



**Universidade Federal da Bahia  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística  
Curso de Mestrado em Letras**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



***HÁ AMOR EM SEXO?***

por

**ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Evelina de Carvalho Sá Hoisel**

**Salvador  
2007**



**Universidade Federal da Bahia  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística  
Curso de Mestrado em Letras**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



***HÁ AMOR EM SEXO?***

por

**ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Evelina de Carvalho Sá Hoisel**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.**

**Salvador  
2007**

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa

L318 Laranjeira, Antonio Eduardo Soares.

Há amor em *Sexo?* / Antonio Eduardo Soares Laranjeira, 2007. -  
144 f.

Orientadora : Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007.

1. Amor. 2. Pós-modernismo. 3. Sociedade de consumo. 4. Comportamento sexual.  
5. Sexo na literatura. 6. Sexo na comunicação de massa. I. Hoisel, Evelina de Carvalho. II.

Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 304:659.3

CDD - 302.23

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus familiares.

A Evelina Hoisel, pela orientação e pela confiança no meu trabalho.

Aos professores Décio Torres e Mirella Márcia Longo, pelas contribuições e pelo diálogo, sempre profícuo.

Aos amigos Arivaldo Sacramento, Fernanda Mota, Lorena Grisi, Lívia Natália, Rodrigo Cerqueira, Vanessa Freitas, Vanusa Mascarenhas, Vivaldo Trindade e Viviane Freitas, pelo apoio e pelas críticas bem-vindas.

A Oscar Melo, pelo apoio e pela compreensão.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Ao PPGLL, que forneceu a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento da pesquisa.

*Amar sem foder é bem pouco,  
Foder sem amar não é nada.*

**Jean de La Fontaine**

## RESUMO

Fala-se muito sobre sexo e menos sobre amor. O sexo passa a ser um dos protagonistas da cena pós-moderna, transformado em espetáculo. Para Roland Barthes, no século XX, o amor é obsceno, em lugar do sexo. Ao amor, reserva-se um espaço exíguo, enquanto que, para o sexo, a excessiva publicidade. Muitos exemplares da literatura pop contemporânea, como *Sexo*, de André Sant'Anna (1999), exibem esse panorama descrito. No romance em questão, o amor encontra apenas um espaço ínfimo destinado a si. O amor e o desejo sexual estão voltados para o que há de mais fragmentário no corpo. Com o ser humano transformado em coisa e o sexo convertido em espetáculo, os relacionamentos deixam de ser orientados pelo ideal romântico de amor e passam a ser pautados pela busca de prazer sexual. A partir da leitura de *Sexo*, pretende-se observar, por um viés interdisciplinar, como o sentimento amoroso se configura no âmbito da sociedade pós-moderna de consumo. No mundo pós-moderno, como o que é habitado pelas personagens de *Sexo*, o vínculo amoroso é transitório, passível de ser rompido a qualquer instante. O prazer é a meta estabelecida por aqueles que desejam construir conexões. Perdendo o caráter subversivo, o corpo é submetido a um excesso de estímulos e a sexualidade é manifestada como mais um estilo de vida a ser consumido.

Palavras-chave: Amor. Sexo. Literatura pop. André Sant'Anna. Pós-modernidade.

## ABSTRACT

Speaking of sex is much more common than speaking of love. Sex becomes one of the protagonists in the post-modern scenery, transformed into a spectacle. According to Roland Barthes, in the 20<sup>th</sup> century, love is obscene instead of sex. An exiguous place is reserved to love, whereas to sex, an excessive publicity. Many books of the contemporary pop literature, like *Sexo*, by André Sant'Anna (1999), exhibit this described panorama. In the novel in question, love finds only a minimal space destined to itself. Love and sexual desire are transformed into what is of most fragmented in the body. As the human being became a "thing" and sex was converted into a spectacle, the relationships cease from being oriented by a romantic idealization and begin to be based on the search for sexual pleasure. By reading *Sexo*, this study intends to observe, through an interdisciplinary perspective, how the loving feeling is configured in the post-modern consumer society. In the post-modern world, like the one inhabited by the characters of *Sexo*, the loving bond is transitory, likely to be broken at any moment. The pleasure is the aim established by those who want to build connections. By losing its subversive character, the body is submitted to an excess of stimulus and the sexuality is manifested as one more lifestyle to be consumed.

Keywords: Love. Sex. Pop literature. André Sant'Anna. Post-modernity.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 O DISCURSO POP DE SEXO</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 SEXO COMO NARRATIVA PÓS-MODERNA</b> .....	<b>16</b>
<i>Sexo e a forma romance</i> .....	16
<i>Romance e individualismo</i> .....	20
<b>2.2 A EPISTÉME PÓS-MODERNA</b> .....	<b>25</b>
<i>Modernidade radicalizada</i> .....	25
<i>"Liquefação" do mundo moderno</i> .....	28
<i>Consumidores-cidadãos: a sociedade do espetáculo</i> .....	31
<b>2.3 INSTITUIÇÃO IMAGINÁRIA DA SOCIEDADE DE CONSUMO</b> .....	<b>36</b>
<i>Do real ao hiper-real</i> .....	36
<i>O imaginário de Sexo</i> .....	40
<b>2.4 A NARRATIVA POP DE SEXO</b> .....	<b>43</b>
<i>Indivíduos anônimos</i> .....	43
<i>Consumidores-cidadãos: autômatos da cidade pós-moderna</i> .....	46
<i>Narrativa pop: ironia e polifonia</i> .....	49
<b>3 HÁ AMOR EM SEXO?</b> .....	<b>55</b>
<b>3.1 O OBSCENO DO AMOR</b> .....	<b>56</b>
<i>Obsceno</i> .....	56
<i>Um telefonema no meio da noite</i> .....	58
<i>A cena pós-moderna: amor e transgressão</i> .....	61
<b>3.2 SEXO E AS TRANSFORMAÇÕES DA INTIMIDADE</b> .....	<b>65</b>
<i>Em busca de novas experiências: "sexualidade plástica"</i> .....	65
<i>Que seja eterno enquanto duro</i> .....	69
<i>Amor romântico e amor confluyente</i> .....	73
<i>Sexo e a crise do casamento</i> .....	78
<b>3.3 O PRINCÍPIO DE PRAZER</b> .....	<b>81</b>



<i>O que eu gosto mesmo é de um fuck”</i> .....	81
<i>9 1/2 Semanas de amor</i> .....	84
<b>3.4 AMOR-PAIXÃO E AMOR LÍQUIDO</b> .....	<b>88</b>
<i>O Japonês Da IBM: amor-paixão, amor obsceno</i> .....	88
<i>Estabelecendo conexões: o amor líquido de Sexo</i> .....	92
<i>Que amores há em Sexo?</i> .....	98
<b>4 SEXO E PODER NA PAULICÉIA DE ANDRÉ SANT`ANNA</b> .....	<b>55</b>
<b>4.1 SEXO E REPRESSÃO</b> .....	<b>103</b>
<i>Liberdade em Sexo: a revolução sexual de Wilhelm Reich</i> .....	103
<i>Sexo e o princípio de desempenho</i> .....	107
<i>Nem repressiva, nem revolucionária</i> .....	111
<b>4.2 SEXO E INCITAÇÃO</b> .....	<b>113</b>
<i>Ubiquidade do sexo</i> .....	113
<i>Sexo, consumo e incitação: estilos de vida</i> .....	118
<b>4.3 SEXO E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO</b> .....	<b>122</b>
<i>Pornografia e sexo virtual: o sexo como espetáculo</i> .....	122
<i>O corpo reificado</i> .....	126
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>139</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Fala-se muito sobre sexo e menos sobre amor, observa Michel Foucault nas primeiras páginas de sua *História da Sexualidade*<sup>1</sup>. Tal constatação, se associada ao mundo contemporâneo, não perde a exatidão. *Out-doors* repletos de imagens sugestivas, com mulheres e homens seminus, propagandas em que a sensualidade é atizada constantemente, revistas que trazem conselhos para incrementar as relações sexuais (como um manual de instruções), revistas e páginas pornográficas na *internet*, salas de bate-papo, nas quais se pratica o sexo virtual, sexo via *webcam*: eis alguns dos inúmeros estímulos sensuais a que está submetido o indivíduo pós-moderno<sup>2</sup>.

O sexo passa a ser um dos protagonistas da cena pós-moderna, em que, transformado em espetáculo, perde o caráter transgressor que já possuiu. Agências de viagens direcionadas para o público gay, revistas pornográficas que satisfazem todos os tipos de preferências (não mais perversões) e os discursos que atingem os mais variados perfis de consumidores são maneiras que a sociedade pós-moderna de consumo encontra para controlar o que possa haver de desmedido no sexo ou no amor. Para Roland Barthes<sup>3</sup>, no século XX, o amor é obsceno, em lugar do sexo. Ao amor reserva-se um espaço exíguo, enquanto para o sexo, a excessiva publicidade.

Muitos exemplares da literatura contemporânea, aqui considerados como representantes de uma *literatura pop brasileira*, exibem esse panorama descrito. *Sexo*, de André Sant'Anna, é um desses textos que dramatizam a vida urbana, na passagem para o século XXI, incidindo sobre as configurações assumidas pelo amor e pelo erotismo na contemporaneidade. A narrativa é construída sob um ritmo que remete à vida nas grandes metrópoles: sujeitos anônimos, relacionamentos fugidios

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução de Maia Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

<sup>2</sup> Pós-moderno, pós-modernidade e pós-modernismo são termos compreendidos, aqui, segundo o pensamento de Linda Hutcheon. Voltando-se mais para questões artísticas e culturais, Linda Hutcheon não acredita que o pós-moderno corresponda a uma ruptura com o período precedente. Sendo a ambivalência e a contradição dois dos termos que figuram repetidas vezes nos trabalhos sobre o mundo contemporâneo, Hutcheon sugere que o termo *pós-moderno* seja interpretado segundo essa orientação: seu significado não aponta para uma ruptura e posterior substituição de uma ordem por outra pelo contrário, sustentado por uma contradição que lhe é inerente, o *pós* seria melhor explicado como *um mais além*. Pós-moderno é, portanto, “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Tal concepção é de suma importância para a compreensão da literatura pop.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria M. De Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

e a sucessão contínua de imagens (eróticas ou não) são elementos da vida urbana, presentes no romance, que têm como eixo o *shopping center*, um dos múltiplos núcleos da descentrada cidade pós-moderna.

Também no texto de André Sant'Anna, o amor encontra apenas um espaço ínfimo destinado a si. O sexo predomina em cena: nos diálogos, nos atos das personagens, tudo é sexo. Diante da transformação do corpo em objeto, em produto a ser consumido, as imagens eróticas pululam e o sentimento amoroso é colocado para fora de cena – *obsceno*. A questão-título, “Há amor em *Sexo*?”, é engendrada pela forma como o amor e o sexo são representados no romance: orientado pela lógica de mercado, o comportamento erótico-afetivo das personagens de *Sexo* é comparável ao do consumidor, diante de prateleiras ocupadas por mercadorias. Como acontece com os bens de consumo, os corpos somente despertam desejo até o momento em que outro corpo apareça: descartáveis, os relacionamentos tendem a ser cada vez mais temporários.

Com o corpo transformado em coisa e o sexo convertido em espetáculo, os relacionamentos deixam de ser orientados pelo ideal romântico de amor e passam a ser pautados pela busca de prazer sexual. O amor e o desejo sexual estão voltados para o que há de mais fragmentário no corpo, o que se reflete na excessiva genitalização do sexo ou na supervalorização de partes isoladas do corpo. Os laços interpessoais das personagens de *Sexo* são efêmeros e os poucos casais que existem enfrentam uma relação deteriorada. De acordo com Anthony Giddens<sup>4</sup>, o que ocorre, no mundo contemporâneo, é um processo de transformação da intimidade: o sexo se desvincula cada vez mais da procriação, a família tende a sofrer alterações profundas em sua estrutura e o relacionamento monogâmico passa a se constituir como uma fonte de angústia para os indivíduos dos séculos XX e XXI. O número de divórcios cresce, a noção de fidelidade conjugal se dissolve e o que se torna o eixo do casamento é o prazer obtido na própria relação, ainda que, para isso, seja necessário buscar relacionamentos sexuais *episódicos* com outras pessoas.

Conforme o pensamento de Giddens, o amor que sustenta as relações atuais não se baseia mais no ideal romântico, configurando, assim, o *amor confluyente*. Esse tipo de amor, ao contrário do romântico, não está fundamentado nas noções de fidelidade conjugal ou de amor eterno. Para o amor confluyente, o vínculo é

---

<sup>4</sup> GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

mantido enquanto houver satisfação do prazer de ambos os cônjuges, podendo ser rompido a qualquer instante. Por outro lado, Zygmunt Bauman<sup>5</sup>, de maneira mais melancólica, postula a existência de um *amor líquido*, típico do mundo líquido da contemporaneidade. De acordo com o sociólogo polonês, tal sentimento é marcado por um desejo ambíguo de aproximação e afastamento. O que realmente importa é estabelecer conexões, que podem ser cortadas tão logo sejam iniciadas. O prazer associado a esse tipo de amor está vinculado à fugacidade dos relacionamentos e à quantidade de pessoas consumidas e descartadas: trata-se de um procedimento semelhante ao ato de consumir.

Diante desse contexto, a pergunta proposta no título pode ser modificada para “que amor (ou amores) há em *Sexo*?” - Todos e nenhum. Compreendendo que o sentimento amoroso assume feições distintas, de acordo com o contexto histórico, observa-se que a resposta ao questionamento não pode ser, de maneira alguma, absoluta. Embora a narrativa seja sustentada pela busca desmedida pelo prazer sexual fugaz, confirmando a predominância do amor líquido, o amor-paixão encontra seu lugar, ainda que obscuro. Da mesma forma, o amor confluyente figura como uma alternativa, frente às incompatibilidades entre o amor-paixão e a ordem social ou às ambigüidades do ideal romântico de amor.

Aparentemente, os indivíduos, nesse contexto, estão sob a égide do princípio de prazer. Tendo em vista que esse prazer parece ser o alvo da busca desenfreada e desimpedida das personagens de André Sant’Anna, pode-se pensar que o mundo contemporâneo é composto por sociedades livres, nas quais o sexo está isento de qualquer mecanismo de controle. O que se pretende demonstrar é a existência de métodos de controle amparados pela *incitação* ao sexo, ao contrário do uso da repressão. Não se trata de considerar as liberdades de que desfruta o sujeito contemporâneo como índices de degradação moral, mas de perceber as maneiras pelas quais tal liberação pode estar vinculada a mecanismos de poder, constituindo-se como mais uma ilusão engendrada pela sociedade de consumo.

Tudo indica que é possível estabelecer um liame entre as transformações históricas e sociais e aquelas verificadas na esfera privada. É por essa trilha que são tecidas as reflexões que se seguem. Orientado por uma concepção interdisciplinar

---

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

da Teoria da Literatura, o trabalho é desenvolvido estabelecendo diálogos profícuos com outros campos do saber. Segundo Eneida Maria de Souza, “a defesa de uma teoria que poderia se impor como única e exclusiva não se sustenta mais no atual espaço acadêmico”<sup>6</sup>. Partindo desse princípio e considerando que o romance de André Sant’Anna é produto da pós-modernidade, a tônica dos três capítulos seguintes é o trânsito multidisciplinar.

No primeiro capítulo, intitulado *O discurso pop de Sexo*, procura-se estabelecer conexões entre o romance e o contexto histórico. O romance em questão é abordado como a manifestação das transformações ocorridas nas últimas décadas do século XX. Confrontando os campos da filosofia, da sociologia e dos estudos literários, pretende-se demonstrar de que maneira o mundo pós-moderno é representado na narrativa de André Sant’Anna. Utilizando recursos peculiares do fenômeno *pop*, conforme discutido por Evelina Hoisel<sup>7</sup> e Décio Torres Cruz<sup>8</sup>, André Sant’Anna empreende uma crítica da sociedade contemporânea de consumo mediante o uso intenso da ironia e lançando mão do imaginário referente à sociedade contemporânea de consumo.

O segundo capítulo trata de refletir acerca das transformações sofridas pelo amor e pela sexualidade, culminando com as suas configurações representadas no romance *Sexo*. Partindo da concepção barthesiana do *obsceno do amor*, discute-se de que maneira o sexo e o amor delimitam seus espaços na cena pós-moderna: o sexo excessivo e o amor obsceno. Em seguida, procura-se demonstrar como as configurações contemporâneas das relações erótico-afetivas estão vinculadas aos contextos histórico, econômico e social. Percebe-se assim que as transformações na sociedade implicam mudanças na esfera da *intimidade*, como postula Giddens. Finalmente, através de reflexões acerca das várias configurações que o sentimento amoroso pode assumir, busca-se responder à pergunta-título “Há amor em *Sexo*?”.

Os vínculos existentes entre sexo, amor e poder são o foco do terceiro capítulo. Com base em diferentes perspectivas, busca-se refletir sobre as formas encontradas pela sociedade de consumo para utilizar o corpo e o sexo como instrumentos para a manutenção do poder. Em um primeiro momento, discute-se a respeito da repressão ao sexo e das teorias segundo as quais a existência de uma

---

<sup>6</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 77.

<sup>7</sup> HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

<sup>8</sup> CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

sociedade livre depende da luta pela liberdade sexual. Por outro lado, através do pensamento foucaultiano, questiona-se se tal *hipótese repressiva* realmente pode ser verificada, sobretudo no contexto do romance de André Sant'Anna. Com isso pretende-se demonstrar que na sociedade pós-moderna de consumo, representada em *Sexo*, os mecanismos de controle relacionados ao corpo atuam mediante a *incitação* e menos através da repressão.

## **2 0 DISCURSO POP DE SEXO**

*She looks like the real thing  
She tastes like the real thing  
My fake plastic love.*

**Thom Yorke (Radiohead)**

## 2.1 SEXO COMO NARRATIVA PÓS-MODERNA

### Sexo e a forma romance

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 executivos eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca. [...] 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 Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas cutucou, com o ombro, o Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, percebera que o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, com o cotovelo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou o seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. [...]<sup>9</sup>

O trecho transcrito corresponde à cena inicial do romance *Sexo*. Reunindo em um mesmo espaço as principais personagens, a passagem funciona como um sumário narrativo. No primeiro capítulo, todos os protagonistas se encontram no *shopping center* e em suas proximidades, primeiramente, focalizados dentro de um elevador, para, em seguida, dispersarem-se. Ao longo de todo o romance, são narradas cenas em que cada uma dessas personagens apresentadas protagoniza relações sexuais. A seqüência da narrativa, dessa forma, pode, inicialmente, frustrar expectativas, visto que a ação não transcorre de maneira teleológica, restringindo-se o narrador a descrever as minúcias do ato sexual entre as personagens, em geral, como mero observador. As cenas configuram-se, então, como fragmentos, agrupados sem a necessidade de seguir uma ordem causal, talvez passíveis de ser superpostos. Dessa maneira, o texto de André Sant'Anna, ao mesmo tempo em que lança mão de uma estrutura consagrada, subverte-a mediante a incorporação e a simultânea instauração de uma diferença com relação às formas iniciais do romance. Os primeiros parágrafos do romance *Sexo* demonstram, assim, apresentando as

<sup>9</sup> SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 7-8.



personagens e suas ações, um vínculo entre contexto histórico e forma literária: na narrativa de André Sant’Anna, o cenário pós-moderno é representado tanto estrutural quanto tematicamente.

O Executivo De Óculos Ray Ban, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, o Negro, Que fedia, o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, são sujeitos pós-modernos. A cidade em que vivem é (des)orientada pelos múltiplos núcleos, representados, sobretudo, pelos *shopping centers*. A visão que cada personagem tem dos outros é resultante de um olhar que capta fragmentos – partes do corpo que, principalmente, exercem um forte apelo sexual. A cena descrita desenvolve-se como um amontoar de pedaços de corpos – peitos, bundas, paus, ombros, costas e cotovelos.

Tudo sucede rapidamente no intervalo de tempo necessário para um elevador passar de um patamar a outro. Ao fundo, o som de uma música, considerada *kitsch*, interpretada por um ícone da cultura de massa: um ícone que assume, provisoriamente (por mais ou menos tempo), a identidade de mito em um mundo povoado por “deuses” da sociedade pós-moderna de consumo.

Segundo Georg Lukács,

Epopéia e romance [...] não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.<sup>10</sup>

A citação acima aponta para pelo menos duas questões relevantes no que se refere à discussão sobre a forma romanesca. Em primeiro lugar, destaca-se o fato de que epopéia e romance são formas cujas configurações diferem pelos *dados histórico-filosóficos*. Em seguida, define-se o romance como sendo a epopéia de um momento em que a vida não é concebida segundo uma totalidade, mas como uma *busca* dessa mesma totalidade. Esses dois pontos exercem um papel importante na argumentação do teórico húngaro, que entende as formas como resultado das condições empíricas, mais precisamente, sociológicas.

Partindo desses argumentos, compreendem-se as diferenças entre as duas formas como proporcionais às diferenças entre o que se pode chamar de culturas

---

<sup>10</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.55.

fechadas e a cultura moderna. O mundo das culturas fechadas se constitui como aquele no qual os indivíduos conhecem apenas respostas, soluções, formas e nenhuma desordem. Apresenta-se como um mundo cuja homogeneidade não é perturbada nem mesmo pela separação entre homem e natureza: um ambiente perfeito, de uma completude que “constitui a essência transcendental” da vida. Nesse momento, pensava-se a respeito de uma possível totalidade do ser – “tempos afortunados”. Totalidade, homogeneidade, transcendência e orientação: palavras-chave para um mundo que ganha forma com a epopéia.

Na cultura do mundo moderno, a unidade é rompida. Não há totalidade ou transcendência possível quando a desorientação suplanta a ordem e a unidade somente é obtida, paradoxalmente, na desunidade. A forma que representa esse mundo é o romance. O herói épico não encontra espaço num cenário de fragmentação e descontinuidade. O que é nele narrado não é o destino de uma comunidade, mas o *processo de busca* empreendido por um indivíduo problemático inserido num espaço abandonado pelos deuses. Isso conduz ao fato de que no romance nada pode ser dado de antemão, nada é acabado: opondo-se aos outros gêneros, o romance apresenta-se como uma forma em processo. Tudo isso resulta da inexistência de uma “pátria transcendental”: não havendo deuses que norteiem a vida dos indivíduos, resta a busca por aquilo que se perdeu. Tal busca assume uma feição subjetiva: a verdade que é obtida não é um valor absoluto, mas algo individual.

O mundo representado em *Sexo* não é o de uma cultura moderna, tampouco é o de uma cultura fechada. As personagens da narrativa de André Sant’Anna não vivenciam um mundo orientado pelos deuses: a totalidade não faz parte do seu universo. Manifestada na fragmentação do próprio corpo das personagens, a perda da totalidade é algo que perpassa a narrativa até os últimos instantes. Não obstante, não se trata do mundo moderno, pois o que se vê são personagens à deriva, sem ter sequer a possibilidade de alcançar uma totalidade perdida, a verdade individual.

Na narrativa de André Sant’Anna, em que os deuses correspondem aos mitos engendrados pela sociedade de consumo, não há a “pátria transcendental” a ser encontrada através de uma *busca individual*. Sem orientação, as personagens vivem em um mundo descontínuo e fragmentário, como a própria narrativa que é desprovida de ordenação causal. O texto está inserido numa sociedade distinta daquela, moderna: é a sociedade de consumo, marcada pela presença dos

*shopping centers* e em que nem mesmo a busca individual, referida por Lukács, faz parte do horizonte de expectativa das personagens.

Ao buscar as origens do romance na Inglaterra do século XVIII, no momento marcado pela ascensão da classe burguesa, pelas tendências realistas, pelo individualismo oriundo da filosofia da época e pelo caráter secular da sociedade, Ian Watt<sup>11</sup> empreende uma análise que também tem como mote o fato de que as formas estão relacionadas com o contexto histórico-filosófico. Sua hipótese é a de que as condições oferecidas pela Inglaterra do século XVIII, dos pontos de vista social e literário, possibilitaram a germinação de uma forma que se consagraria como a mais representativa da modernidade.

Fragmentação, descontinuidade, ausência de uma totalidade evidente (dada de antemão), dissonância entre o ideal e o real, imanência em lugar de transcendência: eis alguns dos traços que figuram no elenco apresentado por Ian Watt e que se aproximam daqueles propostos por Lukács como constituintes de um “mundo desorientado”. Mas algo que é pontuado com veemência diz respeito ao realismo, que corresponde, segundo o teórico, à principal divergência com relação à ficção do passado.

O realismo é compreendido como uma maneira peculiar de refletir acerca da relação entre texto literário e a realidade que ele representa. Desse ponto de vista, percebe-se que essa problemática passa pela esfera epistemológica. Isso significa afirmar que, para a configuração do romance, a relevância do que se chama de realismo filosófico reside na postura mais geral desse pensamento. Noutras palavras, a feição crítica e antitradicional do realismo filosófico, seu método de busca da verdade como sendo algo individual, além da problematização da correspondência entre as palavras e as coisas, são maneiras de lidar com o mundo, apreendidas pelo romance através do que se denomina *realismo formal*: “um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma”<sup>12</sup>.

A descontinuidade e a fragmentação são intensificadas, o indivíduo problemático não busca a totalidade perdida e os procedimentos do realismo formal

---

<sup>11</sup> WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 31.

não correspondem à contemporaneidade. Por uma via distinta, o texto de André Sant'Anna constrói-se sob parâmetros que podem ser aproximados do *hiper-realismo*<sup>13</sup>. Ao invés de peripécias de seres de papel, semelhantes às pessoas de carne e osso, o narrador opta por representar certa estagnação de personagens como o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas ou a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, cujas vidas obedecem a uma rotina da qual parecem não poder escapar. Se, para o romance burguês, o realismo formal surge como um conjunto de procedimentos para representar o contexto histórico-filosófico do momento, no caso da narrativa pop pós-moderna, o hiper-realismo figura de maneira predominante no processo de representação.

### **Romance e individualismo**

É preciso retomar o seguinte trecho da citação inicial do capítulo: “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.”<sup>14</sup>. As personagens ainda não têm nomes que as definam. Um negro, que fedia, e uma gorda, que fedia, tornam-se, na seqüência do texto, o Negro, Que Fedia, e a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon. Embora esses nomes sejam uma forma de identificação, não se pode afirmar que possam conferir uma individualidade aos seres que os detêm. O primeiro é fruto de um estereótipo racista, que poderia ser aplicado tanto à personagem de André Sant'Anna como para um outro indivíduo qualquer numa outra circunstância distinta do contexto ficcional. Quanto à gorda, percebe-se que sua personalidade está diretamente atrelada a um produto da sociedade de consumo: os perfumes Avon.

Quase a totalidade das personagens do romance segue esse padrão de nomeação. O Executivo De Óculos Ray-Ban, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, o Adolescente Meio Hippie são alguns dos *tipos* construídos, ora lançando mão de estereótipos conhecidos, ora apelando para referências a marcas de produtos e

---

<sup>13</sup> Segundo Baudrillard, o hiper-real corresponde a um real sem origem, nem realidade. Trata-se da dissolução da diferença entre conceito e real e da contradição entre real e imaginário. Assim, a irrealidade não é mais a do onírico, mas da semelhança ostensiva da realidade consigo mesma.

<sup>14</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 7.

objetos do cotidiano pós-moderno. Constituindo-se dessa maneira, os indivíduos têm as suas ações mediadas pela lógica da sociedade de consumo: suas vontades, suas preferências sexuais ou sua forma de vestir são aspectos que, ao invés de conferir uma especificidade ao sujeito, inserem-no em um dos perfis reconhecidos pelas agências de publicidade.

O perfume Avon, associado à identidade da Gorda, carrega consigo uma significação capaz de conferir um valor ao indivíduo: a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon é definida como um sujeito pertencente a uma classe cujo poder aquisitivo é intermediário. Além do poder aquisitivo, a marca Avon assinala uma escolha individual, responsável pela hierarquização das relações entre as personagens: uma pessoa que use perfumes Avon é considerada inferior a alguém que consuma Chanel N°5. O valor simbólico residente nessas marcas faz parte de um imaginário já instituído, referente a uma sociedade em que ao consumo é atribuído um papel de destaque. A mesma situação pode ser observada no que se refere às personagens com os óculos Ray-Ban e com o estilo *hippie*.

De acordo com Ian Watt, o individualismo pensado pelos filósofos do século XVIII e que permeia os discursos da época encontra também na literatura sua ressonância. A sociedade individualista não poderia se organizar de maneira rígida, como as comunidades antigas, mas de maneira mais democrática, permitindo ao indivíduo certa amplitude em suas escolhas: autônomo, o ser humano é responsável pelos seus atos e pelas conseqüências que deles resultam. De forma apartada dos demais indivíduos, o homem busca o seu destino, não mais regido por uma ordem divina. O abandono dos mitos na composição dos enredos decorre dessa orientação, para a qual a experiência individual adquire primazia. O enredo envolve, nessa concepção, *pessoas específicas em situações específicas*, não os tipos apresentados nas narrativas anteriores: é o que Ian Watt chama de particularidade realista.

A caracterização do ambiente e a individualização das personagens, a correlação entre espaço e tempo, o uso de enredos não-tradicionais são alguns dos aspectos apontados pelo teórico como característicos do realismo formal. As personagens deixam de se constituir como tipos e, nomeadas *individualmente*, passam a ser vistas como pessoas. Os nomes próprios atribuídos aos seres de papel fazem com que eles sejam concebidos como sujeitos particulares, num contexto histórico e cultural particular, a saber, o da modernidade: contrapondo-se

aos heróis das antigas narrativas – que recebiam nomes de figuras históricas ou de tipos – a personagem moderna, ao adquirir um nome, diz “sou uma pessoa como você, caro leitor”, o que permite um envolvimento entre público e obra, de maneira mais individualizada.

A cena em questão, destacada do romance de André Sant’Anna, demonstra que o ambiente é caracterizado de maneira precária, prescindindo de uma descrição mais realista. Ao mesmo tempo, as semelhanças com o real são extremas: a narrativa é hiper-real, nos termos de Jean Baudrillard. Poucas são as informações que o leitor tem a respeito do elevador ou do *shopping* onde se encontram as personagens: apenas as caixas de som e a música de Ray Coniff são necessárias para constituir o espaço da cena e sua função é exercida com precisão, já que ambos os elementos permitem a inserção no contexto de uma comunidade marcada por produtos eletrônicos e pela presença do *kitsch*. Ao longo de toda a narrativa, o ambiente é construído de maneira parcimoniosa, mediante a alusão a poucos elementos mais significativos, como o elevador e a música de Ray Coniff, na cena mencionada.

Constituindo-se como uma narrativa da pós-modernidade, *Sexo* se afasta do realismo formal delineado por Watt. No contexto em que se insere o texto de André Sant’Anna, as instituições modernas (inclusive, o próprio Estado moderno) encontram-se em crise. O indivíduo pós-moderno não corresponde ao que Stuart Hall denomina sujeito do Iluminismo<sup>15</sup>, isto é, a uma concepção em que o sujeito é “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”<sup>16</sup>. Ao contrário, o sujeito pós-moderno é descentrado, possuindo uma identidade móvel, temporária. Segundo Hall, as identidades não são unificadas em torno de um “eu” coerente, o que contradiz a perspectiva do individualismo a que se refere Ian Watt. No caso específico do sujeito pós-moderno representado pelas personagens de *Sexo*, a autonomia é esgarçada e suas ações deixam de ser executadas conforme seu livre arbítrio. O indivíduo pós-moderno, ficcionalizado, vive como autômato e tem suas ações e existência dimensionadas pelos valores simbólicos dos objetos e imagens que consome.

---

<sup>15</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.10.

Assim, as personagens, representando esse indivíduo descentrado, em lugar de pessoas específicas em situações específicas, mostram-se, em *Sexo*, como pessoas genéricas em situações genéricas. O Executivo De Óculos Ray-Ban, a Gordida Com Cheiro De Perfume Avon, o Negro, Que Fedia, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas são indivíduos que não se particularizam nem têm sua psicologia devassada: apenas agem seguindo um fluxo que desconhecem, mas que não oferece riscos – as ações transcorrem de maneira automática. As decisões tomadas por cada personagem, embora possam parecer fruto de uma liberdade irrestrita, são praticamente resultado de um comportamento programado. Como máquinas, como seres não-vivos, os indivíduos ficcionais de *Sexo* são esvaziados de sentimentos e de desejos, vivendo em um mundo de simulacros.

Um indivíduo somente pode se particularizar se estiver inserido em tempo e espaço particulares. Dessa forma, descrever pessoas e ambientes de maneira precisa implica manter uma relação causal entre presente, passado e futuro. Tempo e espaço figuram, assim, fortemente atrelados. Outrossim, a verossimilhança da narrativa é maior, pois tempo e espaço são configurados como se fossem reais: no romance burguês, há pessoas comuns, não deuses ou heróis épicos num mundo secularizado. Ao contrário, o tempo e o espaço são, no romance de André Sant'Anna, precariamente determinados. Apenas por uma indicação discreta, sabe-se que a história se passa em São Paulo. Entretanto poderia ser em qualquer metrópole pós-moderna. A desvinculação entre tempo e espaço produz na narrativa uma impressão de que as ações de cada capítulo acontecem quase simultaneamente, como se apenas houvesse o momento presente captado por uma câmera, em tempo real. Como consequência, o enredo deixa de se configurar teleologicamente, seguindo uma orientação causal. Os fragmentos da narrativa adquirem uma autonomia que, sem prejuízo, lhes permitiria a possibilidade de leitura independente da totalidade do romance.

A narrativa de *Sexo* compõe-se de personagens, cujos nomes são, em geral, inverossímeis. A princípio, pode-se afirmar que não correspondem a pessoas reais, todavia as ações perpetradas pelas personagens são as mais cotidianas possíveis, para o indivíduo que vive a partir da última década do século XX. Paradoxalmente, a Gordida Com Cheiro De Perfume Avon, o Negro, Que Fedia, o Executivo De Óculos Ray-Ban e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, ao mesmo tempo, são e não são

“reais”. O *realismo formal* parece não constituir parâmetro para o narrador de *Sexo*, mas, a despeito das inverossimilhanças, o texto de André Sant’Anna incide de maneira contundente na sociedade em que se insere. O hiper-realismo do romance apresenta uma realidade que se assemelha excessivamente com ela mesma, assinalando uma produção serial do real.

Apesar de tangenciá-las, muitos textos contemporâneos apresentam diferenças significativas em relação às narrativas modernas, peculiaridades que são melhor justificadas através de uma abordagem do contexto histórico-cultural. Isso não significa, porém, afirmar que os textos contemporâneos não possuem enredo ou personagens, mas que estes e outros aspectos assumem uma configuração diversa da que se verifica no texto moderno. Procura-se então compreender em que medida são estabelecidas as relações entre arte e sociedade ou, mais precisamente, em que medida o romance *Sexo*, de André Sant’Anna, relaciona-se com uma configuração da sociedade, cujas condições de possibilidade situam-se no campo epistemológico da pós-modernidade – produto de um imaginário específico. Ao mesmo tempo, pretende-se perceber de que maneira o discurso literário atua frente à realidade. Em outros termos, trata-se de perceber como a realidade interfere na criação literária e, por um caminho diverso, como o texto literário constrói (e desconstrói) essa mesma realidade que o circunscreve.

