</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Op. cit.*, p. 74-5.

<sup>16</sup> Há um momento em que o ponto de vista do narrador parece ocupar um lugar privilegiado em relação ao ponto de vista das personagens: na antecipação da morte da personagem A Adolescente Meio Hippie. Mas esse acontecimento não chega a desempenhar um papel estrutural na narrativa. Duas leituras podem ser sugeridas: na primeira delas, essa capacidade de previsão ecoaria por todo o romance, em vez de se apresentar como instância isolada. Não me parece ser o que acontece na leitura. Trata-se de aspecto secundário, que não contribui para um “fortalecimento” da instância narradora. Uma segunda possibilidade é ler essa intervenção como desvio irônico, como sátira ao narrador onisciente da ficção realista. Tendo essa interpretação, por considerá-la uma chave analítica de maior rendimento, que contribui para a produção de uma indeterminação quanto à fonte e à autoridade de quem está falando. Nesse sentido, a previsão faz do narrador uma voz não confiável – como a voz de um profeta amalucado –, e não uma fonte de autoridade absoluta sobre o que se diz.

<sup>17</sup> SANT’ANNA, André. “Sexo”. In: *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 145-6.

prontos, “opinião comum” que faz circular mecanicamente todo tipo de ideia preconcebida sobre como as coisas devem ser, como o mundo deve se organizar, sobre o que é bonito e o que é feio, sobre quem é digno de atração ou de repulsa. O que está em jogo é a produção de um efeito de enquadramento: um clique do exato instante em que o Mesmo se reconhece no Outro, do exato instante em que o Mesmo oblitera a alteridade. Como imagem, esse instantâneo encena o que é invisível na dinâmica social, o que talvez nem exista como tal na “vida como ela é”: o ponto de contato entre o objetivo e o subjetivo, a inundação do evento pela estrutura.

Essa figuração do evento como passagem do pré-conceito ao preconceito — seja esse evento o encontro no elevador, em que o contato involuntário dos corpos ativa reações supostamente espontâneas, ou a consumação do ato sexual supostamente a partir do critério da atração física —, esse modo de figuração do evento nada tem de “realista”. Ele é pura abstração, pensamento arquitetônico aliado à técnica narrativa e à intuição estética. O impacto no leitor não tem nada a ver com a fidedignidade do retrato ao referente — retrato que, no fim das contas, é uma caricatura —, mas com o ruído gerado pelo procedimento. Essa perturbação pode se manifestar de várias formas. Mas talvez seja possível falar, aqui, de um estranhamento da própria noção de identidade individual, assentada em atributos muitas vezes ilusórios (gestos autênticos, desejos espontâneos, autoralidade). No fim das contas, sempre podemos ser reduzidos a algum rótulo, sempre há a possibilidade de sermos enquadrados — e mesmo de nos enquadrarmos voluntariamente — a alguma imagem-pronta, mesmo que seja a do excêntrico, a do desviante, margem que autoriza o centro.

Essa passagem do pré-conceito ao preconceito é figurada em diversos momentos da narrativa. Por exemplo, na construção especular de duas personagens: “Negro, Que Fedia”, e “Negro, Que Não Fedia”. “Feder”, aqui, tem uma dupla acepção. No sistema de representações figurado no romance — o qual remete, obviamente, a práticas comuns na sociedade brasileira —, trata-se de predicado aderido indistintamente a negros e pobres. Por outro lado, “feder” ou “não feder” é também um aspecto da percepção subjetiva das personagens que, longe de se revelar um dado oriundo da experiência — uma sensação —, configura-se como passagem ao evento, reprodução do lugar-comum em uma situação prática. Mas “feder”, aqui, qualifica a priori apenas os negros pobres, e não os brancos pobres. Tomemos a personagem Freguês Branco, Que Fedia, Da Irmã Mais Velha Do Negro, Que Fedia. Se, por um lado, há uma equivalência entre as duas personagens, dada pelo fato de serem pobres, por outro, há também uma gradação: feder, para a personagem branca, é contingência. Trata-se apenas da terceira característica agregada ao seu nome. Seu atributo mais importante é o de ser freguês, ou seja, ter poder de compra — nesse caso, poder de compra sobre o corpo do outro: uma mulher, negra e pobre.

