

DE SEXO E OUTRAS HISTÓRIAS: A FICÇÃO DE ANDRÉ SANT'ANNA

Mayara Ribeiro GUIMARÃES*

- **RESUMO:** Leitura e interpretação do romance *Sexo* (1999), de André Sant'Anna, na perspectiva dos conceitos de heterogêneo, abjeto e informe, desenvolvidos por Georges Bataille nos textos críticos das décadas de 20 e 30, sob a ótica da sociedade do espetáculo, da midiaticização da linguagem e da cultura de massa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea. Ficção contemporânea. Abjeção. Heterogeneidade.

O que chamamos de civilização é criação e destruição; serve por igual à libido e à morte. Octavio Paz (1999, p.45).

A epígrafe de Octavio Paz (1999), retirada do livro *Um além mais erótico: Sade*, abre esta intervenção de modo a conduzir o olhar dos leitores de André Sant'Anna para a tarefa que a ruína apresentará em sua obra. Em 1998, André Sant'Anna estreia seu percurso literário com o livro de contos intitulado *Amor* e, no ano seguinte, publica seu primeiro romance – *Sexo* (1999). Diante da calorosa recepção, o autor tem a obra *Amor* editada em Portugal, em 2001, com acréscimo de novos contos (*Amor e outras histórias*). Em 2006, lança o segundo romance, *O paraíso é bem bacana* e, em 2009, *Inverdades*, livro de contos em que mescla textos já publicados em *Amor* e narrativas inéditas.

Com o sucesso de crítica do livro de estreia (*Amor*) e de seu segundo romance (*O paraíso é bem bacana*), por que falar de *Sexo*, romance cujo caráter formal é altamente experimental, à primeira vista insuportável à leitura por promover abertamente uma estética do excesso, à moda de Sade, e pelo tema estritamente pornográfico? O próprio autor (SANT'ANNA, 2008), em entrevista à revista *Fronteiras*, afirma que o primeiro livro verdadeiramente “profissional” em sua carreira literária foi *O paraíso é bem bacana*, uma vez que inclui o leitor como instância de construção de sentido no processo de elaboração da obra, algo mais próximo de um exercício de escrita e menos de uma experimentação com a forma.

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – mayribeiro@uol.com.br

Sant’Anna afirma que quando começou a escrever literatura fazia isso “para se vingar do chefe na agência de publicidade” onde trabalhava, e que *Sexo* “se passa no mundo da propaganda, com alguns personagens publicitários”, universo em que “todos (são) retirados do ambiente ao redor, ou mesmo dentro da própria agência (publicitária)”.

Ponto comum em todas as suas obras é o poder de interferência que a indústria cultural e as linguagens da mídia apresentam na orientação da vida das comunidades urbanas. Na obra de Sant’Anna esse universo é construído por meio das referências mais centrais em sua trajetória: não apenas a publicidade, mas também a música e o cinema. Em *Amor* (1998) e em *Inverdades* (2009), o universo de personagens circula quase completamente em torno de ícones da indústria musical e televisiva. São figuras públicas e midiáticas formadoras dos grandes clichês de comportamento e consumo, imagens da sociedade do espetáculo, como Sandy, Luciana Gimenez, Marilyn Monroe, George W. Bush, e o próprio Presidente Lula, entre muitos outros, que circulam ao lado de ícones formadores das referências pessoais eleitas pelo próprio autor, como Nelson Rodrigues, Miles Davis, Duke Ellington, Charlie Parker, os Beatles, Jimi Hendrix, João Gilberto, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Tim Maia. O outro lado dessa massa de personagens enovelados pelo véu da sociedade de consumo, que coisifica e mecaniza as relações e os laços, está representado em *Sexo* pela anonimidade massificada dos personagens sem nome ou vida própria, listados classificatoriamente.

A influência da linguagem publicitária sobre a construção da narrativa incide via experimentação visual do texto, com reprodução excessiva da linguagem prosaica, do clichê beirando até o vulgar, que acabam se transfigurando em radicalização da experimentação textual da forma no romance. Por meio desses instrumentos, o escritor intensifica o debate sobre a veiculação da literatura como mercadoria, o papel do escritor no mercado editorial, a banalização do livro como objeto de consumo descartável, resultantes do agenciamento do homem – e de seus afetos, e de seus desejos, e de suas relações – no funcionamento da indústria cultural e da sociedade do simulacro.

A urgência de se falar sobre *Sexo* se atualiza e se instaura uma vez que a capacidade que a narrativa de Sant’Anna apresenta de provocar estranheza radicaliza a crise do literário, forçando os limites da literariedade, não apenas pela maneira como desenvolve o tema, mas principalmente pelo tratamento que dá à forma estética, levando ao questionamento do próprio sentido estético de literatura. Pode-se afirmar que o leitor de *Sexo* está diante de um texto literário, constituído por uma narrativa e um narrador literários?