Em certo momento do seu trabalho, Ian Watt afirma:

(...) tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.<sup>17</sup>

A passagem citada ilustra a perspectiva assumida pelo teórico e que, de certa forma, orienta o desenvolvimento deste estudo. O diálogo, aqui, não é realizado apenas entre os discursos filosófico e literário, mas também com os discursos da sociologia e da história. É necessário marcar, ainda, o fato de que o período ao qual pertence a narrativa de André Sant’Anna corresponde ao que se chama pós-

---

<sup>17</sup> WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.30.



modernidade. Conseqüentemente, é principalmente com os estudos desse momento que se estabelecerão diálogos interdiscursivos.

A idéia de que a forma mantém uma relação com o contexto histórico-filosófico no qual se insere constitui um dos alicerces para este trabalho. Considerando-se o romance *Sexo*, de André Sant'Anna, pode-se afirmar que o modo de vida pós-moderno encontra-se nele representado *estética e tematicamente*. Se, para Lukács, o romance moderno é a epopéia de uma era marcada pela busca da totalidade, *Sexo* pode ser compreendido como uma amostra da literatura de uma era em que essa totalidade já não figura no horizonte de expectativa dos indivíduos.

## 2.2 A EPISTÉME PÓS-MODERNA

### Modernidade radicalizada

Ainda nas primeiras páginas do romance, é possível ler o seguinte trecho:

Depois que saíram do elevador, o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas foram até o restaurante japonês, no subsolo do shopping center, onde encontraram o Gerente De Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas. A multinacional que fabricava camisinhas estava num período de alta lucratividade, já que novos comerciais de televisão, produzidos e veiculados gratuitamente, embora não mostrassem a marca da multinacional que fabricava camisinhas, já que faziam parte de um esforço coletivo da sociedade para evitar a propagação da AIDS, estavam gerando um grande aumento na venda de camisinhas.<sup>18</sup>

*Shopping center*, executivos, multinacionais, restaurantes especializados em culinária estrangeira, lucratividade, AIDS e comerciais de televisão são alguns dos signos recorrentes que remetem ao mundo contemporâneo globalizado, no qual as identidades se tornam cada vez mais descentradas, desvinculadas. A velocidade e a impessoalidade das relações, a diluição das fronteiras nacionais e a posição de destaque ocupada pela economia são alguns dos aspectos visíveis ao longo do romance e que estão em evidência no excerto anterior. O trecho acima, embora

---

<sup>18</sup> SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 13-4.

curto, é apenas um dentre vários momentos da narrativa que apresentam traços de um modelo de sociedade capitalista difundido globalmente nas últimas décadas do século XX.

De acordo com Anthony Giddens<sup>19</sup>, os modos de vida modernos não encontram par nas ordens pré-modernas, isto é, a sociedade moderna apresenta-se sob uma forma que não tem precedentes na história. Em primeiro lugar, isso se deve ao ritmo de mudança que pode ser observado no mundo moderno: os avanços tecnológicos mostram esse ritmo voraz de maneira muito óbvia e costuma-se pensar apenas nesse fenômeno, quando se trata da questão. Entretanto, a velocidade com que as transformações acontecem pode ser percebida em todos os outros contextos, inclusive nas relações pessoais e na intimidade. São mudanças que não se restringem a uma comunidade fechada, mas se expandem globalmente e adquirem configurações particulares nas diferentes partes do mundo em decorrência do apagamento das fronteiras nacionais.

O Gerente De Marketing pertence a uma multinacional, que, provavelmente, possui tentáculos em várias regiões do mundo: as empresas não possuem seu nome associado a uma nação. Em um *shopping*, é possível concentrar várias cozinhas exóticas, de diferentes origens. Tal dinamismo, que é materializado não somente pelas personagens, mas também pela própria estrutura narrativa, responde pelo ritmo veloz do texto de André Sant'Anna. Assemelhando-se aos movimentos de uma câmera, o olhar do narrador muda constantemente, focalizando situações que, por vezes, transcorrem simultaneamente em lugares afastados. Tal caráter dinâmico pode ser decorrente da separação entre tempo e espaço. As relações entre tempo e espaço, nas comunidades pré-modernas, caracterizavam-se por uma conexão entre os elementos: tempo e lugar (cenário físico das atividades sociais) não se dissociavam. Por outro lado, a modernidade assistiu a um esvaziamento do espaço e do tempo. Separando-se um do outro, as relações sociais podem assumir um caráter mais virtual: a relação face a face deixa de ser imprescindível e a comunicação entre "ausentes" passa a ocorrer com freqüência. Como afirma Giddens, "o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico"<sup>20</sup>. Em outras palavras, as

---

<sup>19</sup> GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

<sup>20</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p.27.

interações sociais deixam de ter uma repercussão meramente local e exercem, a partir de então, influência sobre outros contextos distantes.

O Japonês Da IBM era um japonês bem apessoado. 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* (grifo nosso). O Japonês Da IBM não era japonês, nem brasileiro. O Japonês Da IBM era californiano. O Japonês Da IBM era o homem mais poderoso da IBM no Brasil.<sup>21</sup>

Em um outro momento da narrativa, quando o narrador se concentra no Japonês Da IBM, percebe-se um sujeito intensamente fragmentado. “Bem apessoado”, o Japonês é um executivo de uma multinacional. Todavia, a despeito do nome da personagem, sua identidade não é estável. Diversos predicados são atribuídos ao Japonês Da IBM, mas ao menos três deles merecem ser aqui destacados: um japonês rico, *moderno* e californiano. Em um mundo marcado pela globalização, a identidade nacional cede espaço para um híbrido, expresso na figura do Japonês Da IBM, que é, de fato, um indivíduo desterritorializado, como o próprio capital com o qual lida, como a comida estrangeira vendida no *shopping center* ou, ainda, como os carros e aparelhos eletrônicos importados das personagens. O Japonês Da IBM “não era japonês, nem brasileiro”, mas californiano. Os três atributos conferidos à personagem dizem respeito ao mundo caracterizado por Anthony Giddens. O dinheiro, simbolizado pela riqueza da personagem, e a identidade fragmentária são alguns dos aspectos que pertencem ao contexto da modernidade.

Segundo Anthony Giddens, a modernidade não foi substituída por uma pós-modernidade. O que o sociólogo inglês propõe é a idéia de que o momento atual (o período a partir da segunda metade do século XX) corresponde a uma *modernidade radicalizada*, isto é, um período que, embora não tenha rompido com o anterior, apresenta peculiaridades que residem basicamente na *radicalização* das conseqüências da modernidade anteriormente expostas, como se pode inferir da citação seguinte:

Devo analisar a pós-modernidade como uma série de transições imanentes afastadas – ou “além” – dos diversos feixes institucionais da modernidade que serão distinguidos ulteriormente. Não vivemos ainda num universo social pós-moderno, mas podemos ver mais do que uns poucos relances da

<sup>21</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 23-4.

emergência de modos de vida e formas de organização social que divergem daquelas criadas pelas instituições modernas.<sup>22</sup>

Essa radicalização confere ao período em questão um *status* de risco: o ambiente moderno é marcado por uma maior insegurança do que nas comunidades pré-modernas. É importante salientar que, discutidas no âmbito da sociologia, tais questões atingem não somente a esfera pública, transbordando também para a intimidade (deve-se destacar, aqui, a influência nas relações erótico-afetivas).

### “Liquefação” do mundo moderno

Líquido é o cenário da narrativa de André Sant’Anna. Elevadores movimentando-se no *shopping center*, conduzindo pessoas de variadas classes sociais e estilos de vida distintos, músicas *kitsch* preenchendo mais um espaço da vida moderna, profusão de estímulos de toda espécie, corpos expostos em *outdoors*, imagens eróticas pululando, pessoas entrando e saindo das lojas e das bancas de revistas. Laços interpessoais pouco duradouros, obtenção do prazer como meta e busca por novas experiências. Tudo isso é matéria de *Sexo*. Assim como a própria narrativa, aquilo que está sendo narrado é *fluido*, como a própria modernidade.

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, vestindo uma roupa jovem da boutique de roupas jovens onde ela, Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, trabalhava, e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, vestindo uma roupa jovem comprada na boutique de roupas jovens onde a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens trabalhava, já estavam no barzinho jovem esperando por Alex e Marquinhos. A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens estava com vontade de fazer sexo com Alex e queria que a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol fizesse sexo com Marquinhos. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol não conhecia Marquinhos e tinha medo de que ele, Marquinhos, não proporcionasse a ela, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, novas experiências.<sup>23</sup>

A passagem citada está situada em um momento inicial do texto, quando as personagens, após apresentadas ao leitor, começam a se envolver em

<sup>22</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>23</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 43-4.

circunstâncias, que serão narradas em capítulos separados. No caso da Vendedora De Roupas Jovens, o que está sendo descrito é um encontro com sua amiga, Secretária Loura, e dois rapazes. Este encontro conduzirá à cena – contada em um capítulo do romance – em que as personagens, em busca de novas experiências, praticarão sexo grupal.

Em princípio, o que chama a atenção nesse trecho é a repetição constante da palavra *jovem*. A boutique vende roupas jovens e a vendedora, da boutique de roupas jovens, usa roupas jovens. É notável o fato de que a Vendedora De Roupas Jovens veste uma roupa jovem: isto pode simbolizar que a idéia de novo é configurada como uma ilusão, como apenas uma roupa. É preciso observar, ainda, que a busca empreendida pela Vendedora e por sua amiga, a Secretária Loura, tem como finalidade a satisfação imediata de um desejo individual: no caso específico, o prazer obtido pelo sexo. Um outro detalhe que não pode ser perdido é o fato de que a Secretária Loura busca *novas experiências*. A satisfação de seus desejos não implica um relacionamento duradouro, mas apenas a experimentação de situações novas, como o sexo grupal, praticado pelas amigas e pelos rapazes conhecidos no barzinho.

De acordo com Zygmunt Bauman<sup>24</sup>, no que se refere ao individualismo, a busca pessoal tem apenas um valor em si, sem conduzir a uma estabilidade. A Vendedora de Roupas Jovens e a Secretária Loura, comportando-se de maneira hedonista, reproduzem um estilo de vida amplamente difundido na sociedade ocidental contemporânea: um estilo de vida que está enredado nas estruturas da sociedade de consumo. O que a Secretária Loura atinge ao final de sua busca por novas experiências é um vazio que exige a contínua satisfação de seus desejos, resultando numa insaciável busca por experiências novas, cujo valor reside em si mesma. A reiteração da palavra *jovem*, no trecho extraído do romance, parece ser reflexo do ambiente de mudanças a que estão submetidos os indivíduos contemporâneos: a fluidez e o individualismo da *modernidade líquida* provocam a valorização do novo ou de tudo aquilo que parece novo.

Modernidade líquida é a expressão utilizada por Zygmunt Bauman para definir o período em foco: ao invés de radicalização, Bauman opta por descrever um processo de “liquefação” inerente à modernidade. Fluidez e liquidez são, segundo o

---

<sup>24</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

sociólogo, as metáforas mais apropriadas para o período correspondente ao final do século XX. No Manifesto Comunista, é possível encontrar a idéia de “derretimento dos sólidos” associada ao espírito moderno. A diferença que é marcada por Bauman, com relação à contemporaneidade, diz respeito ao fato de que, hoje, esse processo de liquefação não tem o objetivo de substituir uma ordem rígida por outra. Ao passo que, antes, era a demolição da ordem tradicional que estava em pauta, na modernidade chamada líquida, existe um outro sentido: o alvo dessa liquefação são os vínculos entre as escolhas individuais e as ações coletivas, são os mecanismos de dependência e interação.

Bauman tangencia o pensamento de Giddens em vários pontos, a saber: a opção por não utilizar o termo pós-modernidade, a desconexão entre espaço e tempo, a velocidade e a extensão das transformações (o que aproxima da noção de desencaixe), a reflexividade e a desintegração da rede social. Entretanto, Bauman oferece uma discussão mais ampla sobre o papel do *consumo* na sociedade contemporânea e o nomadismo que lhe é típico, apresentando, também, um perfil da cidade, que se desenvolve sob a modernidade líquida.

Instituições como a família e as classes estão sendo postas de lado, sendo que a autoconstrução individual adquire primazia: tudo o que possa remeter à coletividade é deslocado por valores individuais – eis o processo de *privatização da modernidade*. É preciso deixar patente que esse não é mesmo individualismo pontuado por Ian Watt, pois, naquele momento, a busca de si mesmo correspondia a uma ânsia pela totalidade perdida, enquanto, contemporaneamente, essa busca não resulta em nenhuma estabilidade, mas em um intenso nomadismo: o prazer não está no fim da busca, mas na própria busca. No período descrito por Watt, ainda era possível entrever padrões, códigos e regras a que o indivíduo podia se adequar, ao passo que, atualmente, esses pontos de orientação estão cada vez mais em falta.

O Japonês Da IBM gostou do currículo de um jovem executivo que havia feito pós-graduação em economia na universidade de Munique. O Japonês Da IBM apertou a tecla do seu lap-top onde estava o sinal gráfico que significava asterisco. O asterisco ao lado do nome do Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade De Munique seria o assessor direto do Japonês Da IBM, na IBM do Brasil, e teria um futuro brilhante pela frente.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 96.

A cena anterior está localizada em um intervalo: após a masturbação, vendo as fotos de mulheres muito gordas nuas, em sua revista *Fat chicks*, o Japonês Da IBM passa a analisar currículos de novos jovens executivos. Apenas tocando uma tecla do seu lap-top o Japonês Da IBM lança mão do seu poder na IBM do Brasil contratando um jovem executivo, pós-graduado em *Munique*. O computador e o caráter multinacional da empresa são signos que remetem à modernidade líquida, em que o capital se encontra cada vez mais desterritorializado. A admissão do Jovem Executivo é efetivada em “tempo nenhum”, mediante o simples apertar de uma tecla. A IBM do Brasil, além do japonês-californiano, passa a ter um executivo *jovem* com formação numa universidade alemã. O lap-top, nesse contexto, simboliza, assim, a instantaneidade e a velocidade das transações no mundo capitalista leve, como denomina Bauman. Nesse contexto, tempo e espaço estão desvinculados, resultando na desintegração de fronteiras territoriais.

Adquirindo uma conformação mais volátil, o capital, na modernidade líquida, produz relações menos duradouras: o poder está agora do lado daquelas pessoas que são dotadas de uma maior mobilidade; aqueles que agem com maior rapidez conseguem se aproximar mais da instantaneidade que caracteriza o presente. Para a modernidade sólida, a conquista de espaços ocupava um ponto de destaque: corresponde à época de grandes expansões territoriais; riqueza e poder enraizavam-se na terra. O tempo estava atrelado à rotina das grandes fábricas e, igualmente, o capital estava confinado aos limites locais. Atualmente, o espaço não possui tal relevância. Como Anthony Giddens já afirmara, as transações econômicas independem das distâncias e podem ser efetivadas em “tempo nenhum”. O que ocorre é uma desterritorialização do capital, que não necessita estar fechado dentro dos muros da fábrica.

### **Consumidores-cidadãos: a sociedade do espetáculo**

O *shopping center* constitui-se como um dos múltiplos centros nas grandes cidades contemporâneas. No texto de André Sant’Anna, estrategicamente, o *shopping* também figura como um pólo, como um ponto de convergência de pessoas. No mundo contemporâneo, os *shoppings* desempenham o papel que, na

*pólis* grega, era exercido pela *ágora*, a praça pública<sup>26</sup>. O *cidadão* era uma pessoa que não dissociava seu bem-estar do bem-estar da cidade: os interesses comuns ainda estavam presentes no horizonte dos sujeitos. A cidadania passa a ser, então, adquirida em um espaço voltado, sobretudo, para a atividade de consumo<sup>27</sup>.

Na banca de revistas, em frente ao shopping center, havia, além da revista Anal Sex, várias revistas de sexo: Hot (com cenas de sexo grupal), Black and Blondie (na qual homens negros fazem sexo com mulheres louras), As Raspadinhas (com fotos de mulheres cujas bocetas são totalmente depiladas), Sexo Animal (com mulheres que fazem sexo com cachorros, cavalos e jegues), Teen Sex (mulheres fantasiadas de colegiais fazendo sexo), Extravagance (para sadomasoquistas), Busty (mulheres com peitos gigantes), Alone (homens musculosos nus com os paus duros), Fat Chicks (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas), Young Porno Gay (sexo entre homens), Elas & Elas (sexo entre mulheres).<sup>28</sup>

Em *Sexo*, a cena citada corresponde a um momento em que o narrador concentra seu foco em uma banca de revistas, que está situada nas imediações do *shopping center*. Algo notável refere-se ao fato de que os produtos em destaque são revistas pornográficas. A proliferação da pornografia (melhor discutida no segundo capítulo), seja em meios convencionais, como revistas, seja via internet, parece contribuir para a diluição dos laços intersubjetivos e para reforçar a ilusão de comunidade. Ao mesmo tempo em que os *shoppings* e os produtos destinados ao consumo proporcionam a identificação do indivíduo, inserindo-o em uma comunidade de consumidores, o consumo se constitui como um ato solitário.

De acordo com Michel Foucault<sup>29</sup>, na Antigüidade, pensava-se que, para que houvesse equilíbrio na cidade, era necessário que os indivíduos agissem com temperança: a maneira pela qual os sujeitos governavam a si mesmos interferia na ordem social. Um homem que não fosse temperante não poderia conduzir outros homens. Progressivamente, o que se observa é uma individualização crescente: o futuro do indivíduo tende a se desvincular do futuro da comunidade. O que tal individualização produz, a longo prazo, é uma desintegração desse *status* de cidadão: a satisfação dos desejos individuais passa a ocupar o primeiro plano, sobrepujando a vontade coletiva. Melhor dizendo, há uma reconfiguração dessa

<sup>26</sup> LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG.

<sup>27</sup> CANCLINI, Néstor García. CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

<sup>28</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.



cidadania, que é obtida mediante o consumo e não por meio de identificações em grupos de referência – as classes.

É preciso destacar, ainda, o fato de que os produtos expostos na banca de revistas representam variadas possibilidades de satisfação do desejo sexual. A cada fetiche, é possível entrever inúmeras formas de identificação, tão fragmentárias e passageiras quanto o próprio desejo. A busca por sexo ou pela satisfação dos impulsos eróticos através de produtos pornográficos é orientada pela mesma lógica do consumo que predomina na sociedade capitalista globalizada.

É possível observar que a busca por sexo, empreendida pelas personagens de André Sant’Anna, corresponde a um processo infinito. Com tanta liberdade de escolhas, a satisfação nunca é plenamente atingida, tornando o desejo o único fim. Como afirma Zygmunt Bauman, as possibilidades são infinitas, no mundo dos consumidores. A multiplicidade de fetiches, representados nas diversas revistas à venda, além de promover a identificação do sujeito no que se refere à sua sexualidade, oferece uma sensação de liberdade a todos os indivíduos. Consumindo, o indivíduo é livre para definir, ainda que provisoriamente, o seu destino (cada vez menos sólido). “Na corrida dos consumidores, a linha de chegada sempre se move mais veloz que o mais veloz dos corredores”<sup>30</sup> – esta frase sintetiza a lógica do consumidor, amparada por uma vontade de prolongamento do prazer, obtido apenas por meio do consumo de uma avalanche de objetos de desejo. Paradoxalmente, para continuar existindo, o desejo deve ser satisfeito, mas numa medida que não o encerre:

A sociedade dominada pela estética de consumo precisa portanto de um tipo muito especial de satisfação – semelhante ao *pharmakon* de Derrida, essa droga curativa que é ao mesmo tempo um veneno, ou melhor, uma droga que deve ser dosada cuidadosamente, nunca na dosagem completa – que mata. Uma satisfação que não é realmente satisfatória, nunca bebida até o fim, sempre abandonada pela metade...<sup>31</sup>

Em outras palavras, o desejo é continuamente instigado através da criação de necessidades irreais. Essa dinâmica de satisfação de pseudo-necessidades pode ser verificada no templo de consumo (o *shopping center*), lugar descrito por Bauman como um espaço purificado. Estar num templo de consumo é ser transportado para um outro mundo. Em seu interior, as imagens tornam-se realidade; os indivíduos

<sup>30</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p.86.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 183.

podem se aproximar de um ideal imaginário de comunidade, em que todos são iguais por terem sido seduzidos pelas mesmas atrações. Entretanto, apesar da ilusão de comunidade que ajuda a formar, o consumo é uma atividade solitária: as sensações que dele derivam apenas são experimentadas subjetivamente. Como resultado, o encontro entre pessoas propiciado pelos *shopping centers* não leva à interação, pois estaria, assim, desviando corpo e mente do indivíduo da ação primordial: a compra. Dessa forma, os encontros não podem ser longos e profundos, mas breves e precários. A instantaneidade que se observa nas relações humanas constitui então o motivo principal na modernidade fluida. Com isso, os laços humanos também se esgarçam, tornando o contato entre indivíduos tão mercadoria quanto os objetos expostos nas vitrinas. O mundo é percebido por todos como um espaço preenchido por objetos descartáveis, cuja finalidade é o seu consumo imediato e o homem é também colocado no rol desses objetos.

[...] sorvete de creme, uvas, morangos, gelo e champanhe para que a Esposa Com Mais De Quarenta, do Executivo De Óculos Ray-Ban, e o Executivo De Óculos Ray-Ban se lambuzassem como Kim Basinger e Mickey Rourke no filme “9 ½ Semanas De Amor”. Enquanto lambia o sorvete de creme, que derretia sobre a boceta de sua Esposa Com Mais De Quarenta, o Executivo De Óculos Ray-Ban conseguia manter o seu pau em estado de ereção, já que ele, Executivo De Óculos Ray-Ban, estava com os olhos fechados, fantasiando a boceta da Kim Basinger no lugar da boceta de sua Esposa Com Mais De Quarenta.<sup>32</sup>

A cena de sexo, protagonizada pelo Executivo De Óculos Ray-Ban e a Esposa Com Mais De Quarenta, envolve dois indivíduos vinculados afetivamente. Todavia, o vínculo, apesar de duradouro, encontra-se desgastado e o ato sexual, para ser realizado, necessita de alguns artifícios especiais. É significativo o fato de que as imagens do cinema norte-americano sejam tomadas pelas personagens como parâmetros, capazes de orientar o sexo para uma direção através da qual, seguramente, é possível a obtenção do prazer.

O Executivo De Óculos Ray-Ban precisa recorrer às imagens difundidas pelo cinema norte-americano para manter sua ereção. Sem conseguir se manter excitado apenas com a visão e o contato com o corpo da Esposa Com Mais De Quarenta, o Executivo De Óculos Ray-Ban apela para a fantasia. Reproduzindo uma cena de sexo ocorrida no filme *9 ½ Semanas de amor*, o casal em crise consegue, ao menos

---

<sup>32</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 31.

momentaneamente, potencializar a relação. Os mitos efêmeros produzidos pelo cinema, Kim Basinger e Mickey Rourke, são os parâmetros que orientam as personagens. A relação sexual que ocorre é transformada pelas imagens do filme *9 1/2 Semanas de Amor*, fazendo com que a realidade – a Esposa Com Mais De Quarenta – seja esquecida. O que o Executivo consome é uma ilusão vendida pela sociedade do espetáculo. O *ser*, aqui, encontra-se degradado para o *parecer*: o ato sexual é realizado como aparência.

Conforme Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*<sup>33</sup>, sob o modo de produção que predomina na sociedade atual, a vida assume a feição de um sucessivo acúmulo de *espetáculos*. Nesse universo mediado por imagens, os indivíduos vivem a aparência: segundo Debord, a primeira fase de dominação da economia sobre a sociedade produziu uma degradação do *ser* para o *ter* (certamente, referindo-se à acumulação de capital); no momento atual, presencia-se um movimento do *ter* para o *parecer*. O real é transformado em imagens, produzindo uma separação entre o homem e o mundo. O mundo construído pelo espetáculo é o da mercadoria, no qual o que se vislumbra é o afastamento dos homens entre si e com relação ao que produzem. Nesse contexto, o indivíduo transforma-se num consumidor de ilusões. Criando falsas necessidades, essa sociedade mantém-se, lançando mão da reificação do homem, submetido a uma gama infinita de escolhas apenas aparentes, como sugere a citação seguinte:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.<sup>34</sup>

A sociedade do espetáculo também suprime as distâncias geográficas. Algo que Debord frisa é o fato de que a cidade, nessa situação, iguala-se à mercadoria, ou seja, o espaço, como os objetos, consome a si próprio com a voracidade exigida pelo tempo espetacular. O tempo, nesse ambiente, é o “tempo-mercadoria”, que, segundo o estudioso, corresponde a uma acumulação infinita de intervalos. É um tempo pseudocíclico, que assume uma feição tão consumível como o tempo das mercadorias.

---

<sup>33</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.13-4.

Pode-se afirmar que é ao tempo pseudocíclico a que estão submetidas as personagens da narrativa de André Sant'Anna: um tempo voraz em que a única meta é o consumo desenfreado, voraz. Tal voracidade, segundo Guy Debord, é decorrente das relações que se estabelecem entre o modo de produção capitalista – no estágio em que ele se encontra na segunda metade do século XX – e as relações humanas, cada vez mais marcadas pela automatização e pela sua transitoriedade.

## 2.3 INSTITUIÇÃO IMAGINÁRIA DA SOCIEDADE DE CONSUMO

### Do real ao hiper-real

A cena seguinte é protagonizada pelo Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, que lera no caderno Mais!, da Folha de São Paulo, que dois americanos, que não fediam e eram inteligentíssimos, chegaram à conclusão de que os seres humanos brancos eram mais inteligentes do que os seres humanos negros, estava parado no sinal [...], dentro do seu carro negro importado do Japão, vestindo uma roupa jovem comprada na boutique de roupas jovens onde a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens trabalhava, quando um jovem, dentro de um carro negro importado do Japão, vestindo uma roupa jovem comprada na boutique de roupas jovens onde a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens trabalhava, parou ao seu lado.<sup>35</sup>

Parado no sinal, o Jovem Executivo vivencia uma situação bastante cotidiana: ao lado do seu carro, estaciona um outro carro, igual, em cor, modelo e origem. Entretanto as coincidências não se limitam ao carro, negro e importado do Japão, mas se estendem aos próprios condutores. Ambos os motoristas são jovens e vestem roupas jovens, compradas na mesma loja: a boutique de roupas jovens, na qual trabalha a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens. As semelhanças culminam com o fato de que os dois jovens, que conduzem carros importados idênticos em cor e origem, são executivos.

---

<sup>35</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 42.

É preciso destacar que, na passagem transcrita, alguns signos figuram de maneira a aludir à sociedade de consumo. A gravata do executivo, o caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, o carro importado do Japão, a roupa jovem e a boutique de roupas jovens são símbolos que constituem a realidade das personagens de *Sexo*. Não fossem os nomes inverossímeis das personagens, ao texto poderia ser atribuído um *status* realista. A cotidianidade dos acontecimentos e a remissão a elementos de um mundo reconhecível pelo leitor brasileiro contemporâneo (o suplemento cultural da *Folha de São Paulo*) promovem a “semelhança” entre texto e mundo real, ao ponto de se ter a impressão de que a realidade é captada de maneira imediata. É como se as personagens do romance estivessem permanentemente observadas por uma câmera, como nos *reality shows*.

Não obstante, ao passo que as situações narradas parecem ter saído da mais cotidiana realidade, percebe-se que se constituem como simulação, na acepção de Jean Baudrillard<sup>36</sup>, que implica uma rasura na diferença entre real e imaginário, entre verdadeiro e falso. De acordo com o pensador francês, esta *simulação* não se trata mais de uma simulação “de um ser referencial, de uma substância”, mas da “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.”<sup>37</sup>. Na era da simulação, verifica-se a liquidação dos referenciais. Dessa forma, o mundo hiper-real – das simulações – é composto a partir de uma *precessão de modelos*, ou seja, o real é produzido com base em modelos preexistentes, passíveis de reprodução em série, indefinidamente. O hiper-real é, assim, o “produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera”<sup>38</sup>. O que se percebe é a sucessão de signos, que existem enquanto modelos repetidos serialmente.

Eis o ponto crucial: as situações que constituem o enredo de *Sexo* são *hiper-reais*. Cada signo que preenche as páginas do romance, cada marca de produto atrelada ao corpo de uma personagem remete a modelos preexistentes, perdendo seu poder referencial. Pode-se afirmar que as ações que compõem o romance de André Sant’Anna estão inscritas “na decifração e na orquestração rituais dos *media*, antecipados em sua encenação e nas suas conseqüências possíveis”<sup>39</sup>. Isto significa que o Jovem Executivo não corresponde a um indivíduo específico, mas é um signo

---

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>39</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*, p. 32.

“Jovem Executivo”, que faz parte de uma ambiência, de um imaginário – da sociedade de consumo. Da mesma maneira, o carro importado do Japão, as roupas jovens e o caderno *Mais!* funcionam como “conjuntos de signos votados apenas à sua recorrência de signo”<sup>40</sup>.

É a *era da simulação* que vivenciam as personagens de *Sexo*. Todos os fatos transcorridos ao longo da narrativa, bem como os próprios indivíduos que executam as ações, são engendrados por modelos precedentes. Na cena em que os dois jovens executivos, idênticos, param, lado a lado, em seus carros idênticos, o que se reitera é o caráter hiper-real do mundo em que vivem: um real sem origem, um real sem realidade.

O Chefe Da Expedição Da Firma estava com o pau duro. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon estava com tesão. O que fazia com que a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentisse tesão eram os poemas de Carlos Drummond de Andrade. O que fazia com que o Chefe Da Expedição Da Firma ficasse com o pau duro eram as imagens da Mulher Loura, Bronzeada Pelo Sol, Magra De Seios Firmes Com Róseos Mamilos E Bunda Empinada.<sup>41</sup>

Sucessão de signos: o momento em que o Chefe Da Expedição Da Firma e a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon estão em um motel, tentando fazer sexo, apresenta uma torrente de signos, sobretudo eróticos, que compõem o mosaico hiperestesiado da sociedade de consumo. Desde os poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade até as imagens eróticas dos filmes transmitidos pelos canais *privé* do motel, o que se observa na cena citada é a repetição de modelos preexistentes, na sua recorrência de signo, refratando uns aos outros. O filme pornográfico que entretém o Chefe Da Expedição Da Firma oferece a imagem de uma mulher, cuja aparência física equivale ao padrão de beleza da sociedade de consumo: loura, bronzeada pelo sol, magra, com seios firmes e bunda empinada. O modelo em questão corresponde a uma *beleza funcional*<sup>42</sup>, que é, de fato, uma das formas assumida pelo capital no mundo contemporâneo. Nessas circunstâncias, a beleza e o corpo tornam-se signos intercambiáveis. A pornografia presente na cena transcrita promove, assim, o gozo da simulação que faz com que o real passe por hiper-real.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 100.

<sup>42</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*, p. 139-141.

O narrador, como sucede ao longo de todo o romance, posiciona-se de forma a captar o máximo de detalhes possível, quando focaliza o sexo entre as personagens. As cenas configuram-se, assim, de maneira precisa. Os atos sexuais perpetrados pelas personagens são captados através de sucessivas aproximações no que se refere ao ponto de vista do narrador: o texto de André Sant'Anna é construído de modo a produzir um mundo em que se verifica uma *hiper-semelhança*, frente ao mundo objetivo. Como uma câmera, o narrador capta o pau duro do Chefe Da Expedição Da Firma e, em seguida, o tesão sentido pela Gorda Com Cheiro De Perfume Avon. Com mobilidade extrema, volta-se, quase simultaneamente, para as imagens do filme pornográfico. Como no *reality show*, em que há câmeras em todos os locais, *Sexo* é marcado pelo desejo de uma *transparência excessiva*. Conforme Baudrillard, eis a estética do hiper-real, em que se percebe um “arrepio de exatidão vertiginosa e falsificada, arrepio de distanciação e de ampliação ao mesmo tempo, de distorção de escala”<sup>43</sup>.

O texto de André Sant'Anna assume uma feição bastante distinta daquela que marca o realismo formal analisado por Ian Watt. Ao passo que, no romance burguês, buscava-se a verossimilhança, com a finalidade de aproximar o mundo ficcional do mundo real (aqui, ainda possível a oposição entre ficção e realidade), no romance hiper-realista, a semelhança é levada ao paroxismo. “Os hiper-realistas fixam numa verossimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido”<sup>44</sup>: sem falhas, absurdamente perfeito em seu caráter programático, o mundo hiper-real de *Sexo* aponta para um modelo de sociedade em que a *implosão de sentido* é marcante – uma sociedade em que predomina a lógica da simulação. Assim, a narrativa é, ao mesmo tempo, produto de uma sociedade pós-moderna de consumo e um meio de problematizar essa sociedade mesma: *Sexo* é, temática e estruturalmente, representação e engendramento do contexto histórico e cultural no qual se insere.

---

<sup>43</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 34.

## O imaginário de Sexo

Avon, IBM, Ray-Ban, ícones de uma época que se tornam conhecidos globalmente. À primeira leitura de *Sexo*, saltam aos olhos os signos referentes à sociedade de consumo, repetidos como nos painéis de publicidade ou nas propagandas de televisão. É notável, ainda, que essas marcas estejam amalgamadas à identidade das personagens. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Japonês Da IBM, embora não sejam as únicas, são algumas das personagens que ganham forma a partir de significações engendradas pelo imaginário da sociedade de consumo do final do século XX.

Conforme Cornelius Castoriadis<sup>45</sup>, a sociedade é compreendida como a criação ontológica de um modo de ser específico. Instituída, a sociedade deixa de ser definida por um viés funcionalista, segundo o qual as instituições têm a sua existência explicada pela função que preenchem, pelas necessidades ditas reais. Produzida pela ação do ser humano, e não naturalmente, o social é examinado por Castoriadis em sua “maneira de ser”, considerando-se o *simbólico* como o ponto de partida. Assim sendo, a sociedade é composta por um *magma* de significações imaginárias, corporificadas em instituições. O imaginário social regula, assim, o modo de ser, sentir e desejar de cada indivíduo.

É preciso notar que tais significações não se encontram previamente determinadas, mas são *determináveis*. Não há um sentido próprio; não há uma denotação que se oponha a uma conotação: as significações imaginárias escapam à dicotomia que há entre forma e fundo. Percebe-se, assim, que a perspectiva de Castoriadis (bem como a concepção do hiper-real baudrillardiano) transcende a oposição entre real e imaginário – as significações imaginárias não são representações de um mundo preexistente:

O mundo das significações tem que ser pensado, não como uma réplica irreal de um mundo irreal; não como um outro nome para um sistema hierárquico de “conceitos”; não como formado pelo que, das representações individuais, é “exprimível” [...], não como sistema de relações que se acrescentariam a sujeitos e objetos plenamente determinados sob outros aspectos e modificariam, em tal ou qual contexto histórico, suas propriedades, efeitos, comportamentos. Temos que pensá-lo como posição primeira, inaugural, irreduzível do social-histórico e do imaginário social tal como se

---

<sup>45</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.



manifesta cada vez numa sociedade dada; posição que se presentifica e se figura na e pela instituição das significações [...]”<sup>46</sup>

Esse é o mundo de significações, que “se manifesta cada vez numa sociedade dada”, que pode ser pensado a partir da narrativa de André Sant’Anna. Ao passo que o pensamento de Jean Baudrillard permite compreender o mundo como sucessão de signos, excluindo toda referencialidade, a perspectiva de Cornelius Castoriadis admite que a organização do mundo envolve aspectos do primeiro estrato natural, mas acrescenta que não se trata de uma reprodução: “O que é ‘selecionado’ só o é em função e a partir da organização do mundo estabelecida pela sociedade”<sup>47</sup>. Dessa maneira, os ícones que constituem o imaginário de *Sexo* fazem parte de um magma de significações específico da sociedade de consumo, assumindo valores e preenchendo funções compreendidas apenas pelos indivíduos que vivenciam tal organização do mundo.