A encenação dessa sutileza perversa, em que o preconceito racial é encoberto no discurso que supostamente igualiza, é realizada outras vezes. Por exemplo, no encontro da personagem Negro, Que Não Fedia, com a personagem Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura. Somos informados que a “Apresentadora Do

Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, sentia forte atração sexual por negros, que, segundo uma pesquisa publicada num jornal formador de opinião, possuem paus enormes". A "atração sexual" que a personagem sente não é um impulso erótico, mas o fascínio por uma imagem-tipo, em que o homem negro é achatado a um papel utilitário, conferido pela "opinião comum" – representada aqui pelas instituições do jornal e da pesquisa. A personagem Negro, Que Não Fedia, ocupa um lugar elevado na hierarquia dos apetites, por ser um astro pop internacional, rico e bem-apeado. Por outro lado, ele é um estrangeiro, um corpo alienígena no universo do romance. Sem muito esforço, precisando apenas dizer "Let's fuck?", ele leva a apresentadora para a sua suíte de hotel. No quarto, cada um cumpre seu papel, numa performance que a "opinião comum" – ancorada, talvez, numa pesquisa de jornal – identificaria como uma troca sexual intensa e palpitante.<sup>18</sup> Mas, finalizado o intercurso, o sistema de representações do romance tenderá novamente a seu ponto de inércia, na focalização da apresentadora:

A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, que apoiava sua cabeça sobre o peito do Negro, Que Não Fedia, sentiu o cheiro do Negro, Que Não Fedia.  
O Negro, Que Não Fedia, fedia.<sup>19</sup>

Um antigo comercial de refrigerante da televisão brasileira dizia: "imagem não é nada, sede é tudo".<sup>20</sup> Em *Sexo*, o slogan poderia ser invertido: sede não é nada, imagem é tudo. Essa é uma ideia reforçada o tempo todo pela narrativa, de maneira, às vezes, perturbadora, caso desta última cena, ou hilariante, como no encontro, em um motel, das personagens Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e Chefe Da Expedição Da Firma. Ele, somos informados,

[...] estava com vontade de fazer sexo com uma mulher magra de seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada. De preferência, uma mulher loura e bronzada pelo sol.

Mas

[c]omo o Chefe Da Expedição Da Firma ganhava apenas trezentos reais por mês, tinha várias espinhas no rosto, vestia roupas velhas e antiquadas, falava um péssimo português com sotaque do interior paulista, andava de ônibus, tinha como único assunto o futebol, só ia ao cinema quando passava filme de caratê, era baixinho, falava com a boca cheia quando comia, morava num quarto sujo de uma pensão barata, tinha caspa, olhava fixamente para a bunda de todas as mulheres que passavam na sua frente, não praticava esportes, tinha frieira, se refestelava na areia com o saco pendurado para fora do short quando ia à praia no Guarujá, assistia ao programa do Gugu Liberato na televisão e adorava, comprava revistas pornográficas, tinha mau hálito, usava sapatos Vulcabras sem meias, espalhava perdigotos para todos os lados quando falava, estava sempre com restos de alface entre os dentes, parara de estudar no segundo ano primário, bebia pinga com Campari, tinha as unhas sujas, ficava parado em frente às bancas de jornais lendo

<sup>18</sup> "O Negro, Que Não Fedia, arremessou seu corpo rígido para trás, se espalhando sobre os lençóis de seda da cama grande da suíte presidencial do hotel Maksoud Plaza. A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, arranhava levemente, do peito à região pubiana, o corpo do Negro, Que Não Fedia. A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, falou para o Negro, Que Não Fedia: – *You are beautiful.*" *Ibid.*, p. 222.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>20</sup> Slogan do refrigerante *Sprite*, veiculado em campanha publicitária do início dos anos 1990..

as manchetes do jornal *Notícias Populares*, só almoçava em balcões de botecos sujos, tinha o cacoete de apalpar a própria genitália por sobre a calça a cada trinta segundos e ficava cheio de berebas embaixo do queixo quando fazia a barba, nenhuma mulher magra, loura, bronzada pelo sol, de seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada, queria fazer sexo com ele, Chefe Da Expedição Da Firma.<sup>21</sup>

A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon também “estava com muita vontade de fazer sexo”. Mas

[...] a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon não estava com vontade de fazer sexo com o Chefe Da Expedição Da Firma. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon estava com vontade de fazer sexo com um homem bem-apegoado, culto, com o bumbum bem torneado e pelos sobre o peito másculo. Como a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era gorda...<sup>22</sup>