Se o tema escolhido pelo autor – sexo, drogas, sociedade de consumo – não apenas denuncia os contrastes estratificantes e massificantes da sociedade, a estrutura formal da narrativa repete a massificação da linguagem utilizada por essa mesma

sociedade nas escolhas sintagmiais e sintáticas articuladas pelo texto, transpondo para a forma linguística o tema contemplado pela obra, sobretudo através do efeito de composição literária alcançado por meio do duplo registro em que o livro é estruturado, cuja potência de deslocamento é avassaladora. Este efeito é alcançado por uma linha narrativa que designa um sentido ao passo em que é assombrada por uma violência constitutiva dela própria, deixando ver seu fantasma, sombra da ruína de si mesma; algo que se abre para sua impureza e corrompe o sentido mesmo daquela construção. A forma narrativa elaborada por André Sant'Anna impossibilita o fechamento de um sentido único, de uma leitura totalitária e totalizante, da ideia mesma do que seja a sociedade e o produto de consumo, colocando em circulação todos os sentidos, vivificando o morto, revitalizando o descartável ao conceder-lhe novo rosto, ressignificando a ruína em sua estranha beleza abjeta.

Do início ao fim, exaustivamente, o autor opera duas narrativas – uma que é praticamente uma antinarrativa, formada por orações coordenadas qualificativas e apositivas, que, apesar de apresentar um ritmo retilíneo próprio e estrutura simples, insere ao mesmo tempo quebras no encadeamento, formando uma série de acordes contrapontuais, qual *jingle* de propaganda publicitária que acompanha todo o exercício narrativo. Neste estrato, ocorrem todas as repetições e redundâncias que concorrem para o efeito de “estilo perifrástico e inchado”, maquinico e obsessivo, apontado por Ângela Dias (2007a, p.32 e p.34), e que transforma o ato de escrita em um ato de “escavação da linguagem”.

O outro plano de escritura, direto e central, linha melódica que conduz a narrativa, é formado pelas orações principais dos longuíssimos períodos que tanto exaurem o leitor, mas que regem o sentido da narrativa. Isolados de suas orações dependentes, acessórias e subordinadas, tais períodos escrevem a narrativa hiperrealista criada por André Sant'Anna, projetando a cruel violência do universo que engendram, em movimento rítmico duro, seco e direto. Como afirma o autor acerca de sua prática de escrita, entendida a partir de aspectos que a aproximam do registro musical, cada livro é vivido como uma criação também musical. “Nos três livros que lancei, tentei inventar uma música diferente”. A linguagem é pensada também em termos de impressões e sensações sonoras produzidas por experimentações que se modificam a cada livro.

Exemplo de Sant'Anna (2001, p.58):

[...] **O Cantor** De Rock De Uma Banda De Rock Nacional **saiu do restaurante** japonês do Maksoud Plaza, **deixando o Negro**, Que Não Fedia, e **a Apresentadora** Do Programa De Variedades Da Televisão, que era loura, **a sós. O Cantor** De Rock De Uma Banda De Rock Nacional **foi para a casa e não fez sexo com a** Linda **Morena**, Bronzeada Pelo Sol, Que Era Namorada Do Cantor De Rock De Uma Banda De Rock Nacional, Estava Sem Sutiã E Sentia Cólicas Pré-Menstruais.

Ângela Dias (2007a) descreve a experiência literária de *Sexo* como uma experiência em que a busca da alteridade, ao esbarrar no imaginário da indústria cultural e na reprodução desenfreada de coisas e sentimentos, torna o outro um anônimo, objeto cujas ações e relações se convertem em uma repetição tipificada de clichês. Introduzidos como máquinas classificadas enquanto objetos e produtos que exercem mecanicamente suas funções dentro da máquina maior do sistema, os personagens são despersonalizados, desconstituídos de história pessoal e passado, até perderem sua individuação. Como suas ações conduzem sempre ao instante sexual, todas convergem para a mesma tarefa. Falam pouco e fazem o mesmo porque pouco têm a dizer ou a desempenhar. Nesse sentido a repetição, assinatura literária de Sant'Anna, assume papel central em todas as obras, porém com mensagens distintas em cada uma delas. Em *Sexo*, a repetição é a metáfora da reprodução, do vazio, do rótulo, do valor de troca que o corpo, os afetos e o próprio indivíduo assumem nas suas relações com o mundo, sendo com isso classificados tanto pela descrição física sexualizada, quanto pela classe social, poder aquisitivo e raça – os maiores fatores de contrastes e estratificações sociais. Exemplo:

[...] No ônibus no qual o Negro, Que Fedia, voltava para casa todos os dias, às seis horas da tarde, havia vários estilos de paus, bundas, bocetas e peitos: paus grandes, paus finos, paus grossos, bocetas com pelos negros, bocetas com pelos louros, pequenos peitinhos, enormes peitões, bundas que fediam, bundas musculosas, bundas flácidas etc... Havia também sacos suados. Dezenas, talvez centenas de escrotos. (SANT'ANNA, 2001, p.29)

Neste primeiro exemplo, homens e mulheres são segmentados e estratificados como a linguagem elaborada na narrativa de *Sexo*, e representados pelas suas partes sexualizadas em equações taxonômicas que os tornam anônimos, como se fossem itens de uma *sex shop*. Sant'Anna (2001, p.35-36) denuncia a grande sociedade da propaganda que transforma o corpo fetichizado – uma vez que a obra é uma escrita do corpo e do desejo – em produto para, em seguida, transformar o produto desta escrita em mercadoria.

[...] Segundo o perfil traçado pelo departamento de mídia da agência de publicidade na qual o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas trabalhavam, o Pai Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era da classe média alta, ou classe B+. O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, porém, tinha tudo para se tornar um representante da classe AA e o principal sintoma disto era o seu carro negro importado do Japão, com o qual ele, Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, levaria sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol para jantar, dançar e fazer sexo.

Sant'Anna sistematiza, num desfile de clichês, todos os valores veiculados e vendidos pela mídia ao indivíduo inserido no mercado de consumo que não apenas consome tais valores, transformados em produtos, mas faz deles a sua referência cultural. Tanto o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, quanto sua namorada, equivalem em valor ao produto que os define dentro de uma classe social – o carro negro importado do Japão – eles mesmos transformados em mercadoria.

O autor leva esta uniformização a um ponto extremo, de modo que personagens, performances, escrita e som constituem uma massa amorfa sem distinções, tornada máquina sem sentido e sem identidade, para trazer à cena a tarefa em que a desterritorialização² da literatura começa a se empenhar no cenário contemporâneo. A primeira dessas tarefas é vislumbrada pelo conceito de abjeto que Ângela Dias toma emprestado de Julia Kristeva (1985, p.4 apud DIAS, 2007b, p.27), segundo o qual o abjeto se configura como aquilo que “perturba a identidade, o sistema e a ordem”. As literaturas contemporâneas, através do valor de abjeto que constituem, em geral são representadas pela dinâmica dos simulacros em cadeia provocados pelas imagens e valores midiáticos da sociedade de consumo que desintegram, fragmentam, estilhaçam a identidade e a realidade, impondo ao indivíduo e ao mundo o caos e o fluxo das formas. O exemplo dado por Sant'Anna (2001, p.47) a seguir revela que, pelo excesso, as palavras morrem. Morre o sentido. E nós as perdemos de vista. Mas é só no limite de sua morte que podem retornar com a força vital, com a intensidade necessária para exercerem sua tarefa:

[...] O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas pegou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, em casa e a levou para o restaurante the best no seu carro negro, importado do Japão.

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos pegou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, em casa e a levou para o restaurante the best no seu carro negro, importado do Japão.

Assim, a narrativa elaborada por Sant'Anna realiza em grau máximo o que já fora anunciado por Clarice Lispector em seu livro de contos *A via crucis do corpo* (1977) e que se desenvolverá na narrativa ficcional brasileira do fim da década de setenta, no que diz respeito à exploração de novas estratégias de escrita

¹ A idéia de desterritorialização neste artigo resume-se ao efeito da provocação que a ação do abjeto e do grotesco infligem sobre a narrativa, perturbando a identidade do conceito de literaridade e assinalando o não-lugar do texto de André Sant'Anna. A narrativa se converte em espaço onde ocorre a representação da linguagem e o não-lugar da obra é mantido porque se torna mais propício ao deslizar e à convulsão das medidas e limites entre subjetividade, objeto, real e imaginário. Nesse sentido, associa-se ao conceito de desterritorialização, vinculado ao de linhas de fuga, proposto por Gilles Deleuze em seus escritos filosóficos que, no entanto, não está no centro da discussão deste artigo.

dentro do cenário do realismo pós-moderno nascente: a hora do lixo. Trata-se de um esquivamento da ficção dita mais lírica e mimética por meio do rebaixamento retórico através do uso de repetições, de termos da linguagem oral, considerados de mau gosto e esteticamente feios, e de um apagamento entre o ficcional, o autobiográfico e o real. Esta fissura, aberta por Lispector dentro de um certo realismo literário que voltava à cena na década de setenta, contribuiu para a desmistificação da ficção, para a criação de um ambiente literário cada vez mais mergulhado no heterogêneo e no abjeto e que configurará o universo da chamada “literatura menor”, segundo Deleuze e Guattari (2003). A hora do lixo vai problematizar a estética da “alta literatura” por meio da subversão dos decoros literários, discutindo, por exemplo, por que a escrita de André Sant’Anna acaba sendo acusada de não seguir um padrão literário, culpada de “pobreza de estilo” e interpretada como má literatura. Vai discutir, ainda, a reprodução da arte no mercado de consumo da indústria cultural e a relação escritor-mercado editorial, o consumo de literatura como produto comercial, ao permitir a entrada de elementos de gêneros populares como a literatura pornográfica, o jornalismo sensacionalista, programas televisivos, propagandas publicitárias, criando um contraste entre o ridículo e o solene.