Avon, IBM, Ray-Ban: não são somente marcas de produtos, desempenhando a função de “sobrenomes” das personagens em questão, mas partes que orbitam, tendo como eixo o imaginário da sociedade de consumo. De maneira semelhante, as três empresas, multinacionais, atingiram seu auge durante as décadas de 1960 e 1970, expandindo seus mercados, inclusive no Brasil. Apesar da concorrência que se desenvolveu, tais marcas permanecem, ainda hoje, com a base sólida constituída ao longo do século XX. Não se trata, evidentemente, de tecer uma análise econômica das multinacionais, mas de observar que, ao longo desse período, valores são associados aos produtos transformados em ícones, que passam a fazer parte do imaginário de uma determinada sociedade.

Essa escolha é feita por um sistema de significações imaginárias que valorizam e desvalorizam, estruturam e hierarquizam um conjunto cruzado de objetos e de faltas correspondentes, e no qual pode-se ler, mais facilmente que em qualquer outro, essa coisa tão incerta como incontestável que é a *orientação* de uma sociedade.<sup>48</sup>

De acordo com Castoriadis, a raridade de um objeto, isto é, a escolha de que objetos portarão um valor maior ou menor, depende das *significações imaginárias*, constituindo-se de maneira peculiar em cada época ou cultura. Os valores dos produtos em questão – Avon, IBM e Ray-Ban – são atribuídos dentro do sistema de

<sup>46</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *Op. cit.*, p. 413.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 181.

significações da sociedade de consumo na segunda metade do século XX. Assim sendo, tais marcas, acopladas aos “nomes próprios” das personagens, atuam de forma a conferir características, reconhecidas, de imediato, pelo indivíduo finissecular, nas metrópoles brasileiras. Mediante o liame estabelecido com a marca, os indivíduos são hierarquizados, de acordo com o que consomem: o uso do perfume Avon insere a Gorda numa classe social inferior a alguém que utilize uma marca menos popular – mais “rara”.

Da mesma maneira que ocorre com as marcas, aspectos que compõem certos nomes baseados em estereótipos, pertencem ao imaginário do mundo pós-moderno: Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol; Adolescente Meio Hippie; Negro, Que Fedia, e Negro, Que Não Fedia, são alguns dos nomes que representam esse processo de construção. De forma semelhante, o perfil de cada personagem é definido pelas significações imaginárias sociais, o que significa considerar, por exemplo, qual o valor assumido pelo signo “Loura, Bronzeada Pelo Sol”, dentro do sistema de significações específico da sociedade em questão. Na parte seguinte, será discutida a relação entre o processo de construção dos nomes das personagens e a estética pop no romance de André Sant’Anna.

É preciso notar que, de acordo com as reflexões de Cornelius Castoriadis, também as teorias – como aquelas discutidas nas páginas anteriores – são engendradas a partir do imaginário. Levar em consideração que tais teorias não “denotam” uma realidade é um passo importante para compreender que a oposição entre real e imaginário é um tanto limitante. Assim, embora sejam interpretações válidas a respeito do mundo contemporâneo, as produções de Anthony Giddens, Zygmunt Bauman e Guy Debord são também parte de um imaginário social determinado: a realidade que eles examinam já é um real social, já instituído, resultado da ação humana.

Assim, quando Debord se refere a pseudonecessidades opondo o “falso” do espetáculo ao “verdadeiro” do mundo real, é preciso questionar essa redução. O pensamento de Guy Debord fornece subsídios para uma interpretação plausível da sociedade capitalista contemporânea, mas é necessário perceber que o próprio capitalismo é uma instituição imaginária. Afirmar a existência de falsas necessidades que resultam em ilusões consumidas pelos indivíduos, é desconsiderar o fato de que a sobrevivência do capitalismo depende da criação permanente de necessidades.

Defini-las como verdadeiras ou falsas é algo que, segundo Castoriadis, não resolve problema algum:

É inútil apresentar esta situação exclusivamente como uma “resposta substitutiva”, como oferta de substitutos para outras necessidades, necessidades “verdadeiras”, que a presente sociedade deixa insatisfeitas. Porque, admitindo que tais necessidades existam e que possamos defini-las, torna-se ainda mais surpreendente que sua realidade possa ser totalmente encoberta por uma “pseudo-realidade” [...]. É igualmente inútil querer eliminar o problema, limitando-o ao seu aspecto de manipulação da sociedade pelas camadas dominantes [...].<sup>49</sup>

Para Castoriadis, a economia do capitalismo pode existir somente quando satisfaz às necessidades elaboradas por ela mesma: o próprio pensamento funcionalista encontra-se suspenso no imaginário do mundo moderno.

## 2.4 A NARRATIVA POP DE SEXO

### Indivíduos anônimos

*Sexo* é um romance que materializa em forma de literatura o mundo à sua volta: um modelo de sociedade fortemente marcado pela lógica de um capitalismo orientado pelo consumo desenfreado de bens. Não se trata de afirmar que se verifica uma relação *mimética*, no sentido de cópia do real; não se trata de um texto que se ampare nos pressupostos do realismo formal abordado por Ian Watt, mas de um texto *hiper-realista*, como se discutiu anteriormente.

Durante o almoço de negócios, o Executivo De Óculos Ray-Ban, o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e o Gerente De Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas falaram de sexo, enquanto comiam sushis e sashimis.<sup>50</sup>

Em primeiro lugar, os nomes das personagens podem provocar um certo estranhamento: ao contrário do romance burguês, em que as personagens eram individualizadas e se assemelhavam a pessoas reais, um indivíduo com o nome de

<sup>49</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *Op. cit.*, p. 189.

<sup>50</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p.14.

Executivo De Óculos Ray-Ban pode ser qualquer pessoa. Ao mesmo tempo em que a personagem é nomeada e individualizada por meio da posse de um produto, os óculos Ray-Ban, imediatamente é reificada, perdendo seu *status* humano. Se Robinson Crusoe e Pamela foram construídos com a finalidade de se aproximar ao máximo do indivíduo burguês, personagens como o Executivo De Óculos Ray-Ban, o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, ou a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, ao mesmo tempo em que têm o poder de remissão imediata à realidade do presente, distanciam-se. Com esses nomes, as personagens não pretendem obter o tipo de verossimilhança observado no realismo formal: trata-se, aqui, de uma hiper-semelhança. Nessas circunstâncias, seria mais apropriado compreendê-las como signos pertencentes à era da simulação - signos relativos à sociedade de consumo que sinalizam para uma hiper-realidade, sem origens e sem realidade; signos pertencentes ao imaginário social da sociedade pós-moderna.

Além disso, percebe-se que não há uma preocupação com o aprofundamento psicológico das personagens: a descrição através de características corporais ou acessórios utilizados (óculos, gravatas, perfumes) é suficiente para a narrativa e tem a sua significância. O objetivo é menos *representar* o cotidiano de maneira realista do que incidir de forma crítica sobre essa realidade dos séculos XX e XXI. O máximo que é possível saber a respeito das personagens é sua profissão, seu aspecto físico (ressaltando sem maiores rodeios alguns poucos elementos marcantes, o que lembra a técnica utilizada por caricaturistas) e o parceiro com quem faz sexo.

Há momentos, ainda, em que o nome da personagem muda, de acordo com a relação que se estabelece na narrativa. Em um certo ponto do texto, a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, converte-se em Noiva Loura, Bronzeada pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Isso ocorre para diferenciar da outra Noiva Loura, pertencente a outro Jovem Executivo, que difere do primeiro apenas pelas cores das gravatas. As Noivas Louras diferem apenas pelas cores das gravatas dos respectivos Jovens Executivos. Da mesma forma, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon poderia ser renomeada, convertendo-se em Gorda Com Cheiro De Perfume Chanel Nº5, como ocorre em um trecho, no qual o narrador descreve um encontro hipotético entre a mulher e o Japonês Da IBM. Esse tipo de nomeação sugere que esses sujeitos são produtos em série, reificados, autômatos, com a ilusão de que podem constituir sua identidade a partir da ampla liberdade de

escolhas a que estão expostos. Os signos da sociedade de consumo combinam-se, aleatoriamente, para compor identidades fragmentárias e efêmeras: o perfume Avon é imediatamente retirado do nome da personagem, que, rica, passa a associar a sua identidade ao perfume Chanel Nº5.

O caso mencionado, da Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, corrobora a afirmativa de que tais marcas já constituem o imaginário de uma época. Percebe-se que o pertencimento da Gorda a uma classe social depende do perfume utilizado. A passagem de uma classe a outra – ainda que hipotética, no caso da Gorda – está vinculado à mudança do perfume. Enquanto usa Avon, a Gorda situa-se em uma classe mediana, passando a uma classe superior na medida em que usa o perfume Chanel Nº5. Da mesma maneira, o Executivo De Óculos Ray-Ban assume uma identidade revestida de poder a partir do momento em que possui um produto Ray-Ban, bem como o Japonês Da IBM, que, com a alusão à multinacional, situa-se em uma classe superior.

Outro exemplo desse fenômeno de dissolução da identidade ocorre com o Negro, Que Fedia, e sua parceira sexual. Ao final do romance, o Negro, Que Fedia, mantém relações sexuais com A Trocadora De Ônibus, No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde. O nome da personagem é muito extenso, mas proporcionalmente vazio e fugaz. Numa situação hipotética, se o Negro não mais viajasse no ônibus, sua identidade se esgarçaria. O nome da trocadora incorpora o nome de outra personagem e alguns dos seus hábitos, tudo isso enquanto dura o contato entre eles. É preciso perceber, ainda, que a associação entre as duas identidades – de sujeitos pertencentes a classes baixas – reforça a identidade desses indivíduos como parte de uma classe inferior. Paralelamente a essa instigante forma de nomeação, observa-se a excessiva repetição desses nomes, configurando em cada página um curioso mosaico de palavras que, por vezes, aparenta ser constituído simplesmente pelas repetições desses nomes:

O Negro, Que Fedia, e a Trocadora Do Ônibus, No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde, saíram do templo e foram para o boteco sujo na entrada da favela onde o Negro, Que Fedia, e a Trocadora Do Ônibus, No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde, moravam.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 140.

Nesse período, que inicia um dos capítulos do romance, duas simples ações encontram-se soterradas pelo excesso de nomes, que saltam aos olhos como as luzes fortes dos painéis eletrônicos das cidades. Seu tamanho é minúsculo diante do que está ao seu redor, mas, adornados com os penduricalhos descartáveis da sociedade de consumo (ou sem os adornos, como é o caso destas personagens), destacam-se do cenário caótico da metrópole pós-moderna.

As configurações do sujeito não são mais totalizantes, como se observava no pensamento racionalista burguês. O indivíduo fragmenta-se, anônimo e isolado, nas metrópoles surgidas desde o início do século XX. Em *Sexo*, a forma através da qual as personagens interagem e se afirmam enquanto indivíduos é um procedimento que busca encenar, de maneira irônica, o comportamento dos sujeitos pós-modernos. A inserção numa comunidade, a cidadania, somente é conseguida através do ato de consumir. Os excluídos – como o Negro, Que Fedia, que, ao princípio do romance, folheia uma revista pornográfica emprestada da banca de revistas, pois não poderia comprá-la – também parecem ter sua identidade formada pelo mesmo mecanismo, sendo que, neste caso, são as restrições às suas possibilidades como consumidor que os constituem.

### **Consumidores-cidadãos: autômatos da cidade pós-moderna**

Não é surpreendente que, no começo da narrativa, as personagens estejam situadas próximas ou no interior de um *shopping center*, de um templo de consumo, como escreve Zygmunt Bauman. Não é um despropósito o fato de que boa parte do romance transcorre em espaços que Bauman denomina de não-lugares, lugares públicos, mas não-civis e espaços vazios, como rodoviárias, acampamentos, bares, quartos de hotel e favelas. Esses espaços, segundo Bauman, possuem uma característica marcante, que é a de impedir que o indivíduo se estabeleça: num *shopping*, por exemplo, os consumidores são convidados a se sentirem em casa, mas não devem agir como se estivessem em casa. São lugares anônimos e impessoais, lugares que abarcam todas as diferenças, mas através de sua anulação, pois, a despeito da variedade de pessoas, seu comportamento deve ser sempre o mesmo. Assim sendo, também não surpreende o fato de que no romance haja uma

cena em que dois Jovens Executivos, que são diferenciados somente pela cor da gravata, executem os mesmos atos e tenham as mesmas preferências: “O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas usava uma cueca Pierre Cardin. O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos usava uma cueca Pierre Cardin”<sup>52</sup>.

Nenhuma das ações executadas pelas personagens pode ser situada precisamente no tempo ou no espaço, devido à escassez de marcadores que possam permitir essa orientação. Os capítulos parecem transcorrer simultaneamente e a velocidade da narrativa é condizente com os tempos pós-modernos. A consequência principal dessa conformação da narrativa é a quebra de linearidade. Enquanto nos textos realistas enfatizava-se a obediência a uma ordem causal – a narrativa dirigia-se rumo a um *telos*, em *Sexo*, não se observa essa preocupação. Pelo contrário, o efeito de simultaneidade parece ser reforçado em algumas passagens<sup>53</sup> em que o narrador desloca seu foco de uma ação para outra executada por personagens distintas num câmbio de parágrafos. Dessa forma, é possível que o leitor visualize muitas personagens em ações que não tenham uma conexão direta, num espaço de poucas linhas de texto. Um recurso que possibilita tal empreitada é o uso freqüente de técnicas cinematográficas por escritores pop.

A simultaneidade aqui detectada remete ao que se afirma a respeito da separação entre tempo e espaço. Responsável pelas alterações do ritmo da vida pós-moderna, essa separação conduz a um dinamismo que, em *Sexo*, figura sob a forma de uma narrativa fragmentária, com o uso recorrente de frases e parágrafos curtos. A fragmentação que produz essa simultaneidade cria um efeito de velocidade tão voraz quanto a das mudanças do mundo contemporâneo. Seguramente, a quebra da linearidade do texto não é o único efeito provocado por esse caráter da pós-modernidade: as relações entre as personagens são análogas às relações humanas, que, segundo Giddens e Bauman, assumem um aspecto mais frágil e efêmero na contemporaneidade.

A vida, na sociedade de consumo, na grande metrópole capitalista do século XX, é então dramatizada ao longo do texto. A cidade pós-moderna é o palco no qual se encenam as relações entre indivíduo e sociedade de consumo: painéis repletos de luzes, cores que aguçam os desejos e profusão de estímulos áudio-visuais são

---

<sup>52</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.28-64.

algumas das marcas deste espaço cada vez mais comum. Grandes lojas, um cartaz que afirma a necessidade de uma novidade em cosméticos, comércio de produtos e serviços, comércio de corpos e prazer. As luzes se acendem e se apagam ritmicamente; os automóveis cruzam uma extensa avenida em minutos e são logo esquecidos; centenas, milhares de transeuntes atravessam uma faixa de pedestres no centro da cidade na hora do *rush*: destinos anônimos; encontros e desencontros. Buzinas, sirenes, burburinho: tudo sucedendo e repetindo-se muito rápida e continuamente.

É nesse cenário que seres autômatos, como as personagens de André Sant'Anna, transitam, encontrando-se e afastando-se como se fizessem parte de uma melodia dissonante. É a grande metrópole finissecular que, engendrada pelo modo de vida atual, possibilita a existência de indivíduos solitários como Marcelo, o psicanalista que ama uma Vendedora De Roupas Jovens sem ser correspondido. É a mesma metrópole que abriga uma personagem como a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, que acha que “o Alex é hipertchans. O Marquinho deve ser também”<sup>54</sup>. Dinâmicas como a vida urbana dos séculos XX e XXI, as relações humanas se tornam mais transitórias e baseadas na satisfação imediata do prazer – como o consumo, de acordo com Bauman: assim como os produtos vendidos nos *shoppings*, os corpos dos indivíduos são reificados, adentrando na lógica da sociedade de consumo. O que importa é consumir mais e mais, ainda que sejam criadas pseudo-necessidades, como ter de possuir a Kim Basinger, como ela figura no filme *9 ½ Semanas de Amor* (fetiche do Executivo De Óculos Ray-Ban)<sup>55</sup>.

Por ora, já seria possível perceber a relação que há entre a sociedade de consumo (ou sociedade do espetáculo, para Debord) e as personagens de *Sexo*: a maioria delas possui marcas de produtos em seus nomes (Executivo De Óculos Ray-Ban, Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, Japonês da IBM) ou algo que reporte ao consumo, seja de estilos de vida, seja de produtos (Adolescente Meio Hippie, Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol). Os nomes assim construídos podem ser compreendidos como parte de um procedimento irônico, característico da literatura pop - utilizado na narrativa de André Sant'Anna. Através desse procedimento, observa-se o caráter subversivo do texto: como o pós-moderno de Linda Hutcheon,

---

<sup>54</sup> SANT'ANNA, André. *Op. Cit.*, p.44.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 68-73.



o texto de *Sexo* incorpora e depois subverte aquilo que deseja exhibir – a própria sociedade de consumo.

### **Narrativa pop: ironia e polifonia**

Eram seis horas da tarde. O Negro, Que Fedia, afastava, com os cotovelos, as pessoas que tentavam passar a sua frente para entrar no ônibus no qual ele, Negro, Que Fedia, voltava para casa todos os dias, às seis horas da tarde. O Operário Barrigudo, com a camisa desabotoada na altura do umbigo, estava com seu pau encostado na bunda do Negro, Que Fedia. A Trocadora Do Ônibus No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde, esperava ansiosamente pelo momento no qual o Negro, Que Fedia, depois de vencer a muralha humana no corredor do ônibus, passasse pela roleta e se sentasse no banco a seu lado.<sup>56</sup>

O trecho citado, perpassado pela *ironia* e pela *polifonia*, inicia um dos capítulos do romance. Nele, mostra-se uma cena em que uma personagem – O Negro, Que Fedia – executa uma ação corriqueira: entrar no ônibus lotado, no qual sempre viajava. O narrador, com sua mobilidade, consegue captar detalhes minuciosos, comportando-se como se fosse uma câmera situada no interior do ônibus. Como uma câmera, ora está voltado para o cotovelo do Negro, ora para o pau do Operário Barrigudo, encostado na bunda do Negro. Movendo-se constantemente, o narrador proporciona à cena um dinamismo semelhante ao que se tem no cinema. Duas personagens podem ser destacadas: o Negro, Que Fedia – presente em várias partes do romance – e a Trocadora Do Ônibus No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde; a primeira, por explicitar a ironia marcante do texto de André Sant’Anna e a outra, por ter seu nome composto através de um processo peculiar.

O Negro, Que Fedia, pode sugerir, a princípio, um ponto de vista racista assumido pelo narrador. Todavia, quando se percebe o tom irônico do texto, presente desde as primeiras linhas, o nome da personagem é, a cada aparição, compreendido de maneira ambígua. O mesmo ocorre com o Operário Barrigudo e outras personagens ausentes da cena: a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, o Executivo De Óculos Ray-Ban etc. Observa-

---

<sup>56</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 28.

se, então, que o narrador está amparado em estereótipos pertencentes ao imaginário da sociedade em questão. Tais estereótipos, compondo o “magma de significações” da sociedade que figura em *Sexo*, hierarquizam e definem o futuro das personagens, delimitando os contextos de sua atuação.

É no processo de nomeação das personagens que se percebe, explicitamente, o predomínio da ironia ao longo do texto, o que potencializa a interpretação, multiplicando os sentidos da narrativa. Linda Hutcheon, na *Teoria e política da ironia*<sup>57</sup>, estuda a ironia como uma estratégia discursiva que tem como efeito a eliminação da certeza de que as palavras signifiquem precisamente o que elas dizem. Instaurando uma ambigüidade no discurso, a ironia se insere no espaço entre o dito e o não-dito, promovendo uma multiplicidade de sentidos sempre dispostos em tensão. Operando dessa maneira, parece que a ironia pretende mudar a forma de interpretar das pessoas, oferecendo, em lugar da ilusão de uma visão única, a pluralidade de sentidos.

Sem dúvida, um procedimento como esse exerce algum impacto sobre o contexto social. Evelina Hoisel<sup>58</sup>, debruçando-se sobre a obra de José Agrippino de Paula, em *Supercaos*, estabelece os parâmetros para o estudo de uma literatura pop. Segundo Hoisel, a atitude irônica perpassa o texto de José Agrippino de Paula, constituindo-se como um aspecto característico do discurso pop. Além da ironia, no discurso pop, conforme se verifica no *Supercaos*, observa-se o recurso aos mitos da sociedade de consumo, à simbologia sexual e aos símbolos de *status*, como automóveis e objetos domésticos. Inventariando elementos relativos à iconografia e à linguagem pop (aos mitos, ao caos e à festa que compõem a sociedade de consumo), Hoisel delimita o território no que se refere aos estudos sobre o discurso literário pop.

Também Décio Torres Cruz destaca o tom irônico da literatura pop, que está associado ao caráter lúdico assumido pela linguagem<sup>59</sup>. Seu estudo traz um mapeamento das narrativas pop, que remonta à década de 50 e se estende até a década de 80. Partindo do trabalho desenvolvido por Evelina Hoisel, Décio Torres propõe um modelo teórico para a análise do discurso pop abordando a temática, a

---

<sup>57</sup> HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

<sup>58</sup> HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

<sup>59</sup> CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

linguagem e a estrutura dos mitos pop. Um dos aspectos que caracterizam a literatura pop e que figura recorrentemente – no *Supercaos* e no modelo proposto por Décio Torres – é o caráter contestador que possui o texto literário, tanto no que se refere ao seu próprio *status* como arte, como em relação ao mundo em que se inscreve.

A polifonia, presente no trecho citado e por toda a narrativa, é considerada por Evelina Hoisel, bem como por Décio Torres, como um aspecto marcante do discurso literário pop. Tal procedimento pode se manifestar nas narrativas pop de várias maneiras: através da apropriação de outras linguagens (como a cinematográfica), da colagem de elementos díspares, da acumulação (que corresponde à repetição excessiva de palavras e temas) e do uso lúdico e irônico da linguagem. Todos esses procedimentos são utilizados no romance de André Sant'Anna, como se pode perceber a partir da mobilidade do narrador, que se apropria da linguagem cinematográfica, da repetição de partes do corpo, que continua, nos parágrafos seguintes e por todo o texto e do tom irônico do narrador.

Além da linguagem, também em *Sexo* está presente a temática pop que envolve, principalmente, o lixo e o caos provindos da sociedade de consumo, a festa, o corpo e o erotismo no contexto da vida urbana. Os mitos e os resíduos produzidos pelo capitalismo figuram distribuídos ao longo da narrativa, seja nos fetiches das personagens, seja nos seus próprios nomes – sua própria identidade. O excesso de signos alusivos à vida urbana da sociedade de consumo – IBM, Avon, Ray-Ban, filmes de Hollywood – é visível e constitui um eixo em torno do qual se movem as personagens de *Sexo*. Kim Basinger, Mickey Rourke, *Blade Runner*, o estilo Hippie recuperado pelos adolescentes pós-modernos, a revista *Playboy*, a revista *Capricho* e tantos outros signos recorrentes no texto materializam os mitos, o lixo e o caos referidos pelos teóricos.

Recorrendo aos mitos, ao caos e à festa, a narrativa pop revela sua atitude subversiva: acentua “o seu [dos mitos e do lixo] caráter hiperbólico para desmascará-los e desmistificá-los, transformando o totem em lixo e o lixo em totem”<sup>60</sup>. Da mesma forma, o corpo e o erotismo assumem, segundo o teórico, uma função revolucionária na arte pop. O objetivo desse elemento, na arte pop, é o de

---

<sup>60</sup> CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p. 152.

desvelar os mecanismos de poder utilizados pela sociedade de consumo, que resultam na reificação do ser humano.

Percebe-se, então, que *Sexo* se aproxima bastante do modelo de narrativa pop que é delineado nos estudos de Evelina Hoisel e Décio Torres. Isso parece ser corroborado, considerando-se sobretudo a aproximação que há entre *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, e o texto de André Sant'Anna. Existe uma proximidade significativa entre a forma de *PanAmérica* e a de *Sexo* a despeito das diferenças.

Elementos que em *PanAmérica* figuram ostensivamente são também parte do texto de André Sant'Anna. A crítica à sociedade de consumo, empreendida de forma irônica e lúdica, é tematizada por ambas as narrativas, que, freqüentemente, lançam mão de ídolos da cultura de massa. Os símbolos de *status*, como automóveis e outros bens de consumo, são utilizados de maneira a construírem a personalidade das personagens. Já foi mencionada a freqüência dos nomes de personagens com marcas de produtos ou estilos de vida transformados em produtos: O Adolescente Meio Híppie o Executivo De Óculos Ray-Ban etc. Mas há também trechos em que os objetos consumidos pelas personagens assumem uma posição de destaque, como o “carro negro importado do Japão” que pertence ao Jovem Executivo, sua cueca Pierre Cardin, além dos hotéis de luxo freqüentados por algumas das personagens e os jantares requintados.

O sexo é o foco das duas narrativas, mas, nesse ponto, encontra-se uma divergência: ao passo que, em *PanAmérica*, as cenas de sexo exercem um papel mais subversivo (pois o corpo é também utilizado como meio de liberação), em *Sexo*, a situação se modifica. O texto de André Sant'Anna é também atravessado por cenas de sexo, mas o ato sexual já não tem mais o mesmo caráter transgressor de antes e é utilizado como mais um mecanismo de controle pela sociedade de consumo. Isso parece nítido quando dois Jovens Executivos pretendem inovar nas relações sexuais com suas respectivas Noivas Louras e consultam uma sessão de consultoria sexual de uma revista:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas teve a idéia de agir de modo rude, primitivo e másculo, durante a relação sexual com sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, quando leu, na sessão de consultoria sexual da revista *Ele & Ela*, num artigo cujo título era “É dos Fortes que Elas Gostam Mais”, que uma relação sexual poderia ganhar molho extra quando o homem agia de modo rude primitivo e másculo, com a parceira sexual.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 119.

O mesmo parágrafo é repetido para o outro casal, do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos. *Ironicamente*, o narrador expõe o processo de reificação do homem ao colocar lado a lado duas personagens que consultam as mesmas revistas e pensam em realizar as mesmas fantasias sexuais. Reduz-se, assim, o poder de transgressão que poderiam ter o sexo e o corpo, relegando o amor ao segundo plano.

Evelina Hoisel ainda observa que o tempo, no discurso pop, não se mostra da mesma forma que em outras narrativas: “Em *PA [PanAmérica]*, há uma total anulação do tempo cronológico em função de uma abstração temporal. Os acontecimentos se sucedem quase que simultaneamente, com um ritmo de alto dinamismo”<sup>62</sup>. Velocidade e fragmentação do tempo estão imbricados, fazendo com que a percepção de objetos e acontecimentos seja transformada: a profusão de imagens a que estão expostos os indivíduos instaura o caos e o mundo não pode ser apreendido da mesma forma que antes. Dessa maneira, a fusão entre linguagens distintas é algo encontrado nas narrativas pop, em especial a linguagem cinematográfica, pois a necessidade de captar ações velozes é facilitada pela adaptação de recursos como o *zoom*, o *close up* ou os cortes. Em parte, isso justifica a alteração nos modos de representação literária: o realismo formal, que requer a verossimilhança e a linearidade das ações, não parece ser a opção de escritores que pretendem inscrever suas narrativas no contexto da literatura pop.

De que maneira a literatura pop pode transgredir, se sua forma sugere estar inteiramente associada à sociedade de consumo? Considerando-se o conceito de pós-moderno, segundo Linda Hutcheon, pode-se responder à questão. Levando-se em conta que o pós-moderno não implica ruptura, infere-se que a crítica que ele propõe não segue os moldes totalitários de substituição de uma ordem por outra. O *pós* significa a incorporação através da qual se torna possível alguma contestação, isto é, a crítica ao pensamento moderno é realizada a partir de dentro, utilizando e deslocando o seu próprio emaranhado conceitual.

O mesmo pode ser dito a respeito da crítica empreendida pelo pop. Embora pareça, a assimilação de elementos da sociedade de consumo, o uso excessivo de mitos da cultura de massa e o abuso do *kitsch* pela literatura pop não é uma

---

<sup>62</sup> HOISEL, Evelina. *Op. cit.*, p. 141.

tentativa de mimetizar o cotidiano pós-moderno. É preciso recordar que se trata de um texto perpassado pela ironia, que instaura a pluralidade de significados. Assim, não se pode afirmar que a alusão a inúmeras marcas seja meramente uma reprodução dos produtos da sociedade de consumo.

Considerando que *Sexo* segue a linha das narrativas pop, observa-se que a repetição dessas marcas ou a seriação dos indivíduos não implicam necessariamente uma celebração, mas podem conter sim uma crítica tipicamente pós-moderna (na acepção de Hutcheon). Incorporando e ironizando os estereótipos, os mitos, a linguagem e o ritmo da sociedade do espetáculo, *Sexo* aplaina o solo e abre caminho para a discussão do que é o seu mote: as relações humanas – como o erotismo e a afetividade se configuram no mundo contemporâneo. Por um viés distinto, é preciso perceber, ainda, que os mitos, a linguagem e os estereótipos também já são constitutivos de um imaginário social – individual e coletivamente. Dessa forma, a narrativa de André Sant’Anna encontra suas possibilidades de existência dentro de um sistema de significações específico: crítica ou celebração, ambos se realizam através de um sistema simbólico já instituído.

Lançando mão desses artifícios, compõe-se um texto em que predomina uma estética hiper-realista, apresentando-se uma forma que somente encontra suas condições de possibilidade no contexto da pós-modernidade. Não se trata de um reflexo dessa sociedade contemporânea, não se trata de um simples espelhamento das relações humanas num cenário urbano dos fins do século XX. Lançando mão do imaginário social de uma época, trata-se de tentar interpretar o mundo e reconstruí-lo. Como afirma Décio Torres,

a narrativa pop assume uma função interpretativa, e não de espelhamento desse real que lhe serve de modelo, e essa interpretação é feita sob a forma simbólica do rito do caos e da festa, onde os personagens aparecem como signos mascarados de signos.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p. 208.

## **3 HÁ AMOR EM SEXO?**

*Oh, Lillian  
Look what you've done  
You've stripped my heart  
Ripped it apart  
In the name of fun*

**Martin L. Gore (Depeche Mode)**

### 3.1 O OBSCENO DO AMOR

#### Obsceno

Aproximadamente na metade do romance, surge um capítulo peculiar. Eis o momento em que o amor entra em cena, como um ator coadjuvante. Seu palco é o equivalente a uma página em branco, preenchida por quatro breves linhas que narram a solidão de uma personagem cujo sentimento não é correspondido. Marcelo era casado com a Jovem Mãe e tinha, com ela, um filho, o Bebê Que Babava. Entretanto, a relação entre os dois estava deteriorada. Marcelo não sentia atração pela Jovem Mãe desde o quinto mês de gravidez, tornando as relações sexuais entre eles algo desprovido de desejo – ao menos da parte de Marcelo, pois a Jovem Mãe passara a sentir desejos incontrolláveis, buscando sexo a todo instante. As frases seguintes correspondem ao capítulo, transcrito integralmente: “No novo consultório da Vila Mariana, Marcelo estava triste, sofrendo muito. Marcelo amava a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens”<sup>64</sup>.

Marcelo amava a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, mas seu amor era uma voz que ninguém ouvia. A Vendedora De Roupas Jovens não estava apaixonada pelo seu admirador: “Que Marcelo nada. Ele até pode resolver os problemas sexuais dos pacientes dele. Mas, com aquele pintinho, o meu problema ele não resolve.”<sup>65</sup>. A fala da personagem, situada num diálogo com sua amiga, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, evidencia o impasse: A Vendedora buscava, como sua amiga, novas experiências e sobretudo com parceiros cujos pênis fossem avantajados, como afirma a própria personagem: “Pra mim, homem tem que ter pinto grande.”<sup>66</sup>.

O capítulo mencionado simboliza uma reversão de valores, que é explorada em um dos verbetes de Roland Barthes, em seus *Fragmentos de um discurso*

---

<sup>64</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 26.



*amoroso*<sup>67</sup>: o que é obsceno não é o sexual, mas o sentimental. De acordo com o verbete, o obsceno é assim definido:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o obsceno do amor.<sup>68</sup>

A narrativa de André Sant'Anna é perpassada, do começo ao fim, por uma torrente de expressões capazes de enrubescer os espíritos mais recatados. Aquilo que é considerado, pela moral cristã, como obsceno – o que está fora dessa cena – é, em *Sexo* e no mundo pós-moderno, objeto de exposição. De maneira inversa, o *pathos* do amor (objeto de análise discursiva por Roland Barthes) ressurge hoje com seu potencial transgressor, que somente poderia aparecer numa narrativa de maneira discreta: como as quatro linhas do capítulo de André Sant'Anna. Dessa forma, em um trecho extremamente condensado, o sentimento transborda, obsceno.

Na primeira página de seu trabalho, Barthes afirma:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes).<sup>69</sup>

É esse discurso que está sendo falado, a todo instante, por Marcelo. A personagem simboliza, dessa forma, o amor num contexto adverso. Na pós-modernidade, também chamada de modernidade líquida, um discurso que é marcado pelo dispêndio não encontra vias expressas, amplas, apenas brechas discursivas, pelas quais o sujeito se esgueira – nesse caso, o sujeito amoroso. Sendo confinado a exíguos espaços e absorvendo o caráter transgressor, o amor retira-o do sexo, retira-o do corpo sensual: a este, amalgamado às estruturas do sistema capitalista, resta o *status* de objeto de manipulação, cuja função é atuar nos mecanismos de controle da sociedade de consumo. Ao amor, espaços exíguos, ao sexo, toda a publicidade e propaganda.

<sup>67</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria M. De Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. XV.

Organizando o amor como um código, Roland Barthes considera-o como uma linguagem formada por “cacos de discurso”, denominados de *figuras*, que devem ser compreendidas no sentido coreográfico. Isto é, a análise discursiva empreendida por Barthes leva em consideração o sujeito amoroso em ação, buscando, num código preexistente, estruturas com funções bem definidas no contexto do discurso amoroso. Dessa maneira, são arrolados inúmeros verbetes que correspondem a uma “reserva de figuras” – como afirma o próprio Barthes – que podem ser acionadas pelos amantes ao longo de toda a vida amorosa.

Marcelo, a personagem de André Sant’Anna, ao realizar várias ações ao longo do texto, constitui-se como o sujeito amoroso barthesiano. Algumas das *figuras* definidas por Roland Barthes são acionadas pela personagem, apaixonada pela Vendedora De Roupas Jovens. São precisamente essas ações, preenchidas com o *pathos* amoroso, que conferem a Marcelo a obscenidade que o caracteriza.