O que acontece é que eles preenchem a volúpia por imagens assistindo a um filme pornográfico, deitados na cama do motel – um filme protagonizado por louras bronzadas e homens de peito másculo. Do que rimos, aqui? Certamente, do ridículo da situação, do patético das personagens. Rimos da enumeração maníaca e das imagens certeiras – sapato Vulcabrás sem meia, perdigotos voando, pedaços de alface nos dentes. Mas rimos, também, de nervoso: da nossa identificação inconsciente com a “opinião comum”, que enquadra o outro como um tipo que, “afinal”, já vimos por aí, no Largo da Carioca ou na Avenida Paulista. Nesse caso, rimos do nosso próprio ridículo, da nossa aptidão quase instantânea para enquadrar as pessoas em estereótipos:

O Japonês da IBM era um japonês bem-apegoado. O Japonês da IBM era um japonês bonito. O Japonês da IBM era um japonês rico. O Japonês da IBM era um japonês culto. O Japonês da IBM era um japonês moderno. O Japonês da IBM não era japonês, nem brasileiro. O Japonês da IBM era californiano.<sup>23</sup> (Grifo meu)

Em certo sentido, seria possível argumentar que *Sexo* contribui para a reprodução dos preconceitos que veicula – afinal, não há uma instância crítica evidente, nenhum antídoto contra a burrice. Mesmo o discurso científico, o discurso dos doutos, é alvo de chacota, como na “previsão” de Marcelo sobre a futura homossexualidade do seu filho, apenas um bebê que babava:

O Bebê, Que Babava, sempre assistia, do berço ao lado da cama de seus jovens pais, às relações sexuais forçadas de Marcelo, seu jovem pai, com a Jovem Mãe. Um dia, o trauma edipiano que o Bebê Que Babava sofrera nos primeiros meses de vida o levaria ao homossexualismo, já que a falta de desejo de seu pai, por sua mãe, ficaria gravada no seu inconsciente e o inconsciente é foda.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> SANT'ANNA, Sérgio, *op.cit.*, p.38.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 175-6.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 167.

Uma passagem como essa tornaria possível, ainda, uma segunda objeção: a de que a narrativa é emoldurada por certo moralismo, sem abrir espaço para a abordagem direta do sexo entre pessoas do mesmo gênero, a não ser como um interdito – caso da cena de orgia entre quatro personagens jovens, altamente desejáveis na hierarquia dos apetites figurada no romance:

Alex colocou seu pau dentro da boceta da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol.  
O saco escrotal de Alex encostou no saco escrotal de Marquinhos.  
A Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens colocou seu dedo polegar da mão direita no cu de Alex.  
Alex tirou o dedo polegar da mão direita da Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens de dentro de seu cu.<sup>25</sup>

A retirada, aqui, é duplamente estratégica: para Alex, que assim confirma o estereótipo do macho latino, e para o autor, que simplesmente não vai entrar nessa seara. Contudo, o entendimento dessa retirada puramente como um gesto moralista seria bastante reducionista. A afirmação de que um romance como *Sexo* poderia contribuir para a reprodução acrítica de preconceitos, ao não reprová-los abertamente, só faria sentido – e mesmo assim, não necessariamente – se o romance solicitasse uma chave de leitura realista. Por exemplo, se ele ambicionasse construir um retrato fidedigno da economia dos desejos na sociedade brasileira. No entanto, o esvaziamento das personagens reduzidas a simulacros, associado à construção quase didática das situações que tornam os encontros possíveis, reforça a necessidade de pensar a narrativa a partir de uma chave de leitura distinta, a qual chamamos aqui de performática, seguindo sugestão de críticos como Reinaldo Laddaga, Karl Erik Schøllhamer e outros.<sup>26</sup> Por essa chave de leitura, o que o romance cria é um posicionamento arquitetônico de situações que, graças à construção minimalista das personagens e à “coerência” do sistema de representações, permite a produção de efeitos dificilmente alcançáveis, hoje em dia, pela prosa “realista”, dado o grau de familiaridade dos leitores com suas técnicas e seus procedimentos. Como defende Victor Turner, “os gêneros da performance cultural não são simples espelhos, mas espelhos mágicos da realidade social: eles exageram, invertem, reformam, amplificam, minimizam, des-colorem, re-colorem, e mesmo falsificam deliberadamente os eventos reportados”.<sup>27</sup> Daí ser possível dizer que a instância crítica está presente, se não na narrativa, ao menos como potência – como algo a se realizar performaticamente no atrito da leitura. Caso o autor se blindasse atrás de um posicionamento mais evidente, colocando-se numa posição de superioridade em relação ao seu material – por exemplo, deixando de lado a indeterminação quanto à instância narradora por meio de um

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>26</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Op. cit., AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese de doutorado. Instituto de Letras / UERJ, 2004; KLINGER, Diana. Op. cit.