Penso que André Sant’Anna, em *Sexo*, propõe-se a usar aquilo que é considerado o lixo da linguagem – a repetição de lugares-comuns, a utilização de expressões da linguagem oral, o tratamento cru da língua, a referência ao prosaico, a dicção do superficial, a fragmentação da narrativa, a linguagem da mídia, da violência, da pornografia, do que é ruína, detrito e, por isso mesmo, descartável – buscando, por meio da representação destes mesmos elementos, uma reconfiguração e reordenação de sentidos. A apropriação dos dejetos e excessos permite que a alta literatura e os valores da sociedade do espetáculo recebam a crítica vinda de um narrador irônico e perverso, que desponta e inicia o trabalho de encenação de uma realidade que se tornará cada vez mais violenta e crua.

Efetuando a performance da hora do lixo, a partir de uma escrita hiperrealista³, a literatura encontra espaço para discutir os novos rumos da literatura contemporânea, os limites que a noção de literário enfrenta, ao mesmo tempo em que tece a crítica e denúncia social, intelectual e estética. Neste ponto, a linguagem de *Sexo* permite que se estabeleça um contato entre a ruína e a construção de uma fala, concedendo espaço para que o informe exerça sua tarefa de desomogeneização das estruturas fechadas e esgotadas em si mesmas.

² O sentido do termo “hiperrealista”, surgido na década de sessenta para definir tendência artística comum à literatura e às artes plásticas, neste artigo refere-se ao fracasso da representação fidedigna do real provocado pela rachadura que o abjeto realiza no espelho da realidade tal como ela é, introduzindo outro tipo de configuração da realidade pelo viés do excesso. O transbordamento provocado pelo excesso possibilita a crítica da mimese.

Neste relato do impulso desejante do homem, em que todos os personagens caminharão para a realização de seus desejos em todas as formas possíveis de experiências sexuais – a masturbação solitária do japonês, o *ménage* da louca com os dois músicos, o sexo grupal das duas loucas e dos músicos, a perda da virgindade do menino e da menina *hippie*, o sexo por interesse do negro e da louca, o sexo dos miseráveis, o fetiche por gordas, o delírio escatológico e onírico do marido e da mulher etc. – o sexo é apresentado em sua dimensão alucinatória, obsessiva e excessiva, desproporcional.

A partir da meticulosa e desmedida descrição hiperrealista do cenário, a abertura para este universo monstruoso e grotesco da sexualidade possibilitará o surgimento do espectro abjeto da coletividade transformada em massa amorfa e caótica. A forma implode e se abre para a encenação do informe, que não pode ser homogeneizado ao mesmo tempo em que se homogeneiza. A narrativa trata do abjeto, em sua qualidade de sombra do dejetivo descartável e inutilizável da sociedade, mas, sobretudo, do abjeto transformado em heterogêneo – a massa disforme assume violência monstruosa que não pode ser homogeneizada, abrindo uma fissura no real, promovendo o retorno da ruína pelo delírio.

O que me parece essencial na abordagem de Ângela Dias (2009) sobre o jogo de máscaras narrativas encenado na obra de Sant'Anna é o fato de que a literatura hiperrealista, em sua violência escatológica e grotesca, oferece ao leitor um golpe de ótica, uma vez que, encenando a realidade tal como é, com fidelidade extrema, provoca uma distorção. Essa dobra abre espaço para um jogo de máscaras do narrador: crítico sincero da massificação e do agenciamento das emoções e do humano na sociedade do espetáculo; cínico, cujo tom alterna entre a galhofa e o ceticismo, o pessimismo e a descrença; e irônico, comprometido com a encenação farsesca e dialética que o jogo permite.

A estratégia performática, apesar de parecer evitar o confronto engajado, acentua a crítica e a denúncia. Ao recriar a abjeção da vida contemporânea através da desmedida e do excesso pela degradação da linguagem e das imagens que repetem a reprodução desenfreada das mídias eletrônica e impressa, o narrador irônico encontra espaço para abolir as formas fixas impostas pelos construtos contemporâneos.

Penso que, nesse sentido, as noções de abjeto e informe desenvolvidas nos escritos de Georges Bataille (