Abismado, angustiado em decorrência de uma avidez pela fusão com o ser amado, pela plenitude; ascético, agindo segundo a economia do dispêndio e marcado pela extrema solidão, Marcelo personifica o amor nos tempos de *mass-media*, nos tempos de volatilidade dos laços sociais e da profusão de estímulos sexuais nos contextos mais banais.

### Um telefonema no meio da noite

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens encontrou um recado de Marcelo em sua secretária eletrônica:  
— Oi, sou eu, Marcelo. Estou com saudades. Beijos por todo o seu corpo.  
A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens sabia que Marcelo estava apaixonado por ela, Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens. A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens não estava apaixonada por Marcelo.<sup>70</sup>

Nesta cena, descreve-se o começo de uma ação que é descrita por Roland Barthes no verbete da *Espera*. Após o sexo com a Vendedora De Roupas Jovens, Marcelo sente vontade de reencontrá-la. Entretanto, a mulher não tem o mesmo desejo e, daí, engendra-se o desencontro. Tentando em vão falar com seu objeto amado, Marcelo telefona para a Vendedora De Roupas Jovens, mas o seu recado

<sup>70</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 36.

fica registrado na secretária eletrônica e é escutado com desdém pela mulher, que se preparava para buscar novas experiências sexuais. Ainda assim, Marcelo não desiste e a ação, fragmentada, tem sua seqüência algumas páginas depois, quando outro telefonema tem o mesmo destino do primeiro: a secretária eletrônica: “Aqui é 236-4578. No momento não posso atender à sua ligação. Por Favor, deixe o seu recado após o sinal, que eu ligarei assim que puder. Obrigada.”<sup>71</sup>. O recado deixado por Marcelo é o seguinte: “É o Marcelo. Queria tanto falar com você. Te amo muito. Liga aqui pro consultório.”<sup>72</sup>

Está preparada a cena da espera. Dois telefonemas, nenhuma resposta e uma confissão: o desejo de falar com o ser amado. O pedido, ao final da fala de Marcelo, encerra os preparativos para a cena desdobrada capítulos adiante. De acordo com Roland Barthes, a espera é uma figura que se define como o “Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos).”<sup>73</sup>. Segundo o roteiro da cena barthesiana, o sujeito perde o senso das proporções e entrega-se como se estivesse sob o efeito de algum *encantamento*. Tudo ocorre como se o amante tivesse recebido a ordem de permanecer estático, à mercê de uma resposta – um telefonema – que parece não chegar (e que, no caso específico de *Sexo*, não chegará).

Confinado em seu novo consultório, Marcelo ocupa essa posição no discurso amoroso. A angústia e o medo do abandono são as sensações experimentadas pela personagem como conseqüência da interminável espera, como é possível perceber a partir da passagem transcrita no início do capítulo:

[...] não me permito sair do cômodo, ir ao banheiro, nem mesmo telefonar (para não ocupar o aparelho); sofro quando me telefonam (pela mesma razão); desespero de pensar que a tal hora próxima terei que sair, correndo o risco, assim, de perder a chamada benfazeja [...] a angústia de espera, na sua pureza, exige que eu permaneça sentado numa poltrona ao pé do telefone, sem fazer nada.<sup>74</sup>

Se não fossem de Roland Barthes, poderiam ser palavras de Marcelo. Assim é como a personagem permanece, ao longo da noite e da madrugada assumindo completamente a identidade do amante: segundo Barthes, aquele que espera. Uma

<sup>71</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>73</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 165.

espera que, para Marcelo, se encerra com um telefonema, não da Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, mas de sua esposa, a Jovem Mãe. O final da cena da espera abarca, assim, o amor não correspondido de Marcelo e o abalo do casamento com a Jovem Mãe. Não é surpresa para o leitor quando soa o telefone e o que se escuta é a voz da Jovem Mãe. O desencontro entre o sujeito amoroso e o seu objeto, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, é anunciado explicitamente pelo narrador - que afirma a impossibilidade do amor entre os dois se consolidar - e manifestado por várias falas da mulher, que não deixa dúvidas acerca dos seus objetivos e de suas preferências: experimentar novas situações, sobretudo, com indivíduos com pênis grandes. O que se observa nessa teia de relações é, principalmente, a materialização do verbete da *Espera* em narrativa. Não obstante, outras figuras do discurso amoroso podem ser vislumbradas, a saber: *Dispêndio*, *Fading* e *Sozinho*.

A economia do dispêndio perpassa a cena inteira, visto que Marcelo, devido ao excesso de paixão que sente pela Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, é conduzido a continuar à espera de uma resposta que não chega: “O amor-paixão é pois uma força (‘esta violenta, esta tenaz, esta indomável paixão’)<sup>75</sup>. A economia do dispêndio é a economia do desperdício: a força propulsora transborda, é desmedida, e o sujeito amoroso faz com que o seu sentimento assuma uma feição de estrangeiro: apartado dos mecanismos de poder, em outra temporalidade, o amor transgride. Deslocado do tempo comum dos mortais, Marcelo espera, sem a preocupação com a força que é empreendida.

*Fading* e *Sozinho* são figuras do discurso amoroso que parecem reforçar esse caráter excessivo do amor, ao menos no que se refere à cena em questão. De acordo com o pensador francês, o *fading* é descrito como o afastamento do ser amado diante de qualquer tentativa de contato. No *fading*, “como uma miragem triste, o outro se afasta, se desloca ao infinito” e o amante segue perseguindo o impossível. A música que Marcelo escuta – *Sentado à beira do caminho*, de Erasmo Carlos – potencializa a idéia de solidão e de busca infindável:

As caixas de som do aparelho de som, que era negro e importado do Japão, emitiam a música de Erasmo Carlos: “Olho pra mim mesmo, me

---

<sup>75</sup> BARTHES, Roland. *Op .cit.*, p. 129.

procuro, não encontro nada. Sou um pobre resto de esperança na beira de uma estrada”.<sup>76</sup>

*Sozinho*, Marcelo escuta a música enquanto espera pelo telefonema que não ocorre. Marcelo é o pobre resto de *esperança* no meio da madrugada. O ser amado se afasta, não deseja estabelecer contato com o amante, que, não obstante, persiste: é um pobre resto de esperança numa estrada, um caminho que não tem mais fim. *Fading* e *Sozinho*: as duas figuras presentes na cena. É preciso atentar, contudo, para o fato de que a solidão de Marcelo (a princípio física) significa a “solidão ‘filosófica’” do sujeito amoroso, como afirma Roland Barthes. Em outras palavras, o que o isolamento de Marcelo simboliza é a solidão do discurso amoroso, pois o amor encontra-se excluído de qualquer sistema de pensamento, de qualquer ordem discursiva. Reitera-se, então, o dispêndio: a esperança em frangalhos, a persistência do sujeito amoroso e a impossibilidade de consolidar o encontro com o objeto amado (que sempre se afasta) são signos que inserem a personagem protagonista de uma cena de espera no contexto do discurso amoroso.

### **A cena pós-moderna: amor e transgressão**

O que foi discutido anteriormente sob um aspecto coeso figura de maneira esparsa ao longo do texto de André Sant’Anna. De tão diluído na narrativa, o amor, como Barthes o compreende, quase não é percebido diante da aparição torrencial do estímulo sexual em suas mais variadas formas. Como nas grandes cidades a profusão de *out-doors* ordena o desejo dos consumidores; analogamente, o excesso de estímulos sexuais, oriundos de múltiplos focos, pode atuar de forma a direcionar as práticas sexuais, codificando-as mediante a incitação<sup>77</sup>. Nesse contexto, o amor – a sentimentalidade – ocupa um espaço exíguo, adequadamente representado pela personagem Marcelo.

A narrativa é veloz, como o mundo pós-moderno. O narrador muda o rumo do seu olhar quando menos se espera: a seqüência de ações torna-se fragmentada e

<sup>76</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>77</sup> Tal analogia será abordada no capítulo terceiro, quando da discussão das relações entre sexo, poder e os mecanismos de controle utilizados pela sociedade de consumo.

não se percebe o texto como um todo coeso, mas como uma série de estilhaços narrativos. Veloz e volátil é também o encadeamento de imagens eróticas a cada parágrafo, como é possível observar retornando ao ponto de partida – a cena inicial no elevador do *shopping center*:

No segundo andar, uma jovem mãe, com seu bebê, entrou no elevador. O bebê babava e sua baba escorria pelo queixo. A Jovem Mãe virou as costas para o Negro, Que Fedia. O Negro, Que Fedia, ficou com o pau encostado na bunda da Jovem Mãe. O Negro, Que Fedia, não tinha a intenção de encostar seu pau na bunda da Jovem Mãe. É que o elevador estava lotado e não havia espaço para o pau do Negro, Que Fedia. [...] A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, empurrada pelo cotovelo do Executivo De Oculos Ray-Ban, encostou seus peitos nas costas do Negro, Que Fedia. [...] <sup>78</sup>

Nos parágrafos iniciais, ao leitor é oferecida uma sobrecarga de *peitos*, *bundas* e *paus*. Palavras como essas são repetidas inúmeras vezes e os pedaços de corpos são sobrepostos com a rapidez típica do mundo líquido da contemporaneidade descrito por Zygmunt Bauman. Se, em algum momento, termos como esses detinham um poder subversivo, numa narrativa em que sua reiteração é constante, esse poder é, se não esvaziado, reduzido significativamente. Em *Sexo*, não é obsceno o *pau*, a *bunda*, o *peito* ou a *boceta*: não são nomes que se encontram *fora* da cena. Ao contrário, o que está excluído é o pudor, o recato, o sentimental: é o amor que assume o caráter obsceno, antes resguardado ao sexo.

A partir das reflexões de Beatriz Sarlo<sup>79</sup>, pode-se inferir que a cena pós-moderna coincide, se não por inteiro, em sua maior parte, com a cena de *Sexo*. Nas cidades contemporâneas, como na São Paulo ficcional de *Sexo*, não se pode mais cogitar precisamente a existência de *um* centro, mas múltiplos centros. Segundo Beatriz Sarlo, “nos anos 20,[...] a ida ao ‘centro’ prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um território sempre diferente”<sup>80</sup>. Hoje, ao centro urbano contrapõe-se o *shopping center*, simulacro de cidade, com seu aspecto asséptico. O “centro” do cenário do texto de André Sant’Anna é esse mesmo *shopping center*, para o qual converge uma multidão de autômatos anônimos.

Sem orientação, à deriva, os indivíduos experimentam, paradoxalmente, a sensação de liberdade sob uma ordenação total: o senso de espaço é modificado de

<sup>78</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>79</sup> SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 13-4.

maneira contundente. Além disso, o tempo também é alterado, sendo difícil distinguir o dia da noite quando se está no interior de um *shopping*. Agora ponto de referência, o *shopping* é a arena em que a cidadania é exercida: uns compram, ao passo que outros apenas admiram os produtos em exibição. É nesse espaço, ou nesse *não-lugar*<sup>81</sup>, como denomina Marc Augé, que se expressa com nitidez o nomadismo que caracteriza o mundo contemporâneo. Os símbolos públicos e religiosos têm o seu lugar ocupado pelas logomarcas de grandes multinacionais, pelos signos que compõem o mercado – espaço da liberdade de escolha. Nesse contexto, as identidades passam a ser construídas conforme a aquisição de objetos cada vez mais transitórios.

Na cena pós-moderna, o mercado ocupa um papel de destaque, substituindo as lacunas deixadas pela fragmentação de identidades. De acordo com Beatriz Sarlo “o mercado é uma linguagem” que, de certa maneira, modula a subjetividade contemporânea. Caracterizado pelo desejo inextinguível do novo, o mercado faz com que os consumidores se comportem como um *coleccionador às avessas*, como pontua Sarlo. Dessa forma, ao invés de adquirir objetos insubstituíveis para compor uma coleção, esse indivíduo toma posse de coisas que perdem seu valor muito rapidamente. O desejo é, assim, imediatamente deslocado para outros objetos, mais valiosos até que sejam comprados.

Como o desejo não consegue ser realizado em nenhum objeto oferecido pelo mercado, segundo a teórica, resta o corpo para ser metamorfoseado em objeto (reificado). Reunindo os mitos da beleza e da juventude, as alterações que podem ser operadas no corpo (tais como colocação de próteses e substâncias sintéticas) surgem como uma promessa de adiamento ou superação da velhice: “a juventude é o território onde todos querem viver indefinidamente”<sup>82</sup>.

Observa-se que a descrição feita pela teórica (aqui comentada no que se refere aos seus pontos mais relevantes) pode ser compreendida em consonância

---

<sup>81</sup> O não-lugar é representado por espaços públicos destinados à rápida circulação de pessoas (como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, cadeias de hotéis, supermercados e *shopping centers*). Um lugar é definido como identitário, relacional e histórico. O não-lugar é definido como o seu oposto: nem identitário, nem relacional, nem histórico. São espaços que não se realizam totalmente; palimpsestos em que incessantemente são reinscritas as identidades. O não-lugar é, simultaneamente, um espaço construído para certos fins e a relação que os sujeitos mantêm com ele. Nessa relação, adquire-se o acesso aos não-lugares, constituindo-se identidades provisórias e realizando-se deslocamentos efêmeros e impessoais. (AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria L. Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 1994.)

<sup>82</sup> SARLO, Beatriz. *Op. cit.*, p. 39.

com a narrativa de André Sant'Anna, em que o adjetivo *jovem* figura inúmeras vezes, seja como simples atributo de alguma personagem, seja como elemento constitutivo do próprio nome da personagem. Experimentando uma gama infinda de possibilidades de realização sexual, as personagens de *Sexo* desfrutam de uma liberdade comparável à do consumidor descrito por Beatriz Sarlo: imbuídas de um desejo inextinguível, estão sempre à procura de outros corpos, que são desvalorizados assim que são possuídos:

[...] Enquanto a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, comia uma coxinha de galinha com catupiry e bebia chá mate gelado, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens narra sua aventura sexual da noite anterior:

— Pra mim, homem tem que ter pinto grande. E o Marcelo, coitado, tem um peruzinho deste tamanhinho. Se eu soubesse, não teria dado pra ele. Mas, você sabe, a gente só pode conferir na hora agá, quando já é tarde demais. [...] <sup>83</sup>

Neste trecho, a personagem materializa precisamente o comportamento nômade descrito pela teórica argentina. Após o sexo com Marcelo, o corpo do homem, antes desejado, é destituído de valor e não desperta mais desejo na Vendedora De Roupas Jovens. A frase do narrador, que surge na seqüência da fala da Vendedora, corrobora o exemplo: “Marcelo não tinha o pau tão pequeno assim.”<sup>84</sup>, informa o narrador. Dessa forma, percebe-se que o desejo da Vendedora está voltado para a necessidade de, permanentemente, experimentar novas sensações, proporcionadas sempre por novos corpos.

As imagens, nesse contexto, perdem a intensidade, isto é, não conseguem despertar interesse algum. Efêmeras, ocupam o tempo até que sejam substituídas por outras imagens. Paradoxalmente, possuem um papel relevante na sociedade de consumo, significando, contudo, cada vez menos. Sarlo, em seu trabalho, refere-se às imagens televisivas. Entretanto, é possível afirmar que essas imagens múltiplas, velozes e efêmeras estão por toda parte. Com relação às imagens eróticas, observa-se que sua presença é ostensiva: desde os filmes e telenovelas até os *out-doors*, propagandas de revistas e páginas pornográficas na *internet*. O estímulo sexual encontra-se, assim, difuso, sob formas bastante distintas.

Além da banca de revistas em frente ao *shopping*, há outros momentos da narrativa em que a ubiquidade das imagens eróticas é demonstrada. Quando o

<sup>83</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 26.



Executivo de Óculos Ray-Ban tenta manter sua ereção numa relação sexual com a esposa, ele imagina o corpo da atriz Kim Basinger, no *filme 9 ½ Semanas de amor*. Em outras duas circunstâncias, as imagens eróticas aparecem sob a forma de texto em revistas populares, como nas cenas protagonizadas pelo Adolescente Meio Hippie e sua namorada: aqui, ambos ainda não possuem experiências sexuais e preocupam-se com o seu desempenho. Como solução, buscam aconselhamento em revistas que forneçam uma consultoria sexual. Em um outro núcleo da narrativa, as revistas de aconselhamento também desempenham um papel de destaque para as personagens: desta vez, são os Jovens Executivos que recorrem a elas com o objetivo de tornar mais empolgantes as relações sexuais com suas respectivas noivas.

O que cenas como essas deixam visível é a posição destacada que as imagens eróticas ocupam no mundo contemporâneo. O texto de André Sant'Anna constrói-se de maneira consoante com o que está sendo narrado. Durante todo o livro, as imagens de sexo proliferam tão visíveis como cartazes publicitários expostos em grandes avenidas. Assim configurada a cena pós-moderna de *Sexo* e retomando os verbetes de Roland Barthes sobre o amor, compreende-se o motivo do caráter obscuro conferido a um sentimento dessa ordem. Ascese, fusão, plenitude e o dispêndio que envolve uma cena de espera são alguns traços do amor que não encontram pouso num cenário volátil como o da pós-modernidade. Resta compreender por que vias o amor sofreu tais alterações.

### **3.2 SEXO E AS TRANSFORMAÇÕES DA INTIMIDADE**

#### **Em busca de novas experiências: “sexualidade plástica”**

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, são amigas. Na cena em que figuram juntas, encontram-se ambas em um bar, à espera de dois homens: Alex e Marquinhos. Os dois são jovens e vestem roupas jovens, compradas na Boutique de Roupas Jovens. Ao ser apresentada ao amigo de Alex, que não era conhecido por nenhuma das

duas, a Secretária Loura tem uma boa impressão. O receio de que Marquinhos não lhe proporcionasse novas experiências desaparece quando a Secretária descobre que ele é um jovem executivo e possui um carro importado. Após algum tempo de diversão no bar em que se encontraram, os dois casais seguem dentro do carro importado de Marquinhos usando drogas e trocando carícias. O destino deles é o *Motel Le Petit Palais*:

Quando chegaram no Motel Le Petit Palais, Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, pediram um quarto para os quatro. Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage à trois etc..<sup>85</sup>

A citação corresponde ao início do capítulo em que são narradas as peripécias sexuais da Vendedora De Roupas Jovens e da Secretária Loura e sinaliza algumas questões que podem ser esclarecidas levando-se em conta as transformações sofridas pelos relacionamentos, discutidas por Anthony Giddens<sup>86</sup>. O principal argumento de Giddens é o de que as mudanças ocorridas no mundo, ao longo das últimas décadas, repercutem de maneira contundente na esfera individual, mais precisamente no que se refere à intimidade, possibilitando a democratização das relações intersubjetivas. A princípio, é preciso observar que o trecho do romance é uma manifestação nítida de um conceito bastante relevante para Giddens: a *sexualidade plástica*, que, de acordo com o sociólogo, é a sexualidade descentralizada, desvinculada das exigências da reprodução.

Levando-se em conta a sexualidade plástica e considerando que sua existência está atrelada à modernidade, compreendem-se as atitudes hedonistas das personagens. Na seqüência da cena, os quatro, no motel, experimentam várias formas de sexo – sexo anal, sexo oral, troca de parceiros etc. É possível observar no texto uma multiplicação de imagens associadas a partes do corpo que atuam durante a relação sexual. As ações, que se desenvolvem rapidamente, culminam com o objetivo traçado pelas duas amigas: a obtenção de prazer através de experiências novas, como se pode perceber no trecho final do capítulo:

<sup>85</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>86</sup> GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens sentiu prazer.  
 Marquinhos sentiu prazer.  
 Alex sentiu prazer.  
 A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, achou a experiência mais ou menos interessante.  
 A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens achou que Alex e Marquinhos faziam sexo mais ou menos bem.<sup>87</sup>

A preocupação das personagens, dessa forma, está muito distante da preservação da espécie. Outro ponto relevante a ser destacado diz respeito à presença feminina. A mulher, na cena em questão e em outras, ao longo do romance, passa a figurar como um ser desejante, que reivindica o seu direito ao prazer sexual. Como a Vendedora De Roupas Jovens e a Secretária Loura, há a Esposa Com Mais De Quarenta e a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, que buscam o sexo (com o marido ou com o amante, respectivamente) pelo prazer ao qual ele está associado. De acordo com Anthony Giddens, tal fenômeno desponta no final do século XVIII, com a mudança de papel atribuído à mulher, que passa a buscar a igualdade sexual com os homens.

O que está ocorrendo é a *transformação da intimidade*. Anthony Giddens parte dos aspectos expostos para afirmar que, contemporaneamente, a sexualidade está configurada de uma maneira distinta do que sucedera nos períodos anteriores da modernidade: uma diferença perceptível, sobretudo, nas conexões entre intimidade e as instituições modernas, como o casamento e a família burguesa. Acentuando o afastamento entre sexo e reprodução, Giddens leva sua análise a cabo, compreendendo a sexualidade como um processo reflexivo de auto-identificação através do qual são constituídos os estilos de vida.

O texto de André Sant'Anna parece deixar patente esse modo contemporâneo de lidar com o sexo focalizando, inclusive, o processo de auto-identificação:

O Japonês Da IBM se masturbou e ejaculou de novo na página central da revista Fat Chicks (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas), onde havia a foto de uma mulher muito gorda que afastava, para os lados, as banhas da bunda e mostrava o róseo cu.<sup>88</sup>

Após comprar a revista especializada em mulheres gordas, o Japonês Da IBM segue para sua casa, onde terá a experiência do prazer solitário. Olhando as fotos

<sup>87</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 98.

pornográficas, o Japonês Da IBM é tomado de uma excitação que substitui a do próprio ato sexual a dois. Dessa forma, o orgasmo é atingido sem que seja necessária a interação com outro sujeito. Dois aspectos são relevantes nessa cena: em primeiro lugar, é preciso observar que, mediante suas ações, o Japonês Da IBM (nem japonês, nem brasileiro) assume uma identidade. É através do ato de consumir e da especificidade de seu desejo que a personagem adquire uma identidade (ainda que provisória). Os objetivos, seja no ato de consumir ou no ato sexual, estão restritos à obtenção do prazer: a sexualidade plástica, mais uma vez, figura como um comportamento padrão. Por outro lado, a pornografia – recurso usado pelo Japonês para obter prazer – acentua um aspecto importante: além de plástica, a sexualidade no mundo contemporâneo é *episódica*.

Tanto a cena protagonizada pela Vendedora De Roupas Jovens como a do Japonês Da IBM são representações de uma sexualidade atravessada pela compulsão. A conexão entre sexualidade plástica, episódica e compulsão não ocorre de maneira direta: o mundo contemporâneo não está repleto de indivíduos compulsivos sexuais. Entretanto, considerando-se o contexto do romance, percebe-se que as personagens parecem levar o caráter plástico e episódico ao paroxismo. Nesse caso, a compulsão se faz presente: pode-se inferir, a partir da narrativa, que as personagens não têm um controle sobre o *eu*. O êxtase resultante do sexo corresponde a uma sensação momentânea de libertação; a maneira através da qual as personagens buscam o prazer revela uma ansiedade que aproxima o seu comportamento da dependência. Com o objetivo de apaziguar a ansiedade, de reduzir a tensão que os domina, os indivíduos de *Sexo* procuram permanentemente atingir o êxtase, via relação sexual ou via masturbação.

A sociedade mudou, mas isso não significa afirmar que houve um processo degenerativo no que se refere à moral. A sexualidade plástica e episódica impõe-se como um comportamento predominante, entretanto há circunstâncias em que isso conduz a uma atitude compulsiva frente ao sexo, o que implica a perda de liberdade do sujeito em relação ao seu próprio corpo.

**“Que seja eterno enquanto duro”**

Parodiando o conhecido *Soneto de Fidelidade*, A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tranqüiliza seu parceiro de aventuras sexuais, o Chefe Da Expedição Da Firma, que não consegue manter a ereção. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon é uma mulher independente, solteira, que, embora livre para experimentar quantidades infindas de parceiros, tem suas possibilidades restritas pelo fato de ser gorda. Todavia mantém relações ocasionais com o Chefe Da Expedição Da Firma, que, orientado pelo padrão de beleza predominante, não gosta de mulheres gordas:

A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon trabalhava numa firma. De vez em quando, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon fazia sexo com o Chefe Da Expedição Da Firma, cujo salário era de trezentos Reais por mês. O salário da Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era de oitocentos Reais por mês. [...] O Chefe Da Expedição Da Firma não sentia muita atração sexual pela Gorda Com Cheiro De Perfume Avon porque a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era gorda. O Chefe Da Expedição Da Firma fazia sexo com a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon porque gostava muito da companhia dela. [...] A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon não amava o Chefe Da Expedição Da Firma. O Chefe Da Expedição Da Firma não amava a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon.<sup>89</sup>

Quando as duas personagens são introduzidas na narrativa, é bastante perceptível a forma de relacionamento sustentada por elas. O narrador afirma, sem deixar dúvidas, que o amor inexistente entre a Gorda e o Chefe; além disso, a própria atração sexual é limitada. Não obstante, ambos conseguem prazer juntos: saem para barzinhos e vão para o motel, mas não são casados. Percebe-se, ainda, que, por ser gorda, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon não tem muitas oportunidades para conquistar parceiros, a não ser que fosse vista pelo Japonês Da IBM.

No *Motel L'Amour*, a Gorda e o Chefe não conseguem, como sempre fizeram, levar a cabo sua relação sexual. Após algumas tentativas, travam o seguinte diálogo:

Com o pau mole, o Chefe Da Expedição Da Firma saiu do banheiro e disse para a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon:  
 — Eu não te amo mais.  
 A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon soltou uma gargalhada e disse para o Chefe Da Expedição Da Firma:  
 — Mas nós nunca nos amamos. É só sexo.  
 Então, o Chefe Da Expedição Da Firma disse para a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon:

<sup>89</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 12-3.

— Eu te amava, mas agora não consigo ficar com o pau duro.<sup>90</sup>

Em seguida, a Gordada Com Cheiro De Perfume Avon faz o trocadilho com o verso de Vinícius de Moraes: “que seja eterno enquanto duro”. A reação da mulher demonstra a base do relacionamento entre eles: o prazer sexual. Descontraídos, ambos voltam a se excitar e o objetivo – o orgasmo – é atingido através da masturbação diante de um filme pornográfico transmitido pelo canal *privé* do motel. Nada de tragédias como consequência de um relacionamento acabado: o que ambos buscavam era, através do prazer sexual, reduzir a tensão que sentiam e, ainda que não tenham conseguido sustentar o ato sexual, o alívio da tensão é obtido de outra maneira. O que monitora o ato sexual do casal é a ereção do Chefe Da Expedição Da Firma. Findo o desejo, restam as imagens eróticas, que substituem o corpo do outro.

Em uma outra cena, as personagens são diferentes, mas as circunstâncias se aproximam, em alguns aspectos:

O Executivo De Óculos Ray-Ban também não sentia atração sexual por sua esposa, já que ela passara dos quarenta anos de idade. Mesmo assim, o Executivo De Óculos Ray-Ban beijou na boca, sua Esposa Com Mais De Quarenta, quando chegou em casa. Naquele dia, o Executivo De Óculos Ray-Ban e sua Esposa Com Mais De Quarenta comemorariam vinte anos de casamento. [...] Para aquela noite, a Esposa Com Mais De Quarenta [...] havia preparado uma surpresa [...]. A surpresa começou com um strip-tease (Recomendação de uma amiga com mais de quarenta que recuperou a atração sexual do marido inventando, periodicamente, uma estrepolia sexual.) [...]<sup>91</sup>

Em princípio, observa-se, como na relação entre a Gordada Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma, a prioridade resguardada ao sexo: a primeira afirmação do narrador sobre o Executivo e sua Esposa é a ausência de atração sexual entre eles – situação que coincide com o casal mencionado anteriormente. Não obstante, apesar da falta de desejo, o prazer não é excluído do horizonte de expectativa dos cônjuges. A Esposa com Mais De Quarenta, seguindo os conselhos de uma amiga, procura agir de maneira inventiva na relação sexual, visando à recuperação do desejo do marido. Para tanto, inspira-se nos mitos do cinema norte-americano, imitando Kim Basinger e Mickey Rourke em cena do filme *9 ½ Semanas de Amor*; lambuzando-se com sorvete de creme, uvas, morangos, gelo

<sup>90</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 102-3.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 30-1.

e champanhe, ambos reproduziriam a cena erótica do filme. Tal atitude permite que o Executivo De Óculos Ray-Ban mantenha-se excitado, ainda que esteja diante de sua esposa de meia-idade. Todavia, quando o homem vê a pelanca sob o queixo de sua Esposa Com Mais De Quarenta, sua ereção é perdida.

O que essa cena demonstra, além do prazer sexual como foco do relacionamento, é o fato de que, em uma situação de ausência do desejo pela parceira, a excitação e o orgasmo são obtidos através das imagens eróticas. No primeiro caso, a masturbação solucionou a falta de apetite sexual. Entre o Executivo De Óculos Ray-Ban e sua esposa, o apelo aos mitos do cinema, um poderoso meio de comunicação de massa, permite que a relação sexual seja conduzida até o seu termo.

Observa-se, partindo dessas duas situações e relacionando-as no contexto do romance de André Sant'Anna, que os relacionamentos tendem a ser fugazes ou, quando duradouros – como o casamento do Executivo De Óculos Ray-Ban -, encontram-se em crise. Assim acontece com o casamento de Marcelo com a Jovem Mãe, citado anteriormente, deteriorado em pouco tempo após o nascimento do Bebê Que Babava.

Refletindo sobre o uso dos prazeres no período que se estende da Antigüidade clássica aos primeiros séculos do cristianismo, Michel Foucault<sup>92</sup> volta-se, em dado momento, para o casamento. Para os gregos, o sexo era compreendido como *atos de prazer (aphrodisia)* – forças que necessitavam ser dominadas visando ao pleno exercício do poder sobre si e, conseqüentemente, sobre os outros: somente o homem virtuoso, o homem que não se deixa levar pelos prazeres, é capaz de comandar aqueles que lhe são inferiores. Assim sendo, Foucault observa como esse pensamento engendra um casamento baseado sobretudo na relação desigual de poder entre homem e mulher. Seus alicerces não são constituídos pela idéia de fidelidade recíproca, mas por uma hierarquia que garante papéis determinados aos cônjuges, sendo que, ao marido, cabe a função de governar a mulher. Aliás compreende-se fidelidade não no sentido de exclusividade sexual (ao menos por parte do marido), mas como o reconhecimento dos privilégios concedidos à esposa legítima: à mulher garante-se o *status* de dona-de-casa.

---

<sup>92</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

Responsável pelo comando da família, o marido deve governar com vistas à manutenção do próprio patrimônio:

A paisagem na qual essa análise se inscreve é social e politicamente bem marcada. É o pequeno mundo dos proprietários de terra que têm que manter, fazer crescer e transmitir para aqueles que têm o seu nome, os bens da família.<sup>93</sup>

Eis o contexto em que as relações eram motivadas pela situação econômica: a atração sexual mútua era algo que ocupava um plano secundário nos matrimônios. A família resultante dessas uniões corresponde a um modelo patriarcal, baseando-se numa visão de mundo imutável. O poder, fundamentalmente masculino, era o mesmo exercido em casa e na *pólis*.

Segundo Elisabeth Roudinesco<sup>94</sup>, o pai das sociedades arcaicas é a encarnação de Deus no núcleo familiar, o que confere ao homem um poder que somente seria revisto e contestado a partir da modernidade, quando da constituição dos estados-nação. A família moderna, que se configura entre os séculos XVIII e XX, estava fundada no amor romântico. Nesse momento, observa-se a formação da família burguesa, em cujo seio a relação entre homem e mulher passa a ser idealizada com vistas à reciprocidade de afetos e desejos sexuais. Entretanto, embora enfraquecido, o poder paterno se mantém ainda que dividido com a figura da mãe, cujo papel era restrito aos limites do lar. A família burguesa “repousa portanto em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres e a dependência dos filhos”<sup>95</sup>. Isso significa que ainda é notável a desigualdade na distribuição do poder dentro da família, apesar do caminho aberto rumo a uma democratização. O pai da família moderna tem o seu poder submetido às leis e o casamento monogâmico deixa de ser um laço indissolúvel (ao menos, teoricamente), passando a ser um contrato que se ampara no amor e *tem sua duração medida pela existência desse sentimento*, que, quando verdadeiro, tende a ser *para sempre*.

Nenhum dos dois relacionamentos extraídos da narrativa de André Sant’Anna corresponde aos modelos referidos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma não constituem sequer uma família: é só sexo, como

---

<sup>93</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 137.

<sup>94</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.38.



afirma a própria personagem. Já o Executivo De Óculos Ray Ban e a Esposa Com Mais De Quarenta, casados, constituem uma família em que o poder é distribuído de maneira equiparada. Não se pode afirmar com certeza que o alicerce da relação entre as personagens foi, inicialmente, a preocupação com o patrimônio ou a busca do verdadeiro amor. A princípio, as atitudes das personagens permitem inferir que a finalidade do relacionamento reside na procura de realização sexual, na busca de relações íntimas. Assim sendo, o caráter monogâmico e a possibilidade de ser eterno são postos em segundo plano, quando não totalmente descartados. Elisabeth Roudinesco compreende que esse paradigma familiar desenvolve-se por volta dos anos 1960, sendo denominada de pós-moderna.

Considerando-se os modelos de família mencionados por Elisabeth Roudinesco, percebe-se que o casamento tem passado por transformações que se traduzem numa perda crescente do poder do macho em detrimento do que a historiadora denomina *irrupção do feminino*. Percebe-se, ainda, que as cenas do romance figuram como a representação de relacionamentos inseridos na sociedade pós-moderna: casamentos democráticos ou relações sexuais episódicas – ambas são situações em que a liberdade e o hedonismo prevalecem sobre outros fatores.

Conforme Anthony Giddens e Elisabeth Roudinesco, a maior liberdade conseguida pelas mulheres, a maternidade, a modificação das prioridades do casamento com vistas à busca de um amor verdadeiro, eterno e casto são alguns aspectos que se vinculam ao desenvolvimento da idéia de *amor romântico*, que não encontra pouso no romance contemporâneo de André Sant’Anna. Quanto ao amor da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, “que seja eterno enquanto duro”.

### **Amor romântico e amor confluyente**

Ao final do século XVIII, presencia-se uma feminilização da sociedade. O poder absoluto do *pater* passa a ser relativizado, resultando em uma relação em que a mulher, além de esposa, é também a mãe. A maternidade apresenta-se, assim, como um elemento capaz de produzir outros domínios de intimidade. O poder do homem se mantém, embora tenha mudado o seu foco: o pai não é mais o da Antigüidade, encarnação de Deus, mas um empreendedor capitalista, orientado pela

lei dos homens. Dessa maneira, torna-se possível observar a transformação que se opera na base da relação entre homem e mulher: não se trata mais de uma ordem imutável, cujo interesse estava voltado para a conservação de um patrimônio. Amparado no amor romântico, o casamento transforma-se num palco onde se desenrola a construção de uma narrativa individual: a mulher, não mais propriedade, torna-se sujeito desejante.