<sup>27</sup> TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986. p. 42. “Genres of cultural performance are not simple mirrors but magical mirrors of social reality: they exaggerate, invert, re-form, magnify, minimize, dis-color, re-color, even deliberately falsify, chronicled events”.

posicionamento do narrador dentro da história, ou se valendo de algum tipo de paratexto ou comentário metaficcional —, haveria uma limitação na capacidade performática do texto, uma vez que o resultado a ser obtido estaria dado *a priori*. Ao manter a indeterminação sobre quem fala, ao se circunscrever a um material que parece advir de sua experiência de observador e participante da realidade, inclusive evitando evadir-se dos seus próprios preconceitos, o autor se posiciona como um agente do processo histórico, como alguém que reivindica para si um papel de agência, e não apenas a posição de observador. Daí a insegurança, que parece proposital, quanto à instância narradora, a dúvida sobre quem está falando, afinal, através da máquina. Desmiolado, programado para repetir (e repetir, e repetir) o aleatório a partir dos algoritmos definidos pelo autor, o narrador não é responsável pelo que diz, o que suscita a pergunta pela presença do autor na obra. Por um lado, o autor está ausente, na medida em que nada no texto aponta para uma instância crítica dissociada do que se expressa. Ausente do texto, porém, o autor não está blindado, não está seguro atrás da cortina do pacto ficcional. É ele o responsável, se não pelo que é dito no universo dos romances — trata-se, no fim das contas, de lugares-comuns de ampla circulação, que, por isso mesmo, não reivindicam outra fonte de autoridade a não ser a tradição —, é responsável pelos artifícios, pelo que escolhe mostrar nesse espelho distorcido da realidade.

Nos antigos manuais de retórica, o lugar-comum era pensado como um argumento pronto de alto poder persuasivo, um argumento-tipo que obtém sua força não da lógica, mas da capacidade de se duplicar, de se tornar verdade pelo hábito.<sup>28</sup> *Sexo* — e os demais romances dessa linhagem — são como livros de lugares-comuns: livros que contêm, da primeira à última linha, ideias prontas, ordenadas num trabalho de *colagem*. Por isso ninguém tem voz. Ninguém tem nada a expressar, como marca distintiva de individualidade. Não há polifonia. São romances monológicos, monocórdicos, que não comportam uma visão de mundo. Se trazem alguma ideologia, é a da pura negatividade. Mas se a fala do autor está ausente, o autor está presente como condutor silencioso que nos dirige a certos efeitos, rigidamente planejados, sem os quais o romance não poderá acontecer. Daí o caráter performativo dessas obras. É na contramão do ilusionismo que o autor assegura sua presença: abrindo mão de fazer ver a “realidade” em nome da ânsia de intervir nela e conquistar agência sobre o mundo. O que livros-máquina como *Sexo*, *O livro dos mandarins*, *O paraíso é bem bacana* e *Reprodução* almejam produzir é um ruído: a perturbação do real, e não sua representação, permitindo ao leitor experimentar, como se fosse pela primeira vez, o que há de ordinário, de recorrente, de inautêntico, de irrefletido, na tessitura discursiva que o constitui. O sucesso dessas obras depende da desidentificação do leitor com a matéria-prima de que os seus pensamentos são feitos — estranhamento que vaza como risada histérica ou purificadora.

---

<sup>28</sup> LECHNER, Joan Marie. *Renaissance Concepts of the Commonplaces*. New York: Pageant Press, 1962; MOSS, Ann. *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

**Felipe Charbel:** Bacharel em História pela UERJ, mestre e doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio e professor adjunto do Instituto de História da UFRJ. É autor de *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini* (Editora da Unicamp, 2010) e de artigos e ensaios sobre Teoria da História, História da Historiografia e História da Literatura. Sua pesquisa atual trata de ficção histórica contemporânea.