Segundo esse paradigma, o que se almeja é construir uma relação em que o amor sublime prevaleça sobre o ardor sexual, ou seja, uma relação fundada no afeto - em lugar dos casamentos arranjados, as uniões motivadas por uma atração mútua, suscitada, por vezes, pelo amor à primeira vista por *um* indivíduo específico. A liberdade de escolha – a mesma assistida pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão – mostra-se, assim, um aspecto importante desse ideal. O casamento constitui-se como um contrato consentido de maneira espontânea pelos cônjuges.

Se, por um lado, a mulher conquistava maior expressão e os matrimônios passavam a ser motivados pelo afeto mútuo, por outro, não se pode ignorar o fato de que a modernidade (e, conseqüentemente, o período em questão) é uma época marcada pelo racionalismo. De certa maneira, há uma distância entre o ideal romântico e a realidade concreta. Como afirma Anthony Giddens, “a vida emocional passava a ser reordenada nas condições variáveis das atividades cotidianas”<sup>96</sup>.

Dessa forma, é de maneira paradoxal que se estrutura o ideal do amor romântico: ao mesmo tempo em que se apresenta como a base do casamento burguês, possui traços subversivos que conferiam à mulher um *status* diverso do que possuía a esposa da época clássica. É notável que o ideal romântico, mesmo apoiado no desejo de liberdade, corresponda ao eixo de uma relação como o casamento burguês – um contrato que, não obstante abarcasse a possibilidade do divórcio, tendia a se amparar na idéia de amor eterno. Além disso, fatores como a virgindade e a fidelidade conjugal passam a fazer parte de um discurso prescritivo, que se orienta de maneira distinta do que se afirmava sobre os *aphrodisia*. Se, para os gregos, o debate sobre o ato sexual não se concentra em questões morais, mas em uma problematização sobre o *uso dos prazeres*, para a pastoral cristã, como afirma Foucault<sup>97</sup>, o foco é o estabelecimento de proibições e permissões – o sexo passa a ser associado ao mal. Ao observar tais transformações, pode-se afirmar que

---

<sup>96</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p.51.

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*

virgindade e fidelidade passam a ser analisadas sob um prisma distinto: sua relevância não reside mais no objetivo expresso de preservar o patrimônio e a ordem familiar, mas na garantia de uma pureza da alma que deveria coexistir com a sensualidade da carne: o sublime e o baixo. A preocupação desloca-se do contexto das *práticas de si* para o âmbito das prescrições.

Em seu estudo a respeito da experiência burguesa, Peter Gay trata das formas de amar praticadas pelas classes médias do século XIX<sup>98</sup>. O casamento burguês é descrito como sendo fruto de uma livre escolha amorosa, capaz de produzir uma relação em que a segurança emocional estivesse emparelhada com a estabilidade econômica. A tentativa de conciliar o desejo e o afeto figura de maneira destacada nos relacionamentos burgueses do século XIX, constituindo-se como uma ambivalência não resolvida. Exercício do poder e ausência do poder sobre a mulher, o desejo e a castidade, a vontade de libertação e o aprisionamento na ordem familiar: eis alguns dos paradoxos sustentados pela base romântica do amor burguês.

Nada disso parece corresponder aos objetivos das personagens de *Sexo*. A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon não é sequer casada com o Chefe Da Expedição Da Firma. O Executivo De Óculos Ray-Ban e sua Esposa mantêm um casamento baseado nas aparências. O amor não se constitui como alicerce desses relacionamentos, mas o prazer sensual. E, quando este desaparece, não resta alternativa a não ser o fim da relação: a eternidade do relacionamento, conquistada ao se encontrar o verdadeiro amor, é uma utopia que não faz parte das expectativas do homem contemporâneo. A virgindade e a fidelidade também têm o seu valor abalado: ao invés da pureza e da exclusividade da mulher amada, o sexo passa a governar a relação e, quanto mais experiente em termos sexuais for o indivíduo, mais prazer poderá proporcionar e obter. A felicidade do casal não depende mais da exclusividade dos corpos: se, para obter prazer, for necessário desfrutar de mais de um parceiro ou parceira, a noção de fidelidade não será um empecilho. É possível concluir que o poder paterno, nessas relações, praticamente inexistente, e a identificação do sexo com o mal também é rasurada.

De acordo com Anthony Giddens, o amor romântico, com seu caráter paradoxal, estava associado “à subordinação da mulher ao lar e a seu relativo

---

<sup>98</sup> GAY, Peter. *A paixão terna*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

isolamento do mundo exterior. Mas o desenvolvimento de tais idéias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação<sup>99</sup>. Isso significa que, ao mesmo tempo em que garantia a dependência da mulher frente ao homem, o amor romântico conferia à instituição do casamento um caráter mais democrático, em que a mulher se fazia presente e o poder era dividido, ainda que de forma desigual. Assim sendo, instaura-se um processo de enfraquecimento do poder masculino que culmina com a família pós-moderna de Elisabeth Roudinesco e com os *relacionamentos puros*<sup>100</sup> de Anthony Giddens. No contexto do romance de André Sant'Anna, pode-se afirmar que os casais formados pertencem a esse modelo, em que o poder paterno é diluído e o que se busca é a satisfação sexual e o prazer obtido das próprias relações.

O que se pode inferir a partir da leitura de *Sexo* é que o amor romântico, ao mesmo tempo em que permitiu o desenvolvimento desses relacionamentos (puros ou pós-modernos) marcados pela liberdade, é abalado pelas próprias conseqüências que produziu. Isto é, ao se colocar o prazer como o alvo da relação, permitiu-se um enfraquecimento do matrimônio como instituição. Como afirma Giddens, “o amor costumava ser vinculado à sexualidade pelo casamento, mas agora os dois estão cada vez mais vinculados através do relacionamento puro”<sup>101</sup>. Tal vínculo resulta na fragmentação do ideal romântico de amor: o que conduzia à felicidade, no casamento fundamentado pelo amor romântico, não corresponde ao que, nos relacionamentos puros, resulta na satisfação dos indivíduos. Eternidade e exclusividade do vínculo amoroso podem ser sacrificadas para a manutenção do relacionamento puro: o sexo assume, assim, posição de destaque na determinação dos vínculos erótico-afetivos, havendo, inclusive, a possibilidade de relações extraconjugais.

Nas cenas que envolvem o Chefe da Expedição da Firma e o Executivo De Óculos Ray-Ban, referidas anteriormente, o elemento do prazer sexual aparece como eixo das relações, como já foi afirmado. O amor que sustenta tais relacionamentos pode ser aproximado do sentimento que, conforme Giddens, é denominado *amor confluyente*. O comportamento das personagens e suas falas

---

<sup>99</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>100</sup> Relacionamentos puros são, de acordo com Giddens, situações em que o objetivo da relação social é a própria relação, é aquilo que pode ser derivado por cada indivíduo em associação com outro. A continuidade da relação pura depende da satisfação dos indivíduos. Assim sendo, o conceito não tem a ver com pureza sexual.

<sup>101</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p. 69.

corroboram a assertiva anterior: percebe-se que está ausente o desejo de busca pela “pessoa especial” ou, noutros termos, do amor verdadeiro; segundo Giddens, o foco incide sobre o *relacionamento especial*, o que remete ao conceito de relacionamento puro. O prazer sexual mútuo, nesse tipo de amor, é considerado como o elemento crucial na continuidade ou na extinção da vida a dois: se, no amor romântico, a tendência é o afastamento do poder (embora a prática sinalize para casamentos em que as mulheres são subjugadas pelo homem), no amor confluyente, o princípio é a igualdade de doação e recebimento emocionais: democratização das relações pessoais, mas debilitação dos vínculos, que podem ser desfeitos a qualquer momento. É este o ápice do processo de democratização da esfera pessoal, abordada por Giddens. No caso das personagens de *Sexo*, o único foco é a satisfação do apetite sexual, que deve ser recíproca, independentemente dos métodos utilizados por cada personagem para alcançar o êxtase. Para reiterar o caráter democrático do amor confluyente, Anthony Giddens afirma que tal sentimento é desenvolvido “como um ideal em uma sociedade onde quase todos têm a oportunidade de tornarem-se sexualmente realizados”<sup>102</sup>.

Finalmente, é preciso destacar que a monogamia não se constitui como um traço necessário do amor confluyente. Se, para o ideal romântico, há a perspectiva do amor verdadeiro, no amor confluyente, a exclusividade sexual somente é sustentada se corresponder a um fator benéfico *para a relação*. Assim, o amor confluyente não exclui a experiência sexual extraconjugal ou outros meios distintos de se obter prazer. Em *Sexo*, o relacionamento com mais de um parceiro é uma presença marcante: nas relações extraconjugais do Executivo De Óculos Ray-Ban, que já fez sexo com uma Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol; nas aventuras sexuais da Vendedora De Roupas Jovens e sua amiga, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, ou na relação entre Marcelo e a sua esposa, a Jovem Mãe. Em todos esses casos, o que garante a manutenção de um vínculo entre os indivíduos é o prazer que pode ser conseguido através da relação.

---

<sup>102</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p. 73-4.

## Sexo e a crise do casamento

Apenas dois casamentos estabelecidos e outros dois que se realizam ao longo da narrativa fazem parte do cenário construído por André Sant'Anna para sua ficção, que transcorre no ocaso do século XX. Os casamentos já citados (entre Marcelo e a Jovem Mãe e entre o Executivo De Óculos Ray-Ban e a Esposa Com Mais De Quarenta) fornecem os traços necessários para perceber uma crise que se opera nessa instituição: ambos constituem-se como relações deterioradas. Os outros dois casais formados por dois Jovens Executivos e duas Noivas Louras não são descritos pelo narrador em sua totalidade, mas, por analogia, pode-se inferir que o destino que os espera é o mesmo das outras personagens. O trecho em que se narra a situação dos Jovens Executivos é bastante elucidativo:

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos namorou a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. [...] O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos ficou noivo da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos se casou com a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. [...] passaram a lua de mel no hotelzinho the best, na Normandia, indicado pelo Executivo De Óculos Guest. [...]<sup>103</sup>

A citação está inserida na cena em que se narram as relações praticamente idênticas entre dois Jovens Executivos (o De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e o De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas) e suas respectivas Noivas Louras, Bronzeadas Pelo Sol. Após uma tentativa frustrada de incrementar as relações sexuais com suas noivas, os Jovens Executivos rompem os seus noivados, o que culmina com a troca de parceiras. Todas as personagens envolvidas nessa cena têm as mesmas preferências, as mesmas leituras e as mesmas fantasias, além de partilharem dos mesmos destinos. Em apenas um parágrafo, transcrito parcialmente acima, resumem-se o namoro, o noivado, o casamento e a lua-de-mel das personagens, sucedendo o mesmo com o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. É relevante pontuar que a estrutura do texto é a mesma para ambos os executivos, mudando apenas o

<sup>103</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 125.

nome das personagens (o que se resume ao detalhe da cor das gravatas). A velocidade dos acontecimentos verificada nessa cena pode sugerir uma tendência para a rápida conversão do relacionamento em um problema, como ocorre com Marcelo, o Executivo De Óculos Ray-Ban e suas respectivas esposas.

As demais relações intersubjetivas do romance assumem a forma de contatos sexuais episódicos, como denomina Anthony Giddens. A partir das cenas extraídas da narrativa de André Sant'Anna e comentadas até o momento, pode-se afirmar, então, que no mundo contemporâneo as relações tendem a ser mais plásticas e episódicas e o vínculo conjugal sofre um abalo significativo. Tais alterações podem ser compreendidas, em parte, quando se lança um olhar sobre o contexto histórico-social em que se situam os indivíduos em questão.

Como já foi discutido, observa-se o desenrolar de uma transformação da intimidade, que, dentre outras conseqüências, resulta num esgarçamento da idéia de conjugalidade. O vínculo conjugal, na modernidade, passa por mudanças que não podem ser dissociadas das alterações ocorridas na sociedade: o casamento burguês, por exemplo – com seu fundamento no ideal de amor romântico, amparado nas noções de fidelidade e eternidade do laço matrimonial – é uma instituição que somente poderia se desenvolver numa sociedade específica como na que Ian Watt descrevera.

Elisabeth Roudinesco pontua com acerto a respeito da “desordem” que se instaura no núcleo familiar desde a Antigüidade até a contemporaneidade. Segundo a historiadora, o foco da mudança reside no decréscimo gradativo do poder paterno e a subseqüente equiparação do relacionamento conjugal: poderes e funções são hoje, na família, divididos de maneira democrática. A desordem a que Roudinesco se refere corresponde a uma alteração na hierarquia familiar, com uma redistribuição de papéis e com significativa mudança no que se refere às formas de subjetivação no cerne familiar.

Se, na Antigüidade, o patriarcado era garantido por leis divinas, na família moderna, as leis humanas exerciam ampla influência, fazendo com que a autoridade fosse diluída entre os pais e o Estado. Nesse momento, já se observa que a família se torna uma instituição em que a maternidade e a figura feminina são elementos marcantes e, embora a mulher ainda seja submissa ao marido, a relação conjugal se ampara na reciprocidade de sentimentos e desejos: tal é a configuração do casamento burguês, que se apresenta de forma paradoxal.

O casamento, assim, pode ser compreendido como uma instituição que atua na base da sociedade burguesa capitalista, mas, ao mesmo tempo, mina os alicerces dessa mesma sociedade. Reunindo em si elementos repressores e subversivos, simultaneamente, o casamento é, a uma só vez, fonte de problemas para os cônjuges e uma instituição necessária para a manutenção da ordem burguesa. Em prol de interesses econômicos, o casamento, ainda que comprometido a partir de suas próprias contradições, mantém-se como padrão de relacionamentos intersubjetivos.

Roudinesco sinaliza, já na família moderna, uma deterioração crescente na instituição do casamento. O poder patriarcal é mantido, espelhando o Estado e, portanto, a dominação masculina permanece legitimada pela sociedade, que necessita estar assim configurada. O mundo das personagens de *Sexo* apresenta somente casamentos deteriorados, sem melhores perspectivas. Além das relações episódicas e compulsivas, o que se presencia é o desencontro dos cônjuges: casamentos fadados à extinção, duráveis somente enquanto durar a atração sexual.

O cenário a que pertencem esses homens e mulheres ficcionais é o mundo globalizado dos séculos XX e XXI. Os relacionamentos entre as personagens não se constituem de forma a seguir o modelo prescrito pela moral judaico-cristã. Além disso, as mudanças que se observam no sistema capitalista não parecem ser compatíveis com uma instituição em que o pressuposto básico é a repressão de impulsos sexuais com o intuito de manter uma estrutura sólida e monogâmica (sobretudo no que se refere ao desejo das mulheres).

Esse mundo globalizado, norteado pela lógica do consumo, que assiste, segundo Zygmunt Bauman<sup>104</sup>, a um desgaste do estado-nação é o cenário de *Sexo*. A economia deixa de ser alvo do controle estatal, adquirindo um caráter transnacional, o que é muito bem representado, no romance, pelo Japonês da IBM e sua identidade esgarçada: o capital não mais possui um lugar fixo. Movendo-se velozmente, a economia ultrapassa as fronteiras nacionais. Assim sendo, “o mundo não parece mais uma totalidade e, sim, um campo de forças dispersas e díspares, que se reúnem em pontos difíceis de prever e ganham impulso sem que ninguém

---

<sup>104</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.



saiba realmente como pará-las”<sup>105</sup> e, como pontua Bauman, *ninguém parece estar no controle*.

O período descrito por Bauman coincide com aquele no qual Elisabeth Roudinesco situa a família pós-moderna. Ao passo que a procriação foi se dissociando da busca por prazer – com a irrupção da sexualidade plástica – o casamento e, conseqüentemente, a ordem familiar sofreram alterações, sobretudo, no que diz respeito ao poder exercido pelo pai. O poder nas famílias contemporâneas, como no mundo globalizado, é descentrado. Se a família burguesa constituiu a base de uma sociedade capitalista e patriarcal, não é possível que o modelo de vínculo conjugal em que se baseia sobreviva no mundo globalizado – na sociedade de consumo.

Compreende-se, então, a rapidez com que se estabelecem as relações entre os Jovens Executivos e suas respectivas Noivas Louras. Compreende-se, ainda, que o vínculo entre eles tende a ser tão fluido quanto o mundo globalizado em que vivem. Como os outros casamentos e relações que se desenvolvem ao longo do romance, tendem a se amparar na sexualidade episódica e plástica, desligando-se do fim da procriação: a relação pode durar algumas horas ou, até mesmo, converter-se em um vínculo mais duradouro. Entretanto, fidelidade conjugal e eternidade – valores do casamento burguês – não são condizentes com a realidade desses indivíduos.

### **3.3 O PRINCÍPIO DE PRAZER**

#### **“O que eu gosto mesmo é de um fuck”**

*A priori*, pode-se afirmar que, para as personagens de *Sexo*, predomina o princípio de prazer sobre o princípio de realidade. Evocando o pensamento freudiano, percebe-se que a narrativa de André Sant`Anna corresponde à representação de uma sociedade em que, aparentemente, a satisfação das

---

<sup>105</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 66.

necessidades, com vistas à obtenção de prazer, é a palavra de ordem. O orgasmo figura como o objetivo expresso de cada personagem, cujas cenas sempre culminam com o gozo ou a frustração da busca por prazer. De uma maneira ou de outra, o eixo da narrativa é sempre constituído pelos atos sexuais desprendidos da reprodução.

— Durante o dia, no trabalho, eu levo as coisas a sério. Meu trabalho é minha vida. Mas, acabou o expediente, eu viro animal. O que eu gosto mesmo é de um fuck, de preferência depois de cheirar uma farinha. Você curte um pó?<sup>106</sup>

A fala em destaque é pronunciada por Marquinhos, personagem vinculada à Vendedora De Roupas Jovens e à Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. Durante a conversa no barzinho, Marquinhos define-se para a Secretária Loura. Em seguida, a cena de sexo entre os quatro amigos é narrada, culminando com um orgasmo grupal. É preciso destacar, nessa citação, em primeiro lugar, a divisão que a personagem estabelece entre dois períodos: o dia de trabalho e o fim do expediente. O contraste que se estabelece entre os dois momentos equivale à oposição entre trabalho e lazer, sofrimento e gozo. Outra distinção importante é feita pela personagem Marquinhos: durante o dia de trabalho, levando a vida a sério, ele é um homem, ao passo que, após o fim do expediente, *transforma-se em animal*. Tal diferença reproduz, de maneira análoga, a oposição que há entre *civilização* e *natureza*. Em outros termos, pode-se afirmar que, nesse ponto da narrativa, vem à tona a relação dualista abordada por Freud entre *princípio de prazer* e *princípio de realidade*.

A cidade ficcional de *Sexo* é caracterizada pelo elevado grau tecnológico e pela proliferação de bens de consumo. Como uma metrópole do final do século XX, ainda que de um país considerado *em desenvolvimento*, o caminho rumo à felicidade surge como uma promessa possível de se materializar. Paradoxalmente, embora a civilização, para Freud, necessite de uma repressão aos instintos para ser estabelecida, em *Sexo* e nas grandes cidades pós-modernas, o prazer *parece* estar numa posição de destaque.

O que distingue o homem do animal é, de acordo com Freud, a transformação do princípio de prazer em princípio de realidade. Em sua busca pela felicidade, o homem tem como objetivo a ausência de desprazer e a experimentação de

---

<sup>106</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 58.

sensações prazerosas intensas: eis o domínio do princípio de prazer, que tem como meta a satisfação da felicidade. Todavia tal objetivo não é possível de ser realizado de maneira absoluta por três razões: o fato de o corpo humano tender à dissolução, a influência do mundo externo e os relacionamentos com outros seres humanos. Ao passo que os animais não reprimem a satisfação imediata de seus instintos, o homem, através do princípio de realidade, renuncia ao prazer instantâneo: sob o princípio de realidade, o homem desenvolve o comportamento racional.

A civilização, portanto, é fundada sobre exigências que impedem que o homem seja feliz. Ao passo que o desenvolvimento mental individual orienta-se pelo princípio de prazer, no processo civilizatório, a felicidade não constitui o objetivo principal. Repressão e sublimação correspondem a duas formas pelas quais a cultura sobrepuja os instintos: enquanto na repressão, o instinto é censurado, na sublimação, é canalizado para outras atividades, para o trabalho.

O excerto da narrativa de André Sant'Anna apresenta todos os elementos que figuram na descrição dos processos civilizatório e de constituição do aparelho mental humano. Observa-se na fala de Marquinhos a separação entre mundo animal (orientado pelo princípio de prazer) e cultura (em que predomina o princípio de realidade) e o papel desempenhado pelo trabalho na manutenção da ordem civilizada. Entretanto é preciso destacar que a manifestação da personagem sinaliza um *mal-estar*, prontamente combatido por duas ações – o ato sexual e o uso de drogas: “O que eu gosto mesmo é de um fuck, de preferência depois de cheirar uma farinha.”.

O sexo ou, como afirma Freud, o amor genital apresenta-se sob uma forma ambígua: ao mesmo tempo em que atua com a finalidade de agregar famílias, é confrontado com os interesses da civilização. Esse caráter ambíguo justifica a necessidade de se organizar de maneira repressiva a sexualidade: para a permanência da civilização, é necessário represar os instintos primários, controlá-los mediante a instituição de proibições que não levam “em consideração as dessemelhanças, inatas ou adquiridas, na constituição sexual dos seres humanos [...], tornando-se assim fonte de grave injustiça”<sup>107</sup>. Sendo assim, o contraste entre a vontade do indivíduo e a ordem da sociedade em que está inserido é representado explicitamente por Marquinhos no trecho citado, mas perpassa os atos de todas as

---

<sup>107</sup> FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1 CD-ROM.

personagens do romance. Marquinhos traduz a ambigüidade apontada por Freud quando afirma ser sério durante o dia de trabalho, mas se torna um animal quando o expediente acaba. Percebe-se que os princípios de realidade e de prazer atuam concomitantemente na estrutura mental do indivíduo. A despeito dessa conclusão, que aponta para um dualismo, observa-se que, no cenário de *Sexo*, o princípio de prazer tende a sobrepujar o de realidade.

O comportamento das personagens de André Sant'Anna sugere que, com o intuito de subverter, a afirmação da sexualidade tem um papel intenso no mundo contemporâneo: para evitar o mal-estar provocado pelo mundo externo, faz-se necessário lançar mão de estratégias como a busca pelo prazer sexual irrestrito ou a utilização de substâncias químicas (lícitas ou não). De acordo com Freud,

[...] existem substâncias estranhas, as quais, quando presentes no sangue ou nos tecidos, provocam em nós diretamente sensações prazerosas, alterando, também, tanto as condições que dirigem a nossa sensibilidade, que nos tornamos incapazes de receber impulsos desagradáveis.<sup>108</sup>

Com a finalidade de evitar as sensações de desprazer provocadas pelo mundo externo, Marquinhos declara que gosta de sexo, preferencialmente após o uso de cocaína. Associando o uso de substâncias químicas ao sexo, Marquinhos potencializa a sensação prazerosa, combatendo eficazmente o mal-estar causado pelo princípio de realidade.

Assim sendo, pode-se concluir que, na São Paulo fictícia de *Sexo*, adequada ao padrão das metrópoles do final século XX, o princípio do prazer se impõe. Seria esse, então, o caminho a se percorrer rumo a uma civilização não-repressiva?

### **9 ½ Semanas de amor**

Os dados apresentados, até então, não depõem de forma segura em favor da conclusão rumo a uma sociedade não-repressiva. O fato de o sexo e o uso de substâncias químicas conduzirem à sensação de prazer intenso é apenas um fator a ser considerado: não significa que o princípio de prazer atue de maneira

---

<sup>108</sup> FREUD, Sigmund, *Op. cit.*

hegemônica na civilização contemporânea. Há um outro fator que deve ser levado em consideração antes de propor alguma afirmação conclusiva: segundo Sigmund Freud, apenas um modo de atividade mental está desvinculado do princípio de realidade, no estágio da civilização – a *fantasia*. Através de uma distensão do vínculo com a realidade consegue-se evitar o sofrimento que é imposto pela realidade: “a satisfação é obtida através de ilusões, reconhecidas como tais, sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição.”<sup>109</sup>.

[...] O Executivo De Óculos Ray-Ban fez sexo anal com sua Esposa Com Mais De Quarenta. O Executivo De Óculos Ray-Ban ejaculou no róseo cu da Kim Basinger. A Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban falou para o Executivo De Óculos Ray-Ban:  
 — Eu te amo.  
 O Executivo De Óculos Ray-Ban falou para sua Esposa Com Mais De Quarenta:  
 — Eu também.<sup>110</sup>

Em sua casa, preparada a surpresa em que sua esposa faria sexo como Kim Basinger em *9 ½ Semanas de amor*, o Executivo De Óculos Ray-Ban atua em uma cena em que o poder da ilusão frente à realidade figura como um dos meios de obtenção do prazer. O trecho citado apresenta uma seqüência de frases que deixa patente o papel da fantasia no ato sexual entre as duas personagens: “O Executivo De Óculos Ray-Ban fez sexo anal com sua Esposa Com Mais De Quarenta. O Executivo De Óculos Ray-Ban ejaculou no róseo cu da Kim Basinger.”. A seqüência indica uma superposição de imagens em que a Esposa Com Mais De Quarenta desaparece parcialmente para ceder lugar ao mito efêmero do cinema: o seu desaparecimento é necessário, pois, sem ele, não haveria como atingir o orgasmo, porque “toda vez que o Executivo De Óculos Ray-Ban abria os olhos e via a pelanca sob o queixo de sua Esposa Com Mais De Quarenta, seu pau amolecia.”<sup>111</sup>.

Dessa forma, a imagem de Kim Basinger como no filme *9 ½ Semanas de amor* atua como uma maneira de proporcionar ao Executivo De Óculos Ray-Ban o prazer que buscava. O contexto em que a fantasia aparece no pensamento de Freud está relacionado à sublimação dos instintos. Como não é possível atingir a felicidade, escapar do sofrimento proporcionado pelo mundo externo, é forçoso

<sup>109</sup> FREUD, Sigmund. *Op. cit.*

<sup>110</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p.72.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 31.

redirecionar os instintos, e a imaginação constitui-se como o único modo de atividade mental livre do domínio do princípio de realidade.

Considerando-se a realidade como a fonte de todo o sofrimento, para cumprir o objetivo da busca pela felicidade, é preciso haver uma ruptura com o mundo externo. Uma maneira de levar a cabo tal empresa consiste em tentativas de *recriar o mundo* e excluir todos os aspectos desagradáveis, *substituindo-os por aqueles melhor adequados aos desejos do ser humano*. De acordo com Freud, o indivíduo que opte por seguir este rumo não encontra meios de tornar real a ilusão. A atitude do Executivo De Óculos Ray-Ban é semelhante à tentativa de recriar o mundo a que se refere Freud. *Substituindo a Esposa Com Mais De Quarenta* pela imagem da atriz Kim Basinger, a personagem segue rigorosamente os seus anseios: a pelanca sob o queixo causa o sofrimento – é a realidade – e Kim Basinger lhe proporciona prazer, corresponde à fantasia.

Afirmar que a sociedade contemporânea está orientada pelo princípio de prazer é parcialmente correto. De fato, parece haver uma fusão entre princípio de realidade e princípio de prazer, isto é, o primeiro encontra-se arraigado no segundo. Pode-se questionar se o sexo, na sociedade atual, não estaria à serviço da manutenção de um *status quo*, regulado pelo princípio de desempenho<sup>112</sup>.

Tendo em vista que o mundo de *Sexo* corresponde ao que Guy Debord denomina sociedade do espetáculo, é lícito afirmar que a satisfação dos desejos com a obtenção de prazer serve ao princípio de realidade da época em questão. A vida na sociedade contemporânea composta pela sucessão de espetáculos assiste a uma valorização excessiva das imagens. Com a conversão da realidade em imagem, o homem separa-se do mundo, como ocorre na situação descrita por Freud, em que se procede à recriação do real. Embora o processo resulte em prazer quase sempre intenso, a circunstância é problemática, pois o indivíduo passa a ser um consumidor de ilusões, alimentado constantemente pelas necessidades criadas pelo próprio sistema. Como consequência, o homem é nivelado com objetos, à mercadoria, sendo submetido a uma vida direcionada pelas aparências. Parecer Kim Basinger, parecer jovem, parecer outra coisa que não seja a realidade da pelanca

---

<sup>112</sup> A hipótese de que o afrouxamento da moralidade sexual está vinculado à preservação de uma ordem repressiva, tal como o conceito de princípio de desempenho (forma histórica predominante do princípio de realidade), será abordada no capítulo terceiro, através da interpretação do pensamento freudiano realizada por Herbert Marcuse.

sob o queixo da Esposa Com Mais De Quarenta. Eis a ordem do princípio de realidade para o Executivo De Óculos Ray-Ban.

Nesse contexto, a pornografia exerce um papel de destaque. Se a moralidade sexual é atenuada, a comercialização e a divulgação de material pornográfico figura como um mecanismo eficaz nos processos descritos.

O Japonês Da IBM foi se deitar bem cedo. O Japonês Da IBM chegou no flat onde morava, rasgou o plástico opaco que envolvia a revista *Fat Chicks* (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas), deu uma olhada rápida nas páginas da revista, pegou uma mini-pizza no frigobar e colocou a mini-pizza no forno de microondas. A mini-pizza do Japonês Da IBM ficou pronta em noventa segundos e o Japonês Da IBM comeu sua mini-pizza. Depois, o Japonês Da IBM tirou a roupa e se deitou na cama com a revista *Fat Chicks* (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas). O Japonês Da IBM então passou a alisar o seu pau, lentamente, tomando muito cuidado para não gozar muito rápido.<sup>113</sup>

A cena transcrita ocorre após a personagem ter comprado uma revista pornográfica dentre as inúmeras vendidas na banca de revistas em frente ao *shopping center*. Como se observa, há uma preparação minuciosa para desfrutar do prazer oferecido pelas imagens da revista: o zelo com o qual o Japonês Da IBM se entrega ao ato masturbatório é comparável ao que se verifica no ato sexual. Ao mesmo tempo, a situação é posta no mesmo plano do ato de comer uma mini-pizza preparada no forno de microondas, o que denota a vacuidade de ambas as ações – intensas e prazerosas, mas, simultaneamente, velozes, efêmeras: assim como o preparo da mini-pizza, o gozo oriundo da masturbação diante da revista *Fat Chicks* é breve.

Fato que merece destaque é a relevância e o poder das imagens. O Japonês Da IBM é um homem solitário, embora, ainda assim, consiga prazer. Através das revistas pornográficas, seu desejo por mulheres muito gordas é realizado e sua felicidade torna-se possível. Todavia trata-se de uma felicidade ilusória, aparente: tendo obtido o gozo mediante as imagens de uma revista, o Japonês Da IBM situa-se sob o princípio de realidade que norteia a civilização ocidental contemporânea. Seu prazer é um produto mercadológico, sua materialização é aparência e o seu gozo é espetáculo. Dessa maneira, o Japonês Da IBM comporta-se como um autômato, transportado para um mundo ilusório, em que todas as mulheres são gordas, obscuros objetos do seu desejo prontos para lhe satisfazer. A pornografia

---

<sup>113</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 33-4.

tem função semelhante aos mitos criados pela cultura de massa, como a atriz Kim Basinger: oferecer um mundo sem desprazer, que será sempre fonte de frustração, visto que se trata de um mundo ilusório.

### 3.4 AMOR-PAIXÃO E AMOR LÍQUIDO

#### **O Japonês Da IBM: amor-paixão, amor obsceno**

De certa forma, algo já fora mencionado a respeito do amor-paixão quando da reflexão sobre o caráter obsceno do sentimento. O amor que é analisado discursivamente por Roland Barthes corresponde ao sentimento que se encontra excluído de qualquer sistema e que, por conseguinte, assume um caráter subversivo, transgressor. O amor louco sentido por Marcelo é obsceno e apresenta a estrutura discursiva apresentada por Barthes. Discretamente, desenvolve-se em parcas quatro linhas. Não tão discreto, mas tão obsceno quanto o sentimento de Marcelo, é a hipotética relação amorosa entre o Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon.

Foi uma pena que a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon não estivesse na banca de revistas, em frente ao shopping center, no momento em que o Japonês da IBM atravessou a larga avenida, em frente ao shopping center, e entrou, discretamente, na banca de revistas, em frente ao shopping center. [...] Foi uma pena que o Japonês Da IBM não tivesse visto a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon saindo do shopping center. Se o Japonês Da IBM tivesse visto a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, com certeza teria se apaixonado instantaneamente. O Japonês Da IBM diria, com sotaque americano, para a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon:  
— Você é o mulher do meu vida!!!<sup>114</sup>

Inserido na cena em que o Japonês Da IBM pede uma revista pornográfica, o trecho transcrito corresponde a uma suposição do narrador: se as personagens se encontrassem, haveria a possibilidade de desenvolvimento de uma relação amparada pelo amor apaixonado – “O Japonês Da IBM amaria a Gordá Com Cheiro

<sup>114</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 23-4.



De Perfume Avon”<sup>115</sup>. O que torna a circunstância obscena não é o exíguo espaço (como no caso do amor de Marcelo), mas o seu caráter conjectural. Dois momentos devem ser destacados nessa cena: em princípio, o amor que poderia acontecer apresenta traços típicos do amor-paixão. Todavia, num segundo momento, observa-se que a relação entre ambos não se fundamentaria apenas sobre o sentimento amoroso, assumiria a feição de um vínculo perpassado pela concepção de sexualidade plástica, constituindo-se como um relacionamento puro, nos termos de Giddens.

A princípio, a situação hipotética leva em conta o auxílio do acaso ou do destino: a ligação afetiva entre o Japonês Da IBM e a Gordia Com Cheiro De Perfume Avon dependeria do seu encontro fortuito em frente ao *shopping center*. O sucesso do vínculo amoroso necessita de uma contribuição do destino, o que, no caso específico de *Sexo*, não acontece. Ambas as personagens *desencontram-se*, não havendo a possibilidade de amor (o que reitera a obscenidade do sentimento). Outro aspecto do amor apaixonado reside na instantaneidade com que ambos são tomados pelo sentimento, como se um fosse a metade que falta ao outro, relembrando o discurso de Aristófanes, no Banquete<sup>116</sup>. Por fim, a especificidade do objeto de desejo, expressa na fala do Japonês Da IBM, constitui-se como outro traço elementar do amor-paixão.

Todos esses aspectos são considerados por Denis de Rougemont<sup>117</sup>, que empreende uma análise histórica do amor e identifica o mito de Tristão e Isolda, de base celta, como sendo a relação amorosa arquetípica no ocidente, fixada no ideal de *amor cortês*. Detectando a origem histórica do sentimento amoroso, Rougemont formula a hipótese de que o mito permanece influente até a atualidade, sendo notável sua manifestação em romances e filmes, a despeito das alterações inevitáveis frente à mudança histórica. Para o filósofo suíço, a história da paixão amorosa equivale à história da decadência da *cortesía* na vida profana, isto é, a uma

<sup>115</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 25

<sup>116</sup> Segundo o discurso de Aristófanes, no passado, havia três sexos: masculino, feminino e andrógino. Esses seres eram robustos e vigorosos, dotados de extrema coragem e, por conta disso, resolveram atacar os deuses. Como castigo, Zeus dividiu cada ser em duas partes, para que enfraquecessem. Como consequência, cada parte pôs-se a buscar a outra que lhe faltava: o homem que se atrai por mulheres (e vice-versa) faziam parte dos seres andróginos e os homens e mulheres que se atraem pelo mesmo sexo eram partes dos seres masculinos e femininos, respectivamente. O amor, assim, é um desejo de completude, uma atração incontrolável e predestinada. (PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991).

<sup>117</sup> ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

vulgarização do mito, explicada pela impossibilidade do ascetismo requerido pelo amor cortês.

De acordo com Rougemont:

O mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna [...]. Vive da própria vida dos que acreditam que o amor é um destino (era o filtro do *Romance*); que ele fulmina o homem impotente e maravilhado para consumi-lo num fogo puro; e que ele é mais forte e verdadeiro que a felicidade, a sociedade e a moral.<sup>118</sup>

A citação reúne elementos definidores do amor cortês e do amor-paixão: a paixão como ideal, o amor como destino (e Rougemont refere-se ao filtro do amor, tomado pelos amantes e que os enfeitiça) e como algo fulminante, um fogo puro mais poderoso que a sociedade e a moral. Resumem-se, então, o caráter subversivo da paixão e a ambigüidade desse sentimento, que é, simultaneamente, o objeto de uma escolha e um destino do qual não se escapa. O amor hipotético do Japonês Da IBM é uma escolha predestinada, subversiva, obscena e, ainda, fulminante, instantânea. Todavia não pode acontecer no mundo pós-moderno de *Sexo*.

Embora haja pontos em comum entre os estudos de Octavio Paz<sup>119</sup> e Denis de Rougemont, divergências podem ser apontadas. De acordo com Octavio Paz, há uma distinção entre o *sentimento amoroso* e a *idéia* de amor correspondente a uma sociedade e um período histórico: ao passo que o sentimento é encontrado em qualquer época e em qualquer espaço, os diferentes ideais de amor são historicamente determinados, correspondem a um modo de vida. Esse amor ubíquo e atemporal é definido por Paz como a atração passional que se sente por *uma* pessoa dentre inúmeras. Dessa forma, o amor examinado por Denis de Rougemont é uma manifestação histórica desse sentimento que transcende tempo e espaço. A permanência do mito do amor-paixão, encarnado no casal arquetípico formado por Tristão e Isolda, é um outro aspecto frisado por Octavio Paz. Todavia não há coincidência com a hipótese de Rougemont, que pressupõe uma aproximação entre heresia e amor cortês. Para Octavio Paz, o amor cortês é o primeiro momento em que o amor é visto como um ideal de vida superior e, ainda que tenha deixado de

<sup>118</sup> ROUGEMONT, Denis de. *Op. cit.*, p. 34-5.

<sup>119</sup> PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

existir com o desaparecimento da civilização provençal, alguns elementos permaneceram: são os elementos constitutivos da imagem de amor no ocidente.

A predestinação, o caráter subversivo e a instantaneidade que circunscrevem o sentimento amoroso já foram discutidos inicialmente. Um aspecto que Octavio Paz destaca é a fusão entre corpo e alma. Se, para o platonismo, o corpo é colocado em um plano inferior e, para o cristianismo, a existência da carne é justificada com o objetivo da salvação da alma, a fusão dos contrários é, para Octavio Paz, determinante na definição do amor: enquanto a tradição platônica e o cristianismo opõem corpo e alma, Paz opta por compreender que o amante ama igualmente ambos: segundo ele, os apaixonados amam com corpo e alma.

O amor do Japonês Da IBM pela Gordá Com Cheiro De Perfume Avon seria a expressão exata do arquétipo do amor-paixão, se não estivesse inserido numa sociedade em que se nega, como afirma Octavio Paz, “a alma e [se] reduz o espírito humano a um reflexo das funções corporais”<sup>120</sup>. O trecho transcrito em que o Japonês declara, numa suposição do narrador, que a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon é a mulher de sua vida tem sua seqüência com um longo parágrafo, cujo conteúdo está resumido nas supostas relações sexuais que o casal manteria, realizando as mais variadas fantasias. Embora proliferem as imagens eróticas, é válido afirmar que a cena em questão aponta para uma possibilidade de existência segundo o princípio de prazer. Ao final do parágrafo, o narrador sentencia a felicidade do casal representada pelo amor correspondido. Todavia deve-se recordar que se trata de uma situação irreal, que acontece no curso da narrativa apenas como uma *suposição*.

É notável que a permanência do amor apaixonado possa ser verificada em cenas como a de Marcelo e a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens ou a do Japonês Da IBM. O que é preciso perceber diz respeito às ponderações realizadas por Octavio Paz e Denis de Rougemont: ainda que o arquétipo da paixão esteja presente em todas as épocas, não se pode descartar as modificações que sofre em decorrência do contexto histórico. O arquétipo do amor-paixão, subversivo, que figura no excerto do romance citado anteriormente, não permanece intacto, mas sofre modificações que desembocam numa forma de amor que pertence ao mundo contemporâneo: um amor que, não obstante preserve o que

---

<sup>120</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 115.

Octavio Paz denomina elementos constitutivos do amor apaixonado, tem suas peculiaridades decorrentes das transformações históricas expressas na possibilidade de amor suposta na cena do Japonês Da IBM.

O amor a que se refere Zygmunt Bauman<sup>121</sup> pode ser a configuração ideológica mais atual do amor-paixão, que engloba desde o amor hipotético do Japonês Da IBM até os vínculos mais fugazes disseminados ao longo do romance de André Sant'Anna. A essa altura, pode-se entrever uma resposta para a questão-título "Há amor em *Sexo*?". Na pós-modernidade ou na modernidade líquida de Bauman, a expressão do sentimento amoroso assume uma feição fluida, recebendo o nome de *amor líquido*.

### **Estabelecendo conexões: o amor líquido de *Sexo***

Marquinhos, Alex, A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol: personagens que participam de uma cena de sexo grupal, assim como o Japonês Da IBM, na hipótese do narrador. Nos dois casos, o amor líquido se manifesta nitidamente na profusão de indivíduos que participam da teia de relações das personagens envolvidas:

Depois de casado, o Japonês Da IBM levaria a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon para passar a lua-de-mel em Los Angeles e, na noite de núpcias, o Japonês Da IBM contrataria um travesti negro, que não federia, para compartilhar a cama do casal e realizar o desejo secreto da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon. [...] O Japonês Da IBM também faria sexo anal com o Travesti Negro, Que Não Federia, enquanto lambesse o suor nas dobras entre as camadas de gordura da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon.<sup>122</sup>

O Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, tão logo se casassem, empreenderiam seus esforços rumo a uma realização plena dos seus desejos, se possível. Na lua-de-mel, durante o sexo que, teoricamente, deveria ser uma celebração do casal, faz-se concessão à presença de um Travesti Negro, Que Não Federia, o que corresponderia a uma fantasia do casal. Não se constitui um

<sup>121</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>122</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 25.

grupo como o de Marquinhos, Alex e companheiras, mas o foco da relação em ambos os casos está distante de ser a fusão de dois seres que se amam rumo a uma unidade e uma eternidade. Trata-se, antes, da realização de atos por parte dos casais que têm como objetivo primordial a gratificação. Correlacionado com a busca de prazer, está o desejo de tecer redes, *estabelecer conexões*. É nesse ponto que as personagens representam o modelo de amor líquido, proposto por Zygmunt Bauman.

A pós-modernidade, considerada por Bauman como modernidade líquida, é o período marcado por uma extrema fluidez das relações sociais e dos processos econômicos. Velocidade, fragmentação e liquefação são os traços desse momento, que é o palco de uma desintegração das redes sociais em decorrência do modo de vida consumista e da premência em se desenvolver conexões cada vez mais leves, efêmeras e, até mesmo, virtuais. O amor líquido encontra, nesse ambiente, o terreno propício para seu estabelecimento como sentimento predominante na deflagração das relações pessoais.

Na sociedade de consumo, paradoxalmente, as pessoas estão empenhadas em construir relações, mas, ao mesmo tempo, desconfiam dos vínculos estabelecidos. Um motivo relevante para a perda da confiança é o fato de que a idéia de relacionamento está associada ao compromisso. Assim, o congelamento do vínculo, a perspectiva de uma relação duradoura ou, até mesmo, eterna, surge como um fator de ansiedade para o sujeito, ávido por experimentar novas e diferentes situações. O amor-paixão, tal como descrito por Octavio Paz, não pode se impor de maneira irrestrita nesse contexto. Por outro lado, as relações virtuais vêm se revelando como uma alternativa recorrente aos vínculos mais sólidos. Segundo o sociólogo polonês, essa recusa em estabilizar os relacionamentos parece explicar a opção pelo uso de termos como *conexão* ou *redes*, aproximando os vínculos reais daqueles virtuais, construídos, por exemplo, via *internet*: neles, é sempre possível deletar.

A experiência do amor como relações fugidias e não estáveis realiza-se por meio de um movimento ambíguo de afastamento e aproximação. A constituição de redes – importando o termo da informática – envolve esse duplo movimento de atração e repulsão, conferindo aos vínculos amorosos o tempo (mínimo) necessário para a fruição do prazer intenso e para a fuga de qualquer possibilidade de solidificação dos laços pessoais.

A sobrevivência do casamento na fluida sociedade de consumo está sujeita a uma reformulação, que envolve o abandono de aspirações a uma ligação eterna, à construção de um compromisso sem retorno ou à exclusividade do parceiro sexual. A felicidade dos cônjuges depende da garantia de prazer sexual que, em geral, depende da redução da repressão ao princípio de prazer. Uma das razões pelas quais os vínculos pessoais têm se tornado pouco duráveis é o fato de que amar implica se lançar num futuro indefinido, isto é, o envolvimento em relações amorosas envolve riscos. O casamento ainda é considerado uma instituição que pode garantir a segurança ontológica almejada pelos parceiros. Todavia suas restrições, incompatíveis com o domínio do princípio de prazer, transformam o que poderia ser um porto seguro em uma fonte de ansiedade e de desprazer. Por conseguinte, na sociedade de consumo, para que o casamento ofereça segurança e, ao mesmo tempo, não proporcione desprazer, deve ser adaptado ao modo de vida da pós-modernidade.

Como já foi destacado por Elisabeth Roudinesco, a monogamia não se constitui como uma necessidade entre os cônjuges da família pós-moderna. Bauman reitera tal concepção abordando um fato específico: o papel que exerce a troca de casais na promoção de segurança e na garantia de prazer sem o estabelecimento de um laço indissolúvel – pode-se desconectar a qualquer instante.

Quando o Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, em sua noite de núpcias, procuram um travesti, estão investindo na manutenção do seu casamento com simultânea manutenção de prazer. Em um trecho do parágrafo que narra as hipotéticas experiências sexuais do casal, lê-se: “[...] o Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon iriam para New York, onde jantariam nos mais requintados restaurantes de Manhattan e fariam muito sexo”<sup>123</sup>. Várias modalidades de sexo seriam experimentadas por eles, antes do sexo com o travesti: sexo anal, uso de acessórios sexuais (pênis de borracha, vaginas artificiais e chicotes) e sexo oral. A prevalência de imagens eróticas aponta para a importância do sexo na concepção do casamento pós-moderno. Baseando-se nessa concepção, compreende-se a necessidade do abandono da noção de monogamia: ao inserir um outro sujeito – o Travesti Negro, Que Não Federia – na sua lua-de-mel, o Japonês e a Gordá priorizam o desejo de conhecer novas pessoas, isto é, estabelecer *novas*

---

<sup>123</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 25.

*conexões*, construir redes intersubjetivas em que o prazer se imponha como fim, e o compromisso – o laço indissolúvel – seja convertido em uma perspectiva remota. A cena não corresponde ao que se opera na troca de casais, mas produz os mesmos resultados da relação que se desenvolve entre Marquinhos, Alex, a Vendedora De Roupas Jovens e a Secretária Loura.

Conforme Bauman, a troca de casais oferece vantagens: diferentemente do sexo casual, a preocupação com as conseqüências indesejáveis (estabelecer ou não um vínculo duradouro?) passam a ser da responsabilidade de outra pessoa. Além disso, a ansiedade causada pela idéia do adultério é dissipada: a traição não faz parte da perspectiva dos indivíduos envolvidos na troca de casais. Por fim, com o objetivo de se aproximar das instituições existentes, criam-se clubes em que se pratica a troca de casais. Dessa forma, a segurança e o prazer são garantidos, bem como a ampliação das redes e das conexões. Ao Japonês Da IBM e à Gorda Com Cheiro De Perfume Avon estão garantidas as possibilidades de vivenciar novas experiências com novos e diferentes corpos sem o preço da culpa e do mal-estar: a idéia de monogamia desintegra-se.

Embora as reflexões de Bauman tendam a adquirir uma feição melancólica refletindo certo incômodo diante das transformações que atingem o amor, não chegam ser tão desalentadoras quanto àquelas desenvolvidas por Octavio Paz. É provável que isso seja decorrente das diferentes vias de análise tomadas: ao passo que Bauman concentra-se na descrição e reflexão sobre uma idéia específica de amor, o amor líquido, Octavio Paz preocupa-se com a condição do próprio sentimento, o amor-paixão. Assim, questiona-se: “que lugar tem o amor num mundo como o nosso?”<sup>124</sup>.

O erotismo é a sexualidade socializada, conforme Paz; é o sexo desvinculado de seus objetivos primordiais: portanto é sexo e é cultura. É o erotismo que distingue a sexualidade humana da sexualidade animal, voltada para a procriação: por ser invenção humana, assume uma significativa variedade de formas. De forma ambígua, o sexo é necessário à ordem social, mas também se constitui como uma ameaça à própria comunidade. A fronteira que se ergue entre amor e erotismo reside na especificidade do ser amado: enquanto, no erotismo, “intervêm dois ou mais”, o amor é a atração específica por apenas uma pessoa. O

---

<sup>124</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 136.

amor nesses termos é primordialmente subversivo, ao passo que o erotismo oscila entre os pólos da abstinência e da permissão.

Segundo Octavio Paz, a relação que se estabeleceu entre erotismo e publicidade é responsável pela desvalorização da pessoa, que é a marca do amor na contemporaneidade. Aplicando as leis de mercado e a técnica de produção em massa à vida erótica, a sociedade capitalista confiscou a liberdade erótica conquistada em meados do século XX. Como consequência, não se eliminou a prostituição e a pornografia como se pensava: “A modernidade dessacralizou o corpo e a publicidade o utilizou como um instrumento de propaganda.”<sup>125</sup>. Transformado em comércio, o erotismo perdeu completamente seu caráter transgressor e o amor é, segundo o poeta mexicano, degradado.

Assim sendo, na sociedade capitalista contemporânea, o amor não pode encontrar espaço. O erotismo, hoje, é caracterizado pela permissividade e o ser humano é inserido na ordem da produção industrial: ambos são fatores que conduzem ao que Paz denomina o caso do amor. A liberdade sexual possibilita o acesso a muitos corpos, contrariando a necessidade básica do amor: a especificidade do ser amado. Também a transformação do homem em coisa retira a singularidade do indivíduo, provocando um esgarçar da noção de pessoa.

Esse esgarçar é, de acordo com Paz, resultante de uma separação entre corpo e alma. Progressivamente, o espírito foi sendo desvinculado da matéria, rompendo a unidade que se mantinha desde a Antigüidade greco-romana. O corpo, que antes era substância palpável, passou a ser representado por um complexo de funções – tais quais as desempenhadas pelas personagens de *Sexo*. O amor tem sua concepção alterada, pois já não é mais possível a fusão entre corpo e alma que define o sentimento tradicionalmente:

Ao obscurecimento da antiga imagem do mundo corresponde o ocaso da idéia de alma. Na esfera das relações humanas a desapareição da alma se traduziu numa paulatina, mas irreversível desvalorização da pessoa. Nossa tradição acreditava que cada homem e cada mulher eram um ser único, irrepetível; nós, os modernos, os vemos como órgãos, funções e processos.<sup>126</sup>

A citação deixa patente o desalento diante das configurações assumidas pelo amor. A impossibilidade de fusão entre corpo e alma conduz a uma irreversível

---

<sup>125</sup> PAZ, Octavio. *Op. Cit.*, p. 143.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 151.



desvalorização da pessoa. Perdendo a singularidade, o indivíduo é convertido em objeto, como os tipos que agem de maneira automática em *Sexo*.

Por um lado, as afirmações de Octavio Paz estão em consonância com a tônica da narrativa de André Sant'Anna, mas é preciso observar a diferença. Assim como Zygmunt Bauman, o narrador de *Sexo*, embora padecendo de um mal-estar diante da realidade à sua volta, *não propõe* como solução um retorno às antigas concepções de indivíduo e das relações humanas, restringindo-se, apenas, a manifestar sua inquietação frente à fragilidade que perpassa os vínculos humanos. O que se pode inferir diz respeito a uma adequação do sentimento amoroso ao contexto pós-moderno: como se observa na relação hipotética entre o Japonês Da IBM e a Gordia Com Cheiro De Perfume Avon, para que o vínculo seja duradouro (mas não eterno), o sexo é colocado em foco. Embora Octavio Paz afirme que não pensa em um retorno às antigas concepções de alma, seu texto encaminha o leitor para a conclusão de que é necessária a busca pela totalidade: “Visão ao mesmo tempo nova e antiga, que encare cada ser humano como criatura única, irrepetível e preciosa.”<sup>127</sup>.

A permissividade, no sexo, não chega a se constituir como um mal, em si. Entretanto, se, como acontece, a sexualidade passa a sofrer interferências do modo de vida da sociedade pós-moderna, torna-se problemática ao ser codificada nos termos de uma lógica de consumo. Em vários momentos, é perceptível a postura crítica assumida pelo narrador diante da conversão do corpo em objeto. O amor líquido, nessas cenas, figura como algo responsável pela efemeridade dos vínculos afetivos e da velocidade e indiferença com que se constituem as conexões entre pessoas, resultando em angústia para os indivíduos.

Estabelecer conexões não é apenas uma maneira de reestruturar o casamento – como na cena do Japonês Da IBM – transformando-o numa relação em que monogamia e fidelidade são aspectos que perdem a relevância, em favor do prazer sexual. Trata-se também de uma maneira pela qual as relações humanas se estruturam como consequência de alterações na sociedade: trata-se também de um sintoma. Nesse ponto, o pensamento de Bauman tangencia as afirmações de Paz: a liberação sexual inserida na lógica da sociedade de consumo torna-se parte dos mecanismos de controle, visando a manter a ordem vigente. São esses liames entre

---

<sup>127</sup> PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 154.

sexualidade, amor e poder que serão discutidos no terceiro capítulo, quando da abordagem da dinâmica entre os processos de repressão e incitação da sexualidade.

### **Que amores há em *Sexo*?**

A questão-título “há amor em *Sexo*” pode ser melhor formulada, agora, à luz das reflexões até então desenvolvidas. Concordando com a idéia de que o sentimento amoroso é atemporal e ubíquo, a questão-título mantém intacto o seu sentido. Entretanto não se pode ignorar o fato de que o sentimento amoroso será sempre vivenciado em um momento específico, adquirindo, portanto, feições variadas de acordo com as necessidades da época. Considerando que, de acordo com Octavio Paz, o amor assume distintas configurações, dependendo do contexto histórico em que se insere, é mais adequado questionar “que amores há em *Sexo*?”.

O amor romântico, o amor confluyente e o amor líquido são idéias de amor, são modos de vida adotados por determinada sociedade. Todos preservam, em alguma escala, uma ligação com o mito do amor-paixão que, segundo Rougemont, permanece até o século XX, embora alterado. Os elementos constitutivos da imagem do amor no ocidente, conforme postula Octavio Paz, encontram-se nas distintas formas assumidas pelo sentimento, seja líquido, confluyente ou romântico.

O ideal de amor romântico é, talvez, o modelo que mais se aproxima do amor-paixão. Entretanto deve-se perceber que se trata da manifestação burguesa do sentimento. A ânsia pelo amor verdadeiro, corporificado em um indivíduo específico, o caráter ascético, a perspectiva de um vínculo eterno entre os amantes e a fusão entre o corpo e a alma fazem parte de uma idéia que, se não permaneceu intacta, mostrou-se bastante influente ao longo do tempo. A identidade entre amor romântico e amor-paixão, contudo, não pode, com base nesses elementos, ser estabelecida: enquanto o amor-paixão é marcado pelo seu potencial transgressor, o amor romântico, embora seja amparado por ideais de libertação, constitui-se de forma ambígua, como um modo de legitimação do poder patriarcal na sociedade burguesa.

Apesar da democratização da esfera pessoal, apontada por Anthony Giddens, materializada na nova posição assumida pela mulher na ordem familiar burguesa, as liberdades obtidas não chegam a sobrepujar a hierarquização das relações pessoais, que ainda é mantida. Feminização e afetividade podem ser compreendidas como duas transformações significativas da intimidade na sociedade burguesa. Todavia, ao mesmo tempo em que a delimitação de um papel feminino dentro da ordem familiar confere maior importância à mulher, corresponde também a uma maneira de subordiná-la e isolá-la do mundo exterior.

Com as transformações operadas na esfera da intimidade, o sólido vínculo amoroso resultante do ideal romântico passa a se dissolver paulatinamente. Uma das razões pelas quais o casamento burguês não poderia se sustentar da maneira monogâmica e eterna diz respeito a uma contradição que lhe é intrínseca: ao mesmo tempo em que se pretende manter uma relação monogâmica, o prazer físico situa-se na base do casamento. Portanto, embora o ideal romântico valorize o espiritual, sua base é, inicialmente, carnal: a manutenção da tão almejada fidelidade conjugal somente é possível mediante a repressão dos instintos e a abdicção do prazer. Do contrário, mantém-se o casamento, mas, de maneira hipócrita, propagam-se os valores de uma moral burguesa, com os indivíduos agindo de forma contrária aos seus preceitos.

O ápice que se atinge com as transformações da intimidade pode ser vislumbrado na expressão da sexualidade plástica e episódica: uma sexualidade desvinculada da reprodução e comprometida com o prazer mútuo. De acordo com Giddens, a democratização das relações pessoais chega ao seu ponto máximo no que denomina relacionamento puro. Aspectos valorizados pelo ideal romântico e pelo casamento burguês, como a exclusividade do ser amado, deixam de ter relevância nos relacionamentos em que a realização sexual é considerada um direito de todos: se o rompimento ou o sexo episódico com outras pessoas for necessário para beneficiar a própria relação, não há razões para discutir. O objetivo primordial é a satisfação sexual; para esse tipo de amor, chamado confluyente, e a exclusividade sexual somente é levada em consideração até o instante em que ambos os indivíduos julgarem-na necessária.

O amor líquido de Bauman se avizinha da concepção de amor confluyente a partir do instante em que também está fundamentado no prazer sexual. Não obstante, a noção de Bauman remete a um sentimento que se caracteriza mais por

ser um indício de que a sexualidade está submetida a um jogo de coerções e incitações visando à manutenção de uma ordem consumista. Configurando-se como um modo de vida representativo do mundo pós-moderno, o amor líquido pode ser compreendido como o amor confluyente num estágio paroxístico.

Se, por um lado, o amor confluyente oferece a possibilidade de abandono da relação e os esforços do casal estão direcionados para a preservação do relacionamento puro prazeroso, por outro, no amor líquido, as relações tendem a ser mais fugidias. Apesar da preocupação com a satisfação sexual, da forma como é descrito, o amor líquido não pode ser atrelado à idéia de relacionamento puro: o que se situa na perspectiva desse modo de vida é menos a relação especial do que a *experimentação de situações novas*. Não se pode negar que experimentar sensações novas pode ser uma maneira de preservar uma relação – como sucede ao Japonês Da IBM e à Gorda Com Cheiro De Perfume Avon no seu amor hipotético. Entretanto, no mundo líquido da pós-modernidade, o objetivo não é, primordialmente, preservar a relação, mas satisfazer o ambíguo desejo de aproximação e afastamento, o que conduz a uma desintegração dos laços humanos.

O namoro virtual pela *internet* representa, provavelmente, o ponto máximo de fluidez que um relacionamento pode alcançar. Namorar nas salas de bate-papo é pura diversão e oferece a segurança necessária para que o indivíduo – anônimo – retorne ao espaço virtual. Terminar no momento desejado e os reduzidos riscos são as principais vantagens desse tipo de relação. É possível escolher o parceiro ou parceira, como produtos dispostos numa prateleira, e descartá-los sem aviso prévio – pode-se sempre *deletar*. Tomando de empréstimo as expressões do mundo informatizado, pode-se afirmar: estabelecer conexões é a principal forma de manifestação do amor líquido.

O amor de *Sexo* é, predominantemente, o amor líquido. Ainda que estejam presentes as outras configurações (de forma obscena ou não), o amor líquido é o fio condutor das personagens, que tecem e destecem as redes, as conexões. A sua única busca é pelo entretenimento: não namoram via *internet*, mas seus relacionamentos reais assumem o padrão dos relacionamentos virtuais – tão efêmeros quanto numerosos. A profusão de cenas de sexo no romance reitera a fragilidade do vínculo amoroso e sugere que o comportamento sexual do homem é modelado pelo estilo de vida consumista.

A cena em que Marcelo sofre pelo amor não correspondido, a situação em que a Vendedora De Roupas Jovens desfruta de uma sessão de sexo grupal, a relação real entre a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma e a relação hipotética entre a mesma Gorda e o Japonês Da IBM compilam os principais traços encontrados no amor líquido. De um lado, as cenas mostram que, se acaba o prazer sensual, não há motivos para sustentar o vínculo, do outro, atestam que o que move a incessante busca por prazer é a *vontade de consumir*.

Seguindo a lógica do mercado, as personagens tendem a descartar os corpos que desejavam, em pouco tempo. Como consequência, desaparecem as condições para a solidificação dos laços humanos. De acordo com Zygmunt Bauman,

O único personagem que os praticantes do mercado podem e querem reconhecer e acolher é o *homo consumens* o solitário, auto-referente e autocentrado comprador que adotou a busca pela melhor barganha como uma cura para a solidão e não conhece outra terapia; um personagem para quem o enxame de clientes do shopping center é a única comunidade conhecida e necessária e que vive num mundo povoado por outros personagens que compartilham todas essas virtudes com ele, e nada além.<sup>128</sup>

As práticas sexuais desse *homo consumens* são análogas à postura do consumidor diante das vitrinas do *shopping*. Assim se comportam a Vendedora De Roupas Jovens e a Secretária Loura. Assim se comporta o Japonês Da IBM que, isolado em seu apartamento, consegue o prazer através das imagens, que sempre necessitam ser substituídas por outras mais novas. O corpo é transformado em coisa e torna-se descartável. As relações tornam-se breves: “até que a morte os separe” é uma sentença em desuso e incompatível com o modo de vida líquido da sociedade ocidental pós-moderna.

Que amores há em *Sexo*? De maneira ostensiva, o amor líquido. Mas também o amor confluyente, o amor romântico e o amor-paixão figuram, ainda que em espaços ínfimos, ao longo da narrativa. Há amor em *Sexo*? Responder negativamente seria um equívoco. Seria considerar a existência de apenas uma forma assumida pelo amor; seria ignorar as interferências históricas e culturais nas configurações desse sentimento.

---

<sup>128</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 89.

## 4 SEXO E PODER NA PAULICÉIA DE ANDRÉ SANT`ANNA

*Fitter happier, more productive,  
Comfortable,  
Not drinking too much,  
Regular exercises at the gym  
(3 days a week),  
Getting on better with your  
associate employee  
contemporaries,  
At ease,  
Eating well  
(no more microwave dinners and  
saturated fats) [...]*

**Thom Yorke (Radiohead)**

## 4.1 SEXO E REPRESSÃO

### Liberdade em Sexo: a revolução sexual de Wilhelm Reich

O Adolescente Meio Hippie lera uma vez, numa sessão de consultoria sexual da revista *Ele & Ela*, que o tamanho do pênis do parceiro sexual não interferia no prazer obtido pela mulher que fosse penetrada. O artigo, cujo título era “Tamanho Não É Documento”, dizia que o importante era que parceiro sexual fosse carinhoso com a mulher e que ele, parceiro sexual, não fosse egoísta e procurasse sempre estimular as zonas erógenas da mulher. Segundo um outro artigo da revista *Ele & Ela*, chamado “Pontos de Prazer Total”, as zonas erógenas das mulheres eram: orelhas, nuca, pés, seios, coxas, nádegas e clitóris.<sup>129</sup>

A passagem acima, em que o narrador sublinha algumas das leituras do Adolescente Meio Hippie acerca do ato sexual, situa-se logo no princípio do romance, quando as personagens ainda estão sendo focalizadas nas imediações do *shopping center*. Antes, a informação que é concedida ao leitor diz respeito à timidez do Adolescente, que não tem coragem de comprar nenhuma das revistas de sexo explícito, expostas na banca de revistas em frente ao *shopping*. Em compensação, mensalmente, o Adolescente Meio Hippie adquiria as revistas *Playboy* e *Ele & Ela*, que mostram, no máximo, nudez frontal feminina, mas não o ato sexual. Duas preocupações parecem atormentar o Adolescente: o tamanho do seu pênis e a sua primeira relação sexual com a namorada – a Adolescente Meio Hippie.

Para acabar com sua angústia, o Adolescente Meio Hippie busca nas revistas que compra artigos que contenham informações sobre a sexualidade: desde a interferência do tamanho do pênis no prazer da mulher até uma listagem de pontos erógenos do corpo feminino. Tais artigos presentes em revistas desse gênero sugerem a existência de uma liberdade em torno da sexualidade. Embora rotuladas como revistas para maiores de dezoito anos, sabe-se que um público cativo é o dos adolescentes do sexo masculino. O fato que é representado na cena citada é que as informações e imagens, cujo tema é o sexo, são tão onipresentes que, até mesmo um adolescente como a personagem de André Sant’Anna, tem acesso.

<sup>129</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 21.

No outro extremo, a Adolescente Meio Hippie, namorada do rapaz, não obstante sentisse nojo das revistas *Playboy* e *Ele & Ela*, demonstra-se tão interessada por questões relacionadas ao sexo quanto o seu namorado. A revista predileta da Adolescente era a *Capricho*, que, ironicamente, é direcionada a adolescente nada hippies:

A Adolescente Meio Hippie estava muito interessada por sexo e a revista *Capricho* sempre publicava artigos dirigidos a adolescentes do sexo feminino, virgens, muito interessadas por sexo. Uma vez, a Adolescente Meio Hippie leu um artigo, na revista *Capricho*, chamado: “Virgindade. O Momento Certo de Perdê-la”.<sup>130</sup>

Como se pode perceber, a Adolescente Meio Hippie, apesar de virgem, possui um interesse significativo por sexo. O artigo da revista *Capricho*, à primeira vista, pode parecer um texto destinado a coibir os desejos precoces dos adolescentes: a princípio, o tema da virgindade pode remeter à preocupação dos pais, que tendem a refrear o desejo das filhas adolescentes com o objetivo de mantê-las afastadas dos “perigos” do sexo. Todavia, na seqüência da narrativa, a primeira impressão é desfeita e observa-se que, aparentemente, o objetivo do artigo é simplesmente informar as adolescentes para que elas possam desfrutar dos prazeres do sexo sem os riscos de sentir dor ou contrair doenças sexualmente transmissíveis. Segundo o artigo, o mais importante na primeira relação sexual de uma virgem é o amor recíproco dos namorados. Em seguida, frisa-se o fato de que a dor sentida na penetração é algo relativo e que é necessário usar preservativos. Após a leitura, a Adolescente Meio Hippie está segura de que pretende perder sua virgindade com o Adolescente Meio Hippie.

Enquanto o Adolescente Meio Hippie preocupa-se com o tamanho do seu pênis e busca informações sobre o assunto em revistas, a sua namorada preocupa-se com o prazer a ser obtido em sua primeira relação sexual. Aparentemente, a sociedade a que pertencem as personagens é semelhante àquela teorizada por Wilhelm Reich<sup>131</sup> ou ao que Herbert Marcuse<sup>132</sup> denomina sociedade não-repressiva. O que os trechos extraídos e toda a narrativa de André Sant’Anna sugerem, à primeira vista, é que se atingiu um estágio não-repressivo de sociedade, em que os

<sup>130</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>131</sup> REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Tradução de Ary Blaustein. 6. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

<sup>132</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.



impulsos sexuais não padecem de uma repressão extrema ou estão associados ao mal. Contudo a impressão se desfaz à medida que se realiza uma leitura mais acurada.

Avulta o fato de que a sexualidade, para o Adolescente Meio Hippie e sua namorada, é cercada de tensão. A cena que protagonizam, cujos fragmentos surgem nas primeiras páginas do romance, tem o seu desfecho quase ao final da narrativa, quando a primeira relação sexual dos namorados termina rapidamente, com a ejaculação precoce do rapaz e com a dor sentida pela Adolescente. Em certo momento, o Adolescente Meio Hippie aparece deitado em seu quarto, à noite, olhando para o seu pênis e pensando sobre o tamanho. Simetricamente, a Adolescente Meio Hippie examina, sozinha em seu quarto, à noite, o seu hímen, pensando, provavelmente, se sentiria dor ou prazer.

De acordo com Wilhelm Reich, a repressão à vida amorosa é o mecanismo através do qual são criados indivíduos submissos e escravizados economicamente. Sua proposta é transformar radicalmente essa estrutura social, com o objetivo de engendrar uma sociedade livre em que as relações sexuais possam se manifestar de maneira “natural” e os homens convivam sob a regulação dos interesses da vontade de viver, segundo as palavras do próprio Reich. Dessa maneira, combatendo o modelo autoritário de família, seria possível substituir o poder patriarcal por uma ordem familiar natural. Dentro dessa perspectiva, estariam excluídos dessa estrutura revolucionária os interesses econômicos como base das relações erótico-afetivas e a regulamentação moral rigorosa.

O cenário em que atuam o Adolescente e a Adolescente Meio Hippie apresenta alguns sinais que o aproximam dessa sociedade livre, proposta por Reich. Três pontos considerados importantes na teoria de Reich podem ser percebidos no trecho extraído do romance: a educação sexual, o papel do casamento e a questão da abstinência.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de que as informações sobre o sexo, difundidas amplamente pelos meios de comunicação de massa, atingem, inclusive, *adolescentes*, como as personagens em questão. Para decidir sobre a perda da virgindade, a Adolescente Meio Hippie busca a revista *Capricho*; para evitar a gravidez ou as doenças venéreas não se promove nos artigos a abstinência sexual. Em outras palavras, observa-se uma maior liberdade sexual, sobretudo, se se considerar que as personagens são jovens, cuja sexualidade tem sido alvo de

repressão ao longo de muito tempo. Segundo Reich, uma educação sexualmente negativa, isto é, fundada na repressão sexual e na prática da abstinência, prepararia os jovens para o casamento monogâmico e vitalício. Conseqüentemente, a manutenção da ordem vigente, a perpetuação da família patriarcal, se tornaria possível. Por outro lado, uma educação sexual afirmativa poderia reverter a situação, conduzindo a uma sociedade livre. Nesse caso, o adolescente não teria uma relação problemática com seus órgãos genitais ou com a nudez humana e, como resultado, sua atitude frente ao sexo não seria de timidez ou culpabilidade. Não se pode afirmar que a culpa ou a preocupação com o caráter diabólico da nudez façam parte das preocupações do Adolescente Meio Hippie ou de sua namorada: sua única preocupação é obter prazer na primeira relação sexual.

A instituição do casamento está na base da sociedade patriarcal referida por Reich. Para uma sociedade livre, a monogamia e a indissolubilidade do laço matrimonial teriam que ser questionados. Seu caráter monogâmico e recatado resulta numa contradição: ao mesmo tempo em que se exige a fidelidade e o recato, tais fatores condenam o casamento ao fracasso devido à repressão sexual. No contexto de *Sexo*, o casamento, quando aparece, encontra-se em crise ou marcado pelo adultério. Um aspecto mais relevante refere-se ao fato de que a maioria das relações, na narrativa, não tem em vista o matrimônio. Assim, a liberdade sexual que experimentam o Adolescente e a Adolescente Meio Hippie, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens pode apontar para uma estrutura social livre, como a que propunha Reich.

Em uma sociedade livre, como a que aparenta ser a de *Sexo*, a abstinência sexual não figura como um benefício para os indivíduos. Antes considerado um método necessário para a constituição saudável do corpo e, sobretudo, para a preservação do modelo autoritário de família, fundado na monogamia, a abstinência perde espaço para a liberação sexual. Para prevenir as doenças venéreas, lança-se mão do uso de camisinha (como faz a Adolescente Meio Hippie). Além disso, evita-se a procriação, priorizando-se o sexo como algo mais voltado para o prazer do que para a perpetuação da espécie. Considerando-se que a narrativa representa um modelo contemporâneo de sociedade, a torrente de imagens eróticas no romance demonstra nitidamente a irrelevância de um método repressivo como o da abstinência.

Não obstante as aproximações, pode-se questionar se a sociedade livre do pensamento reichiano foi de fato atingida e está representada na narrativa de André Sant'Anna. Os motivos pelos quais *A revolução sexual* foi escrito estão em órbita da noção de que a sexualidade é a principal fonte de felicidade do ser humano quando expressa de maneira adequada – isto é, amparada pelo “interesse na alegria de viver”. Apesar do fato de que as personagens de *Sexo* não manifestam felicidade ou tristeza (a não ser Marcelo, quando desprezado pela Vendedora De Roupas Jovens), a narrativa permite inferir que o mal-estar é o sentimento predominante: apesar de possuírem a liberdade de escolher o momento certo para a primeira relação sexual, os Adolescentes Meio Híppies estão envolvidos por uma atmosfera de tensão. Se a sociedade fosse livre de qualquer tipo de controle, talvez a experiência dos adolescentes da narrativa pudesse ser diferente, isenta de dor e frustração. Do contrário, a tensão do Adolescente Meio Híppie atinge graus elevados e a decepção da Adolescente Meio Híppie surge como um destino inexorável. Ambos desfrutam da “liberdade” que caracteriza a sexualidade no mundo contemporâneo, mas, paradoxalmente, essa liberdade sexual experimentada pelas personagens não é sinônimo de uma sociedade livre, como a teorizada por Reich.

### **Sexo e o princípio de desempenho**

De acordo com Herbert Marcuse<sup>133</sup>, o princípio de desempenho corresponde à forma histórica predominante do princípio de realidade. Numa sociedade afluyente, o princípio de desempenho resulta de um desenvolvimento em que a dominação foi racionalizada de forma progressiva: o que interessa é a utilização lucrativa do sistema produtivo. Nesse sistema, o corpo e a mente tornam-se instrumentos de trabalho alienado – um trabalho para uma engrenagem que escapa ao controle do indivíduo.

Nos intervalos comerciais do filme sobre jovens que passavam férias na praia e ficavam bêbados e faziam festas jovens e faziam sexo, havia sempre os comerciais de televisão, que faziam parte de um esforço coletivo da sociedade para evitar a propagação da AIDS, produzidos e

---

<sup>133</sup> MARCUSE, Herbert. *Op. cit.*, 1999, p. 58-9.

veiculados gratuitamente, que foram criados pela agência de publicidade na qual o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas trabalhavam. Havia também um comercial no qual aparecia uma loura, com a língua para fora da boca, que apertava os próprios peitos e pedia para que os telespectadores ligassem para ela, Loura, Com A Língua Para Fora Da Boca, Que Apertava Os Próprios Peitos.<sup>134</sup>

O trecho acima corresponde ao momento em que o narrador descreve alguns instantes de programação da televisão. Na cena em questão, a Jovem Mãe chega em casa e percebe que seu marido, Marcelo, não se encontra no apartamento onde moram. Em seguida, a Jovem Mãe liga a televisão e as imagens são descritas pelo narrador, que passa a se concentrar em aspectos marcantes do imaginário da sociedade capitalista contemporânea.

No momento em que a Jovem Mãe liga o aparelho, surge na tela um filme, protagonizado por jovens, que fazem festas jovens, muito sexo e bebem excessivamente. Além da busca por prazer e da relevância do novo e da juventude, sintetizada nas imagens do filme, o narrador destaca através do intervalo comercial a relevância da publicidade no mundo contemporâneo. Trazendo à cena a propaganda sobre a AIDS, descreve-se a televisão como um meio importante para a difusão de medidas educativas para o combate à doença: o sexo, embora por um viés distinto, associado à doença, continua a figurar nas imagens televisivas. Por fim, o sexo permanece como o centro das atenções quando o narrador muda seu foco para uma propaganda em que uma Loura faz gestos e expressões provocantes com o objetivo de vender o prazer por telefone. Como já se discutiu, essa sociedade em que proliferam imagens eróticas não pode ser considerada livre nos termos de Reich – não se processa uma revolução sexual. Mais uma vez, não se pode afirmar que, de acordo com Marcuse, seja uma civilização não-repressiva, embora a presença ubíqua do sexo aponte para uma conclusão oposta.

Segundo Freud, para que haja civilização, é necessário haver repressão dos instintos. A liberdade para a satisfação dos instintos naturais é incompatível com toda forma de associação e preservação duradoura, isto é, a ordem social. Uma comunidade livre da repressão poderia se manifestar através de uma liberação dos instintos reprimidos. Se, no texto de André Sant'Anna, a ubiquidade do sexo pode sugerir que a liberdade aos impulsos sexuais caracteriza uma civilização não-repressiva, paradoxalmente, não se pode garantir que os indivíduos – consumidores

<sup>134</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 56.

autômatos – desfrutem de um “Eros livre”, como pretende Marcuse. A abundância de imagens eróticas poderia apontar para um comportamento não-repressivo se o contexto da narrativa não envolvesse personagens desprovidas de vontade própria, agindo conforme os ditames da publicidade. De maneira ambígua, embora em *Sexo* pululem as imagens eróticas, os corpos que participam dos atos sexuais permanecem, segundo a perspectiva de Marcuse, *deserotizados*.

Os corpos que transitam nas cenas do filme ou a Loura, Com A Língua Para Fora Da Boca, Que Apertava Os Próprios Peitos, que figura na propaganda de serviços de sexo por telefone, são corpos deserotizados. Nessa sociedade não se desenvolve a *auto-sublimação da sexualidade*, ou seja, a sexualidade continua predominantemente genital. Do contrário, na ordem não-repressiva, a sexualidade deixa de se restringir a uma função especializada e se dissemina pelo organismo em sua totalidade: eis o que Herbert Marcuse denomina transformação da sexualidade em Eros. De tal modo, o corpo não é dessexualizado e a ordem social não é rompida.

Para Marcuse, é por meio da deserotização do corpo que se mantém a disciplina do trabalho na civilização repressiva. Introduzindo o conceito de *mais-repressão*, o filósofo compreende que esses controles adicionais engendrados pelas instituições específicas de dominação são mecanismos através dos quais a civilização é preservada dos poderes destrutivos dos instintos. Para escapar dessa dominação, seria necessário uma re-sexualização do corpo, com a retomada do significado original do erotismo, vinculado à estética: enquanto o corpo deserotizado é utilizado no trabalho industrial, automatizando-se, alienando-se, na sociedade não-repressiva, ele retornaria a um estágio em que a sexualidade teria a função de obter prazer a partir de zonas erógenas em lugar da função reprodutiva.

Desse processo, apenas a transformação rumo a uma sexualidade desvinculada da reprodução pode ser verificada em *Sexo*. O “Eros livre” não entra em cena de maneira completa: segundo Marcuse, a sexualidade transformada em Eros permitiria a substituição da razão repressiva pela racionalidade de gratificação, isto é, para a qual convergem razão e felicidade. A felicidade experimentada pelas personagens de André Sant’Anna decorre do consumo de imagens, sendo, assim, ilusória e fugaz. O prazer obtido pelos telespectadores do filme sobre jovens ou pelos consumidores do sexo virtual oferecido pela Loura, Com a Língua Para Fora

Da Boca, não está a serviço do Eros livre, mas reforçando uma ordem que difere substancialmente daquela não-repressiva.

A concepção de uma ordem não-repressiva implicaria a mudança de uma sociedade em que a luta pela existência não fosse mais o foco para outra da *abundância*, situada para além do domínio da necessidade. Em tal sociedade, todas as necessidades básicas poderiam ser satisfeitas com o menor dispêndio possível de tempo, energia física e mental. O cenário de *Sexo*, correspondente à metrópole pós-moderna, demonstra ter atingido tal estágio: os óculos Ray-Ban, os restos de salgadinhos Elma Chips no chão da rodoviária, os carros importados do Japão, os aparelhos de som importados do Japão, as incontáveis revistas eróticas, cirurgias plásticas, os perfumes e tudo o que simbolize a vitória da superfluidade frente à necessidade e à luta pela sobrevivência são aspectos que qualificam a São Paulo de André Sant'Anna como um exemplar dessa sociedade *afluente*. Três aspectos, segundo Marcuse, revelam-se como necessários para a existência de uma civilização não-repressiva: a transformação do trabalho em jogo, a reconciliação entre razão e sensualidade e a conquista do tempo.

De certa maneira, os dois últimos foram atingidos pela sociedade de consumo. Paradoxalmente, apesar de a tecnologia permitir aos indivíduos a redução dos esforços físicos e mentais no trabalho, bem como a superação das necessidades, o tempo que resta não é reservado para o prazer (ainda que a indústria de entretenimento pretenda suprir essa lacuna) e o labor não é transformado em jogo. A abundância e o tempo livre tornam o homem cada vez mais submetido ao princípio de desempenho. O próprio prazer que a sociedade de consumo oferece está comprometido com a manutenção dos mecanismos de *mais-repressão* – tomando de empréstimo o conceito de Marcuse. A razão e a sensualidade fundem-se, assim reforçando o princípio de realidade vigente – o princípio de desempenho. Isso pode explicar a demasiada presença de estímulos sexuais, seja nas propagandas, seja nos filmes: as possibilidades de obtenção do prazer são múltiplas, mas sua satisfação é apenas ilusória.

### Nem repressiva, nem revolucionária

De tudo o que se observa na representação da metrópole pós-moderna, em *Sexo*, não se configuram nitidamente nem repressão, nem revolução. No texto publicado na orelha da segunda edição do romance, o poeta Carlito Azevedo descreve a sociedade contemporânea como sendo *desdramatizada*, composta por autômatos. Não há paixão a ser contida pela repressão, tampouco um sentimento transformador, que culmine numa revolução sexual: sem alarmes, sem surpresas, o mundo contemporâneo segue um roteiro desprovido de tensão dramática. Os homens automatizados agem como se não possuíssem desejos, a não ser aqueles codificados pela sociedade de consumo.

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas tirou sua cueca de seda Pierre Cardin e exibiu o seu pau duro para sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol.

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos tirou sua cueca de seda Pierre Cardin e exibiu o seu pau duro para sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol.<sup>135</sup>

Os dois Jovens Executivos possuem duas Noivas Louras, idênticas. Eles leram, na revista *Ele & Ela*, o mesmo artigo, intitulado “É dos Fortes Que Elas Gostam Mais”, que informava a preferência de boa parte das mulheres por homens viris e dominadores durante a relação sexual. A partir daí, os Jovens Executivos resolvem pôr em prática as informações do artigo fazendo sexo com suas Noivas Louras de maneira viril e dominadora. Os dois parágrafos citados pertencem ao capítulo em questão. Todo o capítulo é construído com as mesmas frases e atitudes, repetidas para cada um dos Jovens Executivos. Ao final do capítulo, as Noivas Louras decepcionam-se com os Jovens Executivos, rompendo o noivado e trocando um pelo outro.

As mulheres permanecem as mesmas. Os Jovens Executivos são trocados, mas é como se nada houvesse ocorrido. Todos se comportam como se fossem seres desprovidos de vontade própria. O trecho citado demonstra com nitidez o caráter serial dos indivíduos diferenciados apenas pela cor das gravatas. Ambos executam as mesmas seqüências de atos e ambos têm o mesmo destino. O sexo é

<sup>135</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 113.

narrado de maneira explícita, precisa, explorando detalhes mínimos do corpo. As personagens têm acesso a informações a respeito de maneiras para incrementar as relações sexuais e potencializar o prazer. Entretanto o sexo não entra em cena com sua força subversiva: a revista lida pelos Jovens Executivos pode atuar como um mecanismo de controle, mantendo os indivíduos dentro dos limites estabelecidos pela ordem social, codificando os comportamentos. A feição assumida pelo narrador pode apontar para uma completa deserotização do corpo. O narrador, em *Sexo*, parece lidar com o corpo humano como se estivesse diante de uma peça anatômica, dissecando-a. As descrições dos atos sexuais e dos corpos envolvidos são revestidas por um caráter asséptico, semelhante aos textos de manuais de instruções de aparelhos eletrônicos. Percebe-se, então, que a narrativa afasta as idéias a respeito de uma ordem repressiva ao mesmo tempo em que está distante de acenar para uma sociedade revolucionária, sexualmente livre.

De acordo com Anthony Giddens<sup>136</sup>, o pensamento de Reich e Marcuse não corresponde à realidade da civilização moderna, cujas instituições não estão amparadas necessariamente na restrição crescente ao sexo: o que se observa e é representado pelo romance é a excessiva presença do sexo, interpretada por Marcuse como *permissividade* e não liberação. Para o filósofo alemão, a permissividade é uma forma distorcida da sexualidade, o que é questionado por Giddens. O sociólogo inglês aponta os estudos de Michel Foucault como uma alternativa frente à idéia da repressão: a sexualidade teria sido, como outros aspectos da vida, capturada e reelaborada com o objetivo de expandir os sistemas de poder.

É nesse ponto que se encontra uma diferença marcante entre *Sexo* e narrativas da década de 70, como *PanAmérica*. O corpo, no texto de José Agrippino de Paula, é utilizado como uma espécie de arma diante dos processos de reificação do homem. Frente à sociedade repressiva, o corpo sensual pode servir como meio de liberação, possibilitando o surgimento de uma nova ordem não-repressiva. Enquanto, no texto de André Sant'Anna, atua um corpo anestesiado, automatizado, em *PanAmérica*, o corpo é instrumento de protesto. Como afirma Décio Torres Cruz,

O elemento erótico presente nas artes plásticas e na literatura pop objetiva desmascarar as intenções de controle da sociedade industrial que se utiliza

---

<sup>136</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, 1993.



da sexualidade humana e do reprimido através da manipulação do inconsciente para estabelecer a reificação do homem moderno [...]<sup>137</sup>

A afirmativa anterior se refere aos textos pop anteriores à década de 90, como o romance de José Agrippino de Paula. Se, em *PanAmérica*, o sexo é uma maneira de combater e criticar a sociedade repressiva, em *Sexo*, tal método não surte efeitos significativos e o corpo que goza, no texto de André Sant’Anna, é o de um indivíduo controlado, automatizado. Contudo o controle não se estabelece exclusivamente por meios repressivos, como se pensava, mas, contrariamente, através da incitação ao sexo. O corpo, em *Sexo*, não lança mão da sexualidade para combater os poderes repressivos, como o narrador de *PanAmérica*. No texto de André Sant’Anna, o sexo faz parte de um mecanismo complexo de dominação, que se ampara, sobretudo, no estímulo sexual, ao invés de em sua censura. Na contemporaneidade, o excesso de estímulos sexuais não significa a revolução sexual, nem confere ao corpo um caráter subversivo. Tampouco isso significa a liberação que Marcuse pensa ter sido desviada para uma permissividade. Segundo Foucault, a proeminência do sexo como discurso decorre da vigilância como forma de gerar poder, constituindo-se como uma outra forma de dominação, quiçá, mais insidiosa. Tal perspectiva aproxima-se bastante do panorama delineado ao longo do romance.

## 4.2 SEXO E INCITAÇÃO

### Ubiquidade do sexo

No primeiro volume da *História da Sexualidade*<sup>138</sup>, Michel Foucault reflete a respeito da colocação do sexo em discurso, de maneira a questionar o que chama “hipótese repressiva”: teria o sexo sido crescentemente reprimido na sociedade Ocidental moderna com o surgimento do capitalismo? Talvez não seja através da

<sup>137</sup> CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, 2003, p. 160.

<sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

repressão que se regule a proliferação desses discursos. É isto que Foucault demonstra por meio de uma análise histórica, que pretende compreender de que maneira se configuram as instâncias de produção de poder, saber e prazer no que se refere à sexualidade.

Muito tem sido dito a respeito do sexo desde o século XVII, e a multiplicação desses discursos no campo do exercício do poder é o alvo da análise histórica proposta. O que é possível perceber é uma incitação crescente, e não necessariamente uma repressão, como se imaginava, de maneira restritiva. Segundo Foucault, o excessivo falar sobre sexo, antes vinculado à espiritualidade cristã e realizado através da técnica da confissão, ultrapassa a esfera dos prazeres individuais e transforma-se em algo público. Apoiada por outros mecanismos, a confissão atinge o âmbito da ciência e a incitação aos discursos sobre o sexo passa a ocorrer a partir de uma motivação que não é apenas moral, mas, sobretudo, política, econômica e técnica. Desse modo, trata-se de perceber que essa proliferação discursiva constitui-se como uma forma de regulação mediante a *incitação*. Essa *vontade de saber* sobre a intimidade do indivíduo através dos mais especializados mecanismos caracteriza o que é denominado por Foucault de *scientia sexualis*. O seguinte trecho da *História da Sexualidade* parece sintetizar o projeto foucaultiano:

[...] ao invés de partir de uma repressão geralmente aceita e de uma ignorância avaliada de acordo com o que supomos saber, é necessário considerar esses mecanismos positivos, produtores de saber, indutores de prazer e geradores de poder.<sup>139</sup>

Baseando-se na tese foucaultiana, torna-se possível indagar acerca da maneira como as relações erótico-afetivas estão configuradas na contemporaneidade. É plausível pensar a respeito de uma repressão no que se refere à sexualidade? O que dizer dos excessivos estímulos sexuais a que estão submetidos os indivíduos contemporâneos? Essas são questões que se assemelham bastante àquelas abordadas por Michel Foucault e situam-se muito próximas do panorama urbano do romance *Sexo*, de André Sant'Anna.

Como já foi pontuado, o texto, ambientado em São Paulo, constitui-se como uma narrativa em que as personagens, geralmente, não possuem nomes próprios e,

<sup>139</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 71.

ainda que os tenham, não são descritas de maneira que as individualize. Durante quase toda a extensão do romance, as personagens, quando não fazem sexo, falam ou pensam em sexo. O cenário é caracterizado como um espaço marcado pela velocidade e pela proliferação de imagens provisórias da sociedade de consumo, não raro associadas ao sexo. Representando assim a cidade contemporânea e as relações entre sujeitos na pós-modernidade, André Sant'Anna expõe ao leitor algo sintomático: na atualidade, há uma imensa produção e difusão de discursos sobre o sexo e isso ocorre através dos mecanismos mais variados – desde aqueles mencionados por Foucault até outros, mais recentes, possíveis de serem desenvolvidos apenas na sociedade de consumo. Os meios de comunicação de massa se apresentam como um dos principais responsáveis pela difusão das múltiplas formações discursivas a respeito do sexo.

Os questionamentos anteriormente propostos podem ser, então, resumidos em um só: tendo em vista que saber e poder não se encontram desvinculados um do outro, seria o excessivo e polimorfo falar sobre sexo uma maneira de o capitalismo tardio manter-se hegemônico, regulando a intimidade dos indivíduos?

O Adolescente Meio Hippie lera uma vez, numa sessão de consultoria sexual da revista *Ele & Ela*, que o tamanho do pênis do parceiro sexual não interferia no prazer obtido pela mulher que fosse penetrada. (...) Segundo um outro artigo da revista *Ele & Ela*, chamado 'Pontos de Prazer Total', as zonas erógenas das mulheres eram: orelhas, nuca, pés, seios, coxas, nádegas e clitóris.<sup>140</sup>

A partir desse excerto, é possível inferir que revistas como aquela consultada pela personagem são parte desses mecanismos referidos. O Adolescente Meio Hippie, de forma alguma sofre uma repressão direta sobre seus desejos sexuais. Tendo acesso às informações contidas na revista, o Adolescente mostra-se inserido numa sociedade em que a repressão ao sexo parece não ser tão relevante. Mediante seções em que o leitor tem acesso a um aconselhamento sexual, prolifera um discurso em que são oferecidos procedimentos capazes de proporcionar momentos de prazer absoluto, transferindo-se a relação erótico-afetiva para um espaço em que a lógica que predomina é a do desempenho: a lógica da sociedade de consumo. De tal modo, o Adolescente Meio Hippie – que, ironicamente, consome um estilo de vida marcado pela postura subversiva relacionada ao sexo – constrói-se como um sujeito fortemente automatizado pelas informações disseminadas pelos

<sup>140</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 21.

meios de comunicação de massa. A incitação ao sexo para as personagens de André Sant'Anna configura-se como um dos mecanismos de controle utilizados pela sociedade de consumo: submetendo os indivíduos a uma exposição torrencial de imagens eróticas, os meios de comunicação e de publicidade constroem os limites possíveis para a configuração de identidades (sexuais ou não).

A liberdade dos desejos é vista como uma ameaça à sobrevivência, não somente do capitalismo, mas de qualquer ordem social. No mundo contemporâneo, em que a publicidade e os meios de comunicação de massa possuem um poder bastante significativo, o excessivo falar sobre sexo pode ser compreendido então como uma maneira de controlar as forças transgressoras do desejo, mantendo o sistema capitalista em sua hegemonia. A incitação ao sexo figura de maneira ubíqua no romance. As imagens e discursos sobre o sexo interferem no desenvolvimento de outras personagens, como o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas teve a idéia de agir de modo rude, primitivo e másculo, durante a relação sexual com sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, quando leu, na sessão de consultoria sexual da revista *Ele & Ela*, num artigo cujo título era 'É dos Fortes que Elas Gostam Mais', que uma relação sexual poderia ganhar um molho extra quando o homem agia de modo rude, primitivo e másculo, com a parceira sexual.<sup>141</sup>

A passagem anterior, pertencente ao capítulo protagonizado pelos Jovens Executivos, apresenta algo semelhante ao que ocorre com o Adolescente Meio Hippie. Em ambos os casos, as revistas com temática erótica são meios através dos quais os indivíduos se informam e constroem sua sexualidade. Na cena em questão, como já foi mencionado, há uma troca entre as noivas e tudo permanece como se não houvesse diferença. De fato, não há diferença alguma entre as personagens envolvidas, que possuem as mesmas preferências cinematográficas, lêem os mesmos artigos das mesmas revistas, têm a mesma profissão e a mesma aparência, caracterizando-se como seres automatizados. Percebe-se que ao longo de toda a narrativa os estímulos ao sexo são freqüentes. Entretanto é possível perceber também que, exploradas pela sociedade de consumo, as imagens eróticas no contexto pós-moderno não adquirem o caráter revolucionário que o sexo possui nas teorias de Reich e Marcuse.

<sup>141</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 119.

Aqui, como em todo o romance, a ironia do narrador é colocada em cena. Comportando-se como o narrador pós-moderno (o *narrador-voyeur*), proposto por Silviano Santiago<sup>142</sup>, o narrador de *Sexo* instaura uma ambigüidade mediante o uso da ironia. O narrador, ao mesmo tempo em que age como se preocupasse apenas em descrever sem se comprometer, deixa brechas para que se perceba a crítica direcionada à sociedade de consumo. Apropriando-se de elementos dessa sociedade para, posteriormente, criticá-los, a narrativa desenvolve-se lançando mão de um procedimento amplamente utilizado por artistas pop, como é possível inferir a partir das análises de Evelina Hoisel<sup>143</sup> e Décio Torres Cruz<sup>144</sup>.

Segundo Hoisel, a arte pop baseia-se no cotidiano da sociedade de consumo: imagens da cultura de massa encontram-se disseminadas entre as distintas produções artísticas pop. Utilizando-se de procedimentos da arte pop, André Sant'Anna constrói um texto em que a realidade do fim do século XX é exibida e interpretada através da expressão pop, cujo surgimento coincide com o da pós-modernidade. Considerando, como Linda Hutcheon, que o pós-moderno é caracterizado pela incorporação e posterior subversão daquilo que engloba, afirma-se que a paródia e a ironia constituem-se como os procedimentos típicos da pós-modernidade.

Em *Sexo*, observa-se que a atitude do narrador é perpassada por esses recursos *pop*, resultando em uma crítica ambígua da maneira de abordagem do sexo na sociedade de consumo. Utilizando estereótipos exaustivamente e reiterando o caráter automático das relações humanas na contemporaneidade, revelam-se os mecanismos de controle que estão associados aos diversos estímulos sexuais gerados pelos meios de comunicação. A incitação, e não a repressão, configura-se, dessa forma, como um meio de controlar os desejos dos indivíduos. Engendrando uma imagem de liberdade ilimitada, a sociedade de consumo oferece ao cidadão múltiplas possibilidades de escolha. Cria-se a ilusão de autonomia quando o que existe é a transformação do indivíduo em autômato.

---

<sup>142</sup> SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

<sup>143</sup> HOISEL, Evelina. *Op. cit.*

<sup>144</sup> CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*

## Sexo, consumo e incitação: estilos de vida

Além das revistas, que apresentam a promessa de um prazer absoluto, associada em geral à realização de novas experiências, é notável a difusão ampla de um padrão de beleza por meio dos vários instrumentos de que dispõe a sociedade de consumo. A beleza-padrão pode ser observada, à primeira vista, na constituição dos nomes de algumas das personagens, como a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. Não obstante, em algumas circunstâncias, esse padrão aflora explicitamente através dos discursos das personagens ou das cenas que protagonizam.

Duas cenas, já discutidas sob outra perspectiva, podem servir para demonstrar de que maneira um padrão de beleza amplamente difundido pode interferir nas relações erótico-afetivas das personagens: a primeira é protagonizada pelo Executivo De Óculos Ray-Ban e por sua esposa; a outra, pelo Chefe Da Expedição Da Firma e sua amante, a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon.

Em ambas as cenas, a figura da mulher loura surge como um padrão opressivo e recorrente: tanto no imaginário do Executivo De Óculos Ray-Ban, durante a relação sexual com sua esposa, como no filme pornográfico visto pelo Chefe Da Expedição Da Firma e sua amante no motel, a loura é um signo constante. A imagem da loura como um padrão onipresente é compreendida por Leandro Salgueirinho de Oliveira<sup>145</sup>, em sua dissertação, como uma projeção da matriz mítica *Marilyn Monroe*. Assim como, conforme Hoisel em seu estudo sobre *PanAmérica*, Marilyn Monroe era o objeto de desejo erótico do narrador, em *Sexo*, a imagem da loura ressurgue como sonho de consumo. O que é necessário salientar diz respeito ao papel do corpo e da sexualidade na narrativa de José Agrippino de Paula, que destoa do que se verifica no texto de André Sant'Anna. Ao passo que, no contexto de Agrippino de Paula, as relações sexuais possuíam um poder subversivo, em *Sexo*, o corpo é completamente incorporado ao sistema mercadológico. Nas cenas em questão, o prazer somente é conseguido pelas personagens em decorrência das *imagens* das mulheres louras, que pululam nos *out-doors*, nos filmes (pornográficos ou não) e nas propagandas de televisão. As louras, nesse caso, são produtos

---

<sup>145</sup> OLIVEIRA, Leandro Salgueirinho de. *Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant'Anna*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2004, p. 42.

consumidos de maneira massiva, corpos que perdem seu valor tão logo sejam usados.

[...] o Executivo De Óculos Ray-Ban conseguiu focalizar o imaginário cu da Kim Basinger em sua mente e ficou com o pau duro. O Executivo De Óculos Ray-Ban fez sexo anal com sua Esposa Com Mais De Quarenta. O Executivo De Óculos Ray-Ban ejaculou no róseo cu da Kim Basinger.<sup>146</sup>

O que ocorre com o Executivo De Óculos Ray-Ban se assemelha ao que sucede ao Chefe Da Expedição Da Firma, situações que diferem apenas pelo fato de o estímulo se originar das imagens de um filme pornográfico. Assim como o Chefe Da Expedição Da Firma necessita das imagens padronizadas – veiculadas pelo filme pornográfico – para obter o orgasmo, o Executivo De Óculos Ray-Ban precisa fantasiar uma relação sexual com a atriz Kim Basinger para que afaste a imagem da sua Esposa Com Mais De Quarenta. É notável que as duas situações parecem sugerir que a imposição de um padrão de beleza se configura como um mecanismo de exclusão, pois tanto a esposa, numa cena, quanto a amante, na outra, são mulheres gordas e, portanto, o oposto do padrão *Loura, Bronzeada Pelo Sol*. Entretanto deve-se considerar que, assim como para Foucault não se confirma a chamada hipótese repressiva, é imprudente relacionar, de maneira redutora, a padronização dos corpos com a exclusão daqueles que não se encaixam no modelo disseminado. O próprio texto de André Sant’Anna sinaliza para um caminho distinto, demonstrando que a exclusão não é um mecanismo de controle tão eficaz para a conservação da sociedade de mercado.

O Japonês Da IBM oferece uma outra possibilidade para a compreensão desse problema. Como já é sabido, suas preferências destoam daquela do Executivo De Óculos Ray-Ban ou do Chefe Da Expedição Da Firma: ao passo que estes preferem as louras, bronzeadas pelo sol, o Japonês sente atração sexual por mulheres gordas, como se percebe na cena em que entra na banca de revistas: “[...] o Japonês, discretíssimo, nem precisou abrir a boca para receber [...] o seu exemplar de Fat Chicks (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas)”<sup>147</sup>. Esse episódio ilustra, de certa maneira, o que Michel Foucault menciona a respeito das sexualidades periféricas que conduz à *incorporação das perversões*:

<sup>146</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 23.

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática.<sup>148</sup>

É como *efeito-instrumento* que se pode compreender o papel da revista pornográfica na cena do Japonês da IBM. Conforme Leandro Salgueirinho, os perfis das personagens construídas correspondem a perfis de consumidores catalogados por agências de publicidade (como aquela em que trabalham o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas). Sendo assim, é por meio da publicidade que se fixam as “sexualidades disseminadas”, isto é, as diferentes preferências sexuais, rotuladas, de fato, por idade, lugar ou gosto. Dessa maneira, os poderes avançam, invadindo a intimidade e controlando sem, necessariamente, reprimir.

A sexualidade da personagem em questão – o Japonês Da IBM – é periférica, assim como as outras que podem ser verificadas num trecho do romance em que são listadas várias revistas destinadas a públicos bastante específicos: sexo grupal, sexo entre negros e louras, zoofilia, sexo com colegas, sadomasoquismo, dentre outras, são algumas das variedades expostas na banca de revistas:

Na banca de revistas, em frente ao shopping center, havia, além da revista Anal Sex, várias revistas de sexo: Hot (com cenas de sexo grupal), Black and Blondie (na qual homens negros fazem sexo com mulheres louras), As Raspadinhas (com fotos de mulheres cujas bocetas são totalmente depiladas), Sexo Animal (com mulheres que fazem sexo com cachorros, cavalos e jegues) [...], Elas & Elas (sexo entre mulheres).<sup>149</sup>

Essas categorias, que podem ser ilustradas a partir da passagem extraída do romance, ao contrário do que se imagina, não manipulam através da repressão, mas mediante a incitação. Apresentando-se outros padrões possíveis, alcançando o desejo de minorias, estendem-se os tentáculos do poder até quase a totalidade dos indivíduos. Segundo Anthony Giddens, “com a pluralização dos contextos de ação e a diversidade de ‘autoridades’, a escolha de estilo de vida é cada vez mais importante na constituição da auto-identidade”<sup>150</sup>, ou seja, eleger um *estilo de vida*

<sup>148</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>149</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>150</sup> GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 13.



significa adquirir uma identidade. Nesse caso, especificamente, consumir uma variante sexual significa constituir-se como consumidor e, por extensão, como cidadão pós-moderno. Consideradas como objetos à venda, essas diferentes sexualidades, disponíveis para a escolha do indivíduo, permitem que praticamente todas as pessoas estejam (ou, ao menos, sintam-se) inseridas na sociedade: esse poder de agrupar todas as diferenças, eliminando possíveis tensões, contribui para a manutenção da hegemonia da sociedade de consumo.

Percebe-se que as relações entre poder e prazer se estabelecem, então, de maneira complexa, o que torna impossível restringi-las aos moldes da repressão ou à anulação de um elemento pelo outro. As revistas, que ora transmitem conselhos sexuais, ora trazem imagens eróticas de mulheres gordas ou algum outro tipo de imagem erótica, agem, assim, como parte de uma espécie de dispositivo, bastante sofisticado, que mantém hegemônica a sociedade de consumo: através da incitação e da multiplicação de prazeres específicos, não da interdição, dá-se a explosão discursiva do sexo. O poder não se constitui como uma força que somente diz *não*, mas que também induz ao prazer e forma saberes<sup>151</sup>. Tentando compreender como os enunciados são regidos e se regem entre si produzindo um *regime de verdade*, tornam-se mais explícitas as motivações que desencadeiam a proliferação dos discursos mais variados acerca do sexo.

*Sexo*, representando uma pequena amostra da paulicéia desvairada finissecular, dramatiza a complexa relação do homem com o amor e o sexo no mundo contemporâneo. No texto de André Sant'Anna, a metrópole pós-moderna define-se como o lugar em que o sujeito está submetido a essa infinidade de estímulos, inserido numa complexa trama de enunciados em que o poder encontra-se difuso. Dessa maneira, as possibilidades de questionamento do *status* vigente tornam-se mais restritas, restando o caminho da ambigüidade (ou da multiplicidade de sentidos, mais precisamente), representada em seu romance pelo uso contínuo da ironia. Instaurando dúvidas e multiplicando as vozes, o narrador consegue se esgueirar por entre as brechas que ainda existem na linguagem. Deslocando-se, evitando a fixidez, constrói-se um discurso em que a tônica é a crítica insidiosa que se desenvolve a partir da própria sociedade de consumo. Dessa forma, apropriando-

---

<sup>151</sup> FOUCAULT, Michel. (2004). *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 20ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

se do lixo e do caos da cultura de massa do fim do século XX, *Sexo* subverte o contexto mesmo em que se insere.

### 4.3 SEXO E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

#### **Pornografia e sexo virtual: o sexo como espetáculo**

“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>152</sup>. A assertiva de Guy Debord poderia ser compreendida como uma descrição do romance de André Sant’Anna, em que as imagens eróticas se impõem como um mediador das relações pessoais, aproximando e distanciando os indivíduos em um intervalo mínimo de tempo.

O Chefe Da Expedição Da Firma se deitou ao lado da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon e prestou atenção no filme de sexo explícito que passava no canal *privé* do Motel L’Amour, no qual uma mulher loura, bronzeada pelo sol, magra de seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada, cuja boceta era totalmente depilada, era penetrada analmente por um homem de bumbum bem torneado e pêlos sobre o peito másculo, enquanto fazia sexo oral em um negro, que talvez não fedesse.<sup>153</sup>

Retomando a cena do encontro sexual entre a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma, observa-se que o prazer somente é atingido pelos amantes por meio do filme pornográfico. Como já foi discutido, o casal não consegue fazer sexo em decorrência da ausência do desejo mútuo. Como alternativa, ambos levam a cabo o encontro erótico masturbando-se diante das cenas do filme do canal *privé* do motel. O movimento de afastamento e aproximação ocorre em poucos parágrafos: embora a possibilidade de a relação sexual não ser concluída introduza certa tensão na narrativa, com o filme pornográfico, recupera-se o ritmo normal do texto, em que o sexo acontece sem empecilhos. Assim, os dois amantes reaproximam-se, mediante as imagens eróticas do filme preenchidas por estereótipos difundidos pelos meios de comunicação de massa.

<sup>152</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>153</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p.103.

De acordo com Debord, o espetáculo é o modelo dominante da vida na sociedade de sua época, o que também pode ser considerado no que se refere ao mundo contemporâneo. Afirmando a aparência e a vida humana como aparência, o espetáculo é formado por sinais da produção reinante, isto é, o sistema capitalista. São esses sinais que figuram, de maneira incessante, na cena mencionada e ao longo de todo o texto de André Sant'Anna: as marcas de produtos de beleza, as marcas de acessórios da moda e os filmes comercializados em todo o mundo são alguns dos produtos do capitalismo que interferem na constituição dos estilos de vida dos indivíduos e nas suas relações sociais.

A proliferação de material pornográfico e das formas virtuais do sexo no mundo contemporâneo, ao menos em parte, pode ser sustentada pela idéia do espetáculo. O que se verifica na cena do romance de André Sant'Anna é a representação de uma tendência para o estabelecimento de laços efêmeros ou, em outros termos, para o paradoxo de uma *vida social em separado*, como na afirmação de Guy Debord:

No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como *separado*. [grifo do autor]<sup>154</sup>

Não é somente no caso da Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e do seu amante que é possível observar uma simultânea união e desunião. Tal paradoxo pode ser estendido para todas as personagens: o fato de a banca de revistas em frente ao *shopping center* possuir uma variedade significativa de revistas pornográficas corrobora essa hipótese. O *shopping*, como um centro para o qual convergem todas as personagens, é o ponto em que, simultaneamente, multidão e solidão coexistem. A banca de revistas, em frente ao *shopping*, vendendo uma grande variedade de revistas pornográficas, sustenta essa mesma dinâmica: união e desunião. Ao mesmo tempo em que o indivíduo compra o material pornográfico e define sua identidade, unindo-se (ainda que virtualmente) a uma comunidade, o consumo de imagens eróticas substitui o próprio ato sexual, impedindo o encontro

---

<sup>154</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 23.

real com o outro. Mais uma vez, a cena protagonizada pelo Japonês Da IBM merece destaque.

Consumindo o material pornográfico, o Japonês Da IBM pode estar vinculado a uma comunidade virtual de adoradores de mulheres gordas, mas, de fato, o encontro com o seu objeto de desejo permanece como mera suposição (como já se discutiu no segundo capítulo). Em se tratando do Japonês Da IBM, a relação é mais virtual do que aquela que se estabelece entre a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma. O prazer que o Japonês consegue é produto apenas de sua relação com as *imagens*: através da contemplação das imagens da revista *Fat Chicks*, a personagem satisfaz a sua necessidade imediata. Em contrapartida, sua vida sexual está restrita ao acúmulo de espetáculos, isto é, à sucessão de imagens eróticas. Tomando emprestadas as palavras de Debord, tornando-se espectador, o Japonês Da IBM *aliena-se*.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.<sup>155</sup>

A assertiva de Debord arremata bem a situação do Japonês Da IBM, aplicando-se também às outras personagens: identificando-se mediante as imagens, os indivíduos compreendem menos seus desejos e, cada vez menos, têm posse de seus gestos. As personagens de *Sexo* agem como autômatos e isso decorre do fato de que, no espetáculo, os papéis são sempre representados por um outro e não por elas. Assim, de acordo com Debord, o espectador nunca “se sente em casa em lugar algum” devido à onipresença do espetáculo. As necessidades criadas pelo imaginário social e o desejo insaciável, que no texto de André Sant’Anna assumem a forma de uma busca desenfreada pelo gozo das relações sexuais, podem ser compreendidos como resultantes desse “desalojamento” do espectador.

No mundo contemporâneo, com a *internet* e com o desenvolvimento dos demais meios de comunicação, a difusão de material pornográfico e imagens eróticas de toda sorte é fato notável, que pode ser compreendido como um ponto alto atingido pela sociedade do espetáculo, teorizada por Debord. As cenas do

---

<sup>155</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 24.

Japonês Da IBM, do casal formado pela Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e pelo Chefe Da Expedição Da Firma e do Executivo De Óculos Ray-Ban são momentos do texto de André Sant'Anna em que a satisfação dos desejos está nitidamente conectada à contemplação de imagens. A *internet* pode servir como um meio para divulgação de imagens estáticas, como ocorre com a revista do Japonês Da IBM, e de vídeos pornográficos, como no caso do canal *privé* visto pelo casal de amantes no *Motel L'Amour*: em tais circunstâncias, as personagens envolvidas nas cenas desempenham o papel de espectador. Não obstante, há casos em que o indivíduo torna-se *ele mesmo* espetáculo: é o que acontece com as formas virtuais de sexo por telefone (contempladas pelo romance de André Sant'Anna) ou de sexo via *webcam* e salas de bate-papo.

A personagem da Loura, Com A Língua Para Fora Da Boca, Que Apertava Os Próprios Peitos, presente no comercial visto pela Jovem Mãe sinaliza para a existência de uma modalidade de sexo virtual em que o meio de comunicação utilizado é o telefone. No comercial, a Loura acena para os espectadores que telefonem para ela – pagando algumas tarifas – com uma promessa de prazer, que pode ser encontrada em quantidades abundantes nas páginas de *internet* ou nas salas de bate-papo. O sexo, nessa situação, é ao mesmo tempo forma de aproximar e de afastar: ao mesmo tempo em que a praticidade proporcionada pelo telefone conecta os indivíduos, a fragilidade do laço mantém uma distância real, quase intransponível. De maneira análoga, no sexo virtual via *webcam* ou via salas de bate-papo, a *conexão* (termo que remete às considerações de Bauman sobre o amor líquido) é tão instantânea quanto efêmera – e, por essa mesma razão, segura: a dinâmica de aproximação e afastamento ocorre de maneira muito veloz, por vezes, imediata.

Em ambos os casos, o espectador é, também, a um só tempo, parte do espetáculo: transmitindo e recebendo imagens e mensagens picantes, o indivíduo contempla e é contemplado. A segurança e o anonimato das relações nesse contexto são um atrativo maior, incitando a busca por mais conexões: o autômato representado pela narrativa de André Sant'Anna atinge o seu paroxismo no indivíduo pós-moderno submetido a uma torrente de imagens em tempo real proporcionadas pelo sexo através de *webcam* ou, quando se trata das salas de bate-papo, submetido a um discurso em que o sexo é transbordante.

Como acontece em todo o romance, ao nível do discurso, o sexo virtual (por videoconferência, telefone ou por texto, nas salas de bate-papo) é uma sucessão de imagens: fragmentos de corpo que se movem e se tocam incessante e rapidamente. O corpo fragmentado no sexo virtual não mostra o rosto, assim como as personagens não têm um nome que as individualize. O anonimato é a tônica da relação sexual virtual: pela câmera, apenas partes – o tórax, as genitálias, pernas, braços ou, talvez, uma porção do rosto. Ao telefone, o corpo do outro ganha forma à medida que as palavras se sucedem umas às outras, bem como ocorre nas salas de conversa. Em *Sexo*, o corpo é um acúmulo de imagens, coladas, aparecendo como se o narrador fosse a própria câmera no sexo pela *internet*, focalizando apenas pedaços – *róseos mamilos, peito másculo, bunda empinada*.

Mutilado, o homem é convertido em coisa não-viva. Autômatos, os pedaços de corpo interagem, colando-se e descolando-se, engendrando uma avalanche de imagens eróticas. O desejo é sempre mantido por meio da criação de necessidades imaginárias: quanto mais saciado, mais desejante. A criação de múltiplas escolhas e a ilusão de uma liberdade irrestrita sustentam a permanência do espetáculo como modelo predominante. Proporcionando grande variedade de estilos de vida (e sugerindo uma idéia de liberdade e felicidade totais), a pornografia, representada no romance de André Sant'Anna, constitui-se como um dos mecanismos possíveis de exercer controle sobre os indivíduos, sobretudo quando considerada nas modalidades mais recentes de sexo virtual.

### **O corpo reificado**

O parágrafo citado a seguir, situado no início do romance, ao mesmo tempo em que apresenta as personagens sinaliza para o modo como se constitui o narrador.

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 Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas cutucou, com o ombro, o Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De

Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, percebera que o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, com o cotovelo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou o seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia.<sup>156</sup>

Na cena em que as personagens se encontram em um elevador lotado, o olhar do narrador demonstra que, ao longo de todo o texto, seu foco serão os fragmentos dos corpos envolvidos nas ações. No parágrafo em questão, o modo de narrar reitera a situação do elevador lotado, mas a principal razão de o narrador fixar seus olhos em partes separadas dos corpos das personagens corresponde ao fato de que, no contexto capitalista pós-moderno, o corpo humano sofre um processo de reificação, que não se dissocia da noção de fetichismo da mercadoria.

Sem um nome próprio que as individualize, as personagens que atuam no texto de André Sant'Anna recebem “nomes” e “sobrenomes” que se referem apenas a algumas características físicas associadas e, por vezes, a um objeto que usa em seu corpo. Representando a cidade contemporânea como o lugar em que se situam tais personagens estereotipadas, observa-se que o texto de André Sant'Anna deflagra através de algumas cenas questionamentos acerca do *status* da mercadoria na sociedade de consumo e, sobretudo, da forma pela qual o corpo se torna uma mercadoria, transformando-se em coisa.

Em estudo de 1927, intitulado *O fetichismo*, Sigmund Freud define o fetiche como sendo um substituto para o pênis da mulher, isto é, um pênis que a criança acreditara haver em sua mãe e, por algum motivo, não deseja abandonar. Segundo Freud, o desenvolvimento de um fetiche se dá a partir do medo de castração – do qual nenhum homem está isento ao ver um órgão sexual feminino. Alguns anos antes, nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, o fetichismo foi abordado como uma das categorias das aberrações sexuais, sendo compreendido como uma substituição imprópria do objeto sexual. Durante esse processo, o que Freud propunha era uma comparação da adoração pelo substituto do objeto sexual com o caso de um selvagem que vê em seu fetiche o deus incorporado.

A partir da idéia de fetiche tal como Freud a configurou, é possível discutir no âmbito da contemporaneidade as razões pelas quais o desejo está voltado para fragmentos do corpo e não para sua totalidade. Para tal, é necessário ainda

<sup>156</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 7-8.

considerar o fenômeno da *reificação* do ser humano, o que implica considerar também a noção de *fetichismo da mercadoria*. Dessa forma, a representação do corpo nas relações intersubjetivas, no texto de André Sant'Anna, pode ser interpretada como uma maneira de apresentar o fetichismo e a reificação do ser humano no contexto da sociedade de consumo.

A noção de fetichismo é utilizada por Karl Marx para caracterizar o processo através do qual as relações sociais são governadas por objetos físicos, seus valores de uso e o aparato que é usado para produzi-los. Segundo esta concepção, esses objetos assumem – como no fetichismo das sociedades ditas primitivas – um significado sobrenatural, que aparece apenas através da sua forma externa. É esse significado que lhes confere um poder sobre os membros da sociedade, que provoca a reificação do indivíduo: sob a forma do dinheiro e de sua exploração concebe-se o fetichismo, tal como fora apresentado por Marx.

A Jovem Mãe, com seu bebê babando, saiu rapidamente do elevador, libertando o pau do Negro, Que Fedia. O Negro, Que Fedia, roçou mais uma vez o cotovelo no peito da Secretária Loura, Bronzeada pelo Sol, que saiu do elevador depois de olhar (...) para o Executivo De Óculos Ray-Ban e para o Executivo De Gravata Vinho, Com Listras Diagonais Alaranjadas. O Executivo De Óculos Ray-Ban falou (...):  
— Que rabo, hein!!!<sup>157</sup>

Em *Sexo*, percebe-se que o processo de reificação irrompe de múltiplos pontos da narrativa. Provocado pelo fetichismo, relacionado à transformação do corpo em mercadoria, tal processo é representado não apenas pelas ações, mas pelos próprios nomes das personagens. No trecho anterior, extraído das primeiras páginas do romance, nota-se a presença de signos que remetem à conversão do homem em produto massificado. Os sujeitos ficcionais não se constroem como nas narrativas realistas e, conseqüentemente, não possuem nomes que os individualizem constituindo-se como tipos.

As poucas personagens que figuram no excerto anterior apresentam em seus nomes alguns traços relevantes para sua caracterização. O Negro, Que Fedia, é um exemplo instigante: seu nome inclui uma característica marcante, que é o seu odor. O que confere à personagem esse mau cheiro é, como se torna manifesto ao longo do romance, seu estado sócio-econômico: o fato de ele não ter dinheiro é algo determinante para que ele não tenha um odor agradável, o que pode ser explicitado

---

<sup>157</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 9.



pela existência de um outro personagem chamado Negro, Que Não Fedia, astro pop internacional rico, que é um contraponto com relação ao anterior. Todavia ainda que a posse do dinheiro marque as diferenças mais significativas, não se pode negar que tais personagens sinalizem para as relações problemáticas entre cor da pele e distribuição de renda.

A Secretária possui alguns atributos peculiares: seus cabelos louros e sua pele bronzada, o que a insere em um padrão de beleza que é amplamente difundido pelos meios de comunicação. Embora sua beleza satisfaça o padrão vigente, seu corpo não tem grande valia: a existência de outras Louras Bronzeadas Pelo Sol – muitas também Secretárias – faz com que sua condição de objeto (como os produtos expostos à compra e venda) seja destacada. Os Executivos, por sua vez, apresentam em seu nome referências a objetos que usam em seu corpo: os óculos Ray-Ban e a gravata vinho com listras diagonais alaranjadas. A marca de óculos e as gravatas funcionam como uma espécie de sobrenome, diferenciando cada uma das personagens por um lado, mas nivelando-os a coisas por outro. A fala que encerra a citação é, de certa forma, uma confirmação: o corpo perde sua inteireza e o olhar do indivíduo volta-se para uma parte apenas, na qual investe um alto teor erótico. Esses detalhes são alguns dos que permitem perceber a relevância das partes do corpo em relação à sua totalidade e do capital como algo determinante na conformação do indivíduo.

Os dois aspectos levantados tendem a se confirmar à medida que a narrativa prossegue. O que está sugerido pelo texto é que o mundo em que vivem as personagens é, como já foi discutido, um mundo composto por *imagens*, engendrado pelo modo de produção capitalista: é a *sociedade do espetáculo*.

Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*<sup>158</sup>, afirma que o fetichismo da mercadoria tem como princípio a dominação da sociedade por coisas supra-sensíveis, apesar de sensíveis, e se realiza no *espetáculo*. Para Debord, o espetáculo é caracterizado pelo fluxo de imagens que fazem com que aquilo que era vivido diretamente tenha se tornado uma *representação*.

(...) o Executivo De Óculos Ray-Ban conseguiu focalizar o imaginário cu da Kim Basinger em sua mente e ficou com o pau duro. O Executivo De

---

<sup>158</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*

Óculos Ray-Ban fez sexo anal com sua Esposa Com Mais De Quarenta. O Executivo De Óculos Ray-Ban ejaculou no róseo cu da Kim Basinger.<sup>159</sup>

A cena em que o Executivo De Óculos Ray-Ban esforça-se para conseguir manter a ereção diante de sua esposa de meia-idade é marcada por esse aspecto da sociedade do espetáculo, mencionado anteriormente. O desejo sexual do Executivo De Óculos Ray-Ban tem seu foco direcionado para a imagem da atriz Kim Basinger. O orgasmo é atingido apenas no momento em que a imagem da atriz se superpõe à realidade. Guy Debord escreve: “(...) o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência”<sup>160</sup>. A vida, tanto pública quanto privada, mostra-se como aparência. Para o Executivo De Óculos Ray-Ban, é o espetáculo que vale: através da *imagem* pública de Kim Basinger, sua vida privada é reestruturada sob a forma de uma ilusão. O corpo da Esposa Com Mais De Quarenta cede lugar para um mito do cinema, que, depois de certo tempo, perderia seu valor.

Na sociedade do espetáculo, a mercadoria assume papel dominante, exerce um poder que, se não fosse humano, seria sobrenatural, como na definição do fetichismo no contexto da religião. O espetáculo é, segundo Debord, “o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social”<sup>161</sup>. Dessa forma, está configurado o contexto em que o indivíduo se torna um consumidor de ilusões, de imagens: a sociedade do espetáculo parece ter na mercadoria uma espécie de deus, que os homens adoram como numa manifestação de entrega mística. O mundo em que predomina o espetáculo é aquele sustentado pela necessidade inconsciente de falsas necessidades:

Quando ela [a vitória da economia autônoma] substitui pela necessidade do desenvolvimento econômico infinito, só pode estar substituindo a satisfação das primeiras necessidades humanas, sumariamente reconhecidas, por uma fabricação ininterrupta de pseudonecessidades que se resumem na única pseudonecessidade de manutenção de seu reino.<sup>162</sup>

As palavras de Debord são bastante significativas no que se refere a este tópico. Retomando o conceito proposto por Freud, com a mercadoria na sociedade

<sup>159</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>160</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 34-5.

de consumo ocorre algo análogo ao que sucede à criança e ao pênis que supõe haver em sua mãe. Aquele que possui um fetiche o mantém, segundo Freud, como uma forma de superar o complexo de castração e também como uma forma de proteção diante desse mesmo complexo: é como se, através do fetiche, houvesse a possibilidade de satisfazer o desejo – ainda que ilusoriamente – de que a mulher possua um pênis. Para a psicanálise, a castração provoca uma falta que deverá ser suprida; a necessidade de suprir essa falta corresponde ao desejo, sendo isto precisamente o que motiva a vida. Essa relação na sociedade de consumo configura-se de maneira problemática: a necessidade da mercadoria é ilusória. O valor de uso está corrompido pela economia mercantil superdesenvolvida, o que exige uma justificativa falsa para a falsa vida, como afirma Guy Debord.

Por esse motivo, talvez, no romance de André Sant'Anna, a busca pelo sexo seja representada como algo infindo. Por esse motivo, talvez, seja o sexo algo excessivamente voltado para partes isoladas do corpo, para imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa, principalmente através do discurso da publicidade, da televisão e do cinema.

Além da criação de pseudonecessidades, a contemporaneidade – na qual se desenvolveu a sociedade de consumo – engendra, ainda, uma percepção que compreende o indivíduo como coisa, como uma mercadoria a mais, ao que se denomina *reificação*. Ao longo do romance, esse processo se torna manifesto, desde os nomes das personagens até a sua presença como o eixo de um capítulo inteiro. Assim, torna-se bastante explícita a crítica empreendida por André Sant'Anna à forma pela qual se configuram as relações sociais no capitalismo tardio. Os protagonistas da cena são dois executivos e suas respectivas noivas: o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos, a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos.

A bunda da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era empinada. A bunda da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era empinada. O bumbum do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era bem torneado. O

bumbum do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era bem torneado.<sup>163</sup>

A própria constituição dos nomes das personagens já sinaliza para a crítica anteriormente referida: a reificação parece se mostrar sem pudores quando se percebe que as diferenças entre um executivo e outro residem apenas num adereço – a gravata – e as Noivas Louras diferem apenas por se relacionarem com executivos minimamente singulares. A técnica da *colagem* utilizada por André Sant’Anna reforça a equivalência entre as personagens. À primeira leitura, o texto parece ser constituído por parágrafos repetidos. Entretanto há diferenças, já que se trata de personagens distintas. A ação realizada por eles é a mesma, os diálogos são os mesmos, suas poses são as mesmas. Assim, delinea-se na narrativa o que Debord aponta como traços dessa sociedade do espetáculo. Dessa forma, as relações erótico-afetivas seguem a lógica das mercadorias, fortemente marcadas pelo fetichismo.

Fica patente que o recurso da colagem – característico da literatura pop, como afirma Décio Torres Cruz<sup>164</sup> – aparece como uma maneira de sugerir a *produção em massa* de indivíduos, como os Jovens Executivos, pelo capitalismo tardio. Partindo ainda do estudo de Décio Torres Cruz, pode-se reiterar a correlação que há entre reificação e fetichismo, considerando-se que a adoração de um fetiche é o que sustenta os mitos da sociedade contemporânea (como a Kim Basinger, encontrada na narrativa). A publicidade, em tais circunstâncias, seria o principal mecanismo utilizado para a manipulação dos desejos do sujeito pós-moderno. Por meio dessa manipulação, atinge-se uma anulação da individualidade do homem ou pode-se desembocar, também, em uma excessiva fragmentação da identidade<sup>165</sup>.

Tal processo de reificação figura em *Sexo* de maneira ostensiva, representando e problematizando, assim, algo que se apresenta de maneira marcante no mundo contemporâneo: a penetração da lógica de mercado nas relações erótico-afetivas. Isto significa afirmar que, ao invés de ser algo meramente vinculado ao universo da economia, o fetichismo da mercadoria constitui-se como

---

<sup>163</sup> SANT’ANNA, André. *Op. cit.*, p.108

<sup>164</sup> CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p. 101-104.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 194-208.

uma noção que transborda para o espaço da subjetividade a partir do momento em que se passa a considerar o homem como coisa.

É necessário reiterar que a perspectiva de Debord, embora permita compreender parte das questões, encerra algumas limitações. Considerando-se as reflexões desenvolvidas por Cornelius Castoriadis, percebe-se que tanto a reificação quanto as ditas “pseudonecessidades” fazem parte do imaginário da sociedade capitalista em discussão. Escapando à oposição entre verdadeiro e falso, real e imaginário, Castoriadis compreende que tais necessidades são engendradas dentro de um sistema de significações elaborado pelo próprio ser humano. Assim, considerar as necessidades criadas pela sociedade de consumo como “falsas” implica afirmar que existe uma camada dominante que é, ao mesmo tempo, responsável e imune a tais “ilusões”. De acordo com Castoriadis, isso é discutível, pois o imaginário da sociedade de consumo domina todas as camadas: tanto as personagens mais abastadas quanto as personagens mais pobres encontram-se imersas no magma de significações da sociedade de mercado do final do século XX.

Em *Modernidade e identidade*, Anthony Giddens propõe analisar os mecanismos de auto-identificação que são constituídos pelas instituições da modernidade e que as constituem<sup>166</sup>. Ao se caracterizar a modernidade tardia através de sua *reflexividade institucional* (conhecimento que está constantemente sendo reorganizado), a dúvida – que é peculiar à razão crítica moderna – pode ser percebida na vida cotidiana: o *eu* somente pode ser compreendido levando-se em conta que sua construção ocorre de maneira reflexiva, em meio a uma pluralidade de escolhas. Dessa forma, no mundo contemporâneo (da modernidade tardia, como denomina Giddens), para manter o que é chamado de *segurança ontológica* (uma espécie de continuidade na ordem dos eventos diários), é necessário manter uma narrativa biográfica coerente. A impossibilidade da constituição dessa auto-identidade provoca, segundo o estudioso, angústia existencial e ansiedade.

O Adolescente Meio Hippie lera uma vez, numa sessão de consultoria sexual da revista *Ele & Ela*, que o tamanho do pênis do parceiro sexual não interferia no prazer obtido pela mulher que fosse penetrada. (...) Segundo um outro artigo da revista *Ele & Ela*, chamado “Pontos de Prazer Total”, as

---

<sup>166</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p.9-16.

zonas erógenas das mulheres eram: orelhas, nuca, pés, seios, coxas, nádegas e clitóris.<sup>167</sup>

Na cena protagonizada por duas personagens adolescentes, à qual pertence o excerto anterior, a preocupação com o desempenho e o medo de sentir-se humilhado é marcante. Na situação em questão, discutida no princípio do capítulo, a personagem, ao buscar informações sobre o sexo em uma revista, tenta assegurar-se de que não haverá riscos em sua primeira relação sexual – tenta evitar ao máximo a situação que constitui uma ameaça à formação da auto-identidade: a *vergonha*. Percebe-se que o desenvolvimento da identidade sexual dos adolescentes do romance é cercado de angústia e ansiedade potencializados pelo medo de fracassar.

O receio de fracassar durante a performance sexual conduz o indivíduo a um estado de angústia que o impede de atingir o estado que Giddens denomina segurança ontológica. As partes do corpo, ao final da citação, sugerem a fragmentação do indivíduo, que passa a ser representado apenas por uma de suas zonas mais significativas durante o ato sexual ou uma parte que desperta no outro um desejo fetichista. Não é possível constituir, dessa maneira, uma narrativa coerente do *eu* em um mundo cujas relações são excessivamente pautadas pela busca de necessidades criadas, precisamente, para manter sustentada essa sociedade.

A vergonha é um dos riscos apontados por Giddens no processo de construção da auto-identidade. De acordo com o sociólogo britânico, a repressão institucional, na modernidade tardia, estabelece-se através de mecanismos de vergonha e não de culpa:

A vergonha afeta diretamente a auto-identidade porque é essencialmente a ansiedade sobre a adequação da narrativa por meio da qual o indivíduo sustenta uma biografia coerente. Tem origem tão cedo quanto a culpa, pois é estimulada por experiências nas quais os sentimentos de inadequação ou humilhação são provocados (...).<sup>168</sup>

Em *Sexo*, a vergonha assume um papel de destaque não somente no que se refere aos atos sexuais. O comportamento das personagens é orientado pelos perfis

<sup>167</sup> SANT'ANNA, André. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>168</sup> GIDDENS, Anthony. *Op. cit.*, p. 65.

que as agências de publicidade dispõem. No processo de construção da auto-identidade, o indivíduo tem um leque variado de escolhas, concretizadas a partir do ato de consumir. Para ter uma identidade, o indivíduo consome buscando uma adequação aos modelos preexistentes. É desse modo que, no romance, as personagens são o que possuem: os óculos Ray-Ban, as gravatas, o perfume Avon ou o estilo Hippie dos adolescentes. A impossibilidade de acompanhar os modelos engendra a ansiedade, provocada pelos sentimentos de inadequação e de vergonha.

Os indivíduos de *Sexo* passam por um processo de reificação, ou seja, são considerados também como mercadorias, o que provoca graves implicações. Comportando-se como um ser automatizado, que obedece apenas às regras da sociedade do espetáculo, o sujeito tem sua identidade fragmentada, impossibilitado de constituir uma narrativa biográfica coerente. Controlado pelo fluxo incessante de imagens, o homem deixa de viver as experiências diretamente, passando a experimentá-las apenas como representação, como espetáculo. Seres autômatos relacionando-se em um mundo reificado: espetáculo que “como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo”<sup>169</sup> – movimento que constitui o texto irônico de André Sant’Anna.

---

<sup>169</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 13.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sexo* é um romance que permite compreender de que maneiras as relações erótico-afetivas podem estar atreladas ao contexto histórico, social e econômico. Através de uma abordagem pelo viés da Teoria da Literatura, marcada, contemporaneamente, pela interdisciplinaridade, buscou-se observar como o sentimento amoroso se configura no âmbito da sociedade pós-moderna de consumo. Enquanto o sexo assume uma posição de destaque no cenário pós-moderno, ao amor é conferido o *status* de obsceno, isto é, encontra-se fora da cena.

Sob uma forma pós-moderna, a narrativa de André Sant'Anna exhibe o imaginário da metrópole finissecular, no mundo ocidental. Através de uma estrutura literária que pode ser considerada como *pop*, o texto enfoca as relações erótico-afetivas, tornando manifesta a configuração assumida pelo sentimento amoroso diante da torrencial aparição do sexo.

Sendo assim, o narrador de *Sexo*, lançando mão da ironia, apropria-se de elementos da sociedade pós-moderna, para, em seguida, operar a sua desconstrução. A crítica que figura no texto de André Sant'Anna é, então, caracterizada por uma intensa ambigüidade, assimilando e deslocando, simultaneamente, aspectos do mundo pós-moderno.

O sexo é, assim, exposto em sua publicidade e consumabilidade, mas de uma maneira irônica. O narrador – pós-moderno – captura o excesso do sexo e aponta o obsceno do amor. No contexto atual, o amor-paixão encontra obstáculos para se manifestar, mesmo que sob o aspecto romântico, já uma conformação histórica do sentimento amoroso. Ao passo que o sexo ocupa todas as ordens discursivas, o amor é, então, excluído de qualquer sistema. Inserido nos sistemas de poder, o sexo é transformado em espetáculo, em produto a ser vendido, sendo, por conseguinte, desumanizado. Ao amor, anacrônico, resta recuperar seu aspecto subversivo ou se adequar aos parâmetros do mundo globalizado.

No mundo contemporâneo, as relações entre intimidade e instituições modernas têm sofrido mudanças, que conduziram a configurações peculiares do sentimento amoroso, da sexualidade, do casamento e da família. São essas transformações que estão representadas em *Sexo*. As personagens, com sua busca desenfreada por prazer, simbolizam essa transformação da intimidade, pautada por



uma reversão de valores, sobretudo no que se refere ao casamento e ao sexo com fins reprodutivos.

No cerne dos relacionamentos conjugais, reside a busca de prazer, o que torna o casal, nesse contexto, uma parceria cuja manutenção depende do bem-estar de ambos os envolvidos. Noções, como a de fidelidade, monogamia e virgindade deixam de exercer um papel proeminente. A exclusividade, no vínculo amoroso, pode engendrar ansiedade, impossibilitando a felicidade do casal, comprometendo a obtenção de prazer. Em uma via oposta ao vínculo eterno, ao amor à primeira vista, ao sexo como meio de reprodução, configura-se o que Zygmunt Bauman denomina amor líquido. Num mundo líquido, como o que é habitado pelas personagens de *Sexo*, o vínculo amoroso é transitório, passível de ser rompido a qualquer instante. O prazer – o *entretenimento* – é a meta estabelecida por aqueles que desejam construir conexões com outras pessoas: o objetivo não é, necessariamente, procriar e constituir uma família (ao menos, segundo o modelo patriarcal). Assumindo essa feição, os relacionamentos passam a ser mais democráticos, com o poder – antes concentrado na figura paterna – se tornando difuso, sempre em processo de negociação. Com isso, também outros modelos de família passam a dividir o espaço com o modelo tradicional.

Apesar da maior liberdade no que se refere ao sexo e às relações entre os cônjuges, o romance de André Sant'Anna parece, entretanto, portar alguma desilusão diante dessa obscenidade do amor, dessa profusão do sexo e das transformações que as acompanham. Ainda que não proponha um retorno a outras configurações das relações erótico-afetivas, que seriam anacrônicas atualmente, a ironia utilizada pelo narrador sugere um desengano. O comportamento das personagens não é descrito de maneira imparcial, embora não se configure uma condenação aos seus atos.

O tom melancólico do narrador é reforçado, quando são percebidas as ligações que há entre amor, sexo e poder. O sexo, convertido em espetáculo, insere-se nos sistemas de poder da sociedade de consumo. A repressão não se mostra tão eficaz no controle do indivíduo e, embora não esteja excluída dos mecanismos de controle engendrados pela sociedade de consumo, é suplementada pela *incitação*. Quando associadas aos sistemas de poder da sociedade pós-moderna, as imagens eróticas adquirem uma feição hostil e a narrativa, um teor de desencanto. O texto irônico de André Sant'Anna promove, então, o reconhecimento da liberdade sexual

como sintoma de um processo de reificação do homem, provocado pelos sistemas de poder do mundo capitalista globalizado.

Os indivíduos, expostos a uma gama de possibilidades, pertencentes ao imaginário social, têm sua sexualidade manifestada como se fosse mais um *estilo de vida* a ser consumido. O corpo perde, então, o caráter subversivo de que desfrutara em outros momentos como os anos 60 e 70. Percebe-se, então, a diferença que há entre o papel contestador do corpo e da sexualidade, em textos anteriores, e o caráter anódino do sexo, representado no texto de André Sant'Anna.

A partir dos aspectos problematizados na leitura de *Sexo*, pode-se questionar se as semelhanças encontradas em outros romances, novelas e contos contemporâneos permitem uma aproximação da estética literária pop. O imaginário que figura em *Sexo* é muito próximo do que compõe as narrativas de outros escritores contemporâneos de André Sant'Anna: a obscenidade do amor, a profusão das imagens eróticas, a sociedade de consumo e o caráter irônico e melancólico da narrativa são aspectos recorrentes nesses textos. No que se refere às representações do corpo, as semelhanças permanecem – o corpo reificado, o homem desumanizado, o autômato anônimo (sozinho na multidão) são símbolos freqüentes nessa prosa do final do século XX e início do século XXI.

O que foi explorado, com base em *Sexo*, pode ser desenvolvido, considerando-se que o romance de André Sant'Anna compartilha, com outros textos contemporâneos, aspectos de um discurso literário pop. Cada capítulo deste trabalho fornece subsídios para um percurso maior: o mapeamento e a leitura teórico-crítica de narrativas produzidas por uma geração recente de escritores. Ao abordar aspectos da sociedade de consumo, da literatura pop atual e da sexualidade no mundo pós-moderno, criou-se a possibilidade de focalizar a produção de jovens escritores brasileiros, tendo como ponto de partida um referencial teórico atualizado. Com isso, é possível expandir as reflexões aqui tecidas, partindo de um *corpus* ampliado, composto por romances, novelas e contos publicados a partir da década de 90.

Evidentemente, é preciso perceber que a leitura de *Sexo* não se esgota nas considerações a respeito da representação dos vínculos erótico-afetivos na contemporaneidade. O universo textual de André Sant'Anna é suficientemente amplo para permitir que outras incursões venham a ser feitas. Os bosques ficcionais continuam abertos àqueles que por ali desejarem passar.

## REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. Tradução de Ary Gonzalez Galvão. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria L. Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 1994
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. Tradução de Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" *In: Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes B. Mourão. Belo horizonte: UFMG, 1999.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE PAULA, José Agrippino. *PanAmérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1969.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma T. Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984, 3 v.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 20ª ed. Rio de Janeiro: Graal.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1 CD-ROM.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

GAY, Peter. *A paixão terna*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. São Paulo: UNESP, 2002.

GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre. (Ed.). *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. 2. ed. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

LAFETÁ, João L. "O mundo à revelia" In RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José M. M. De Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MATOS, Marlise. *Reinvenções do vínculo amoroso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

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

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. 6. ed. Tradução de Ary Blaustein. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance francês*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

OLIVEIRA, Leandro Salgueirinho de. *Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant'Anna*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2004.

SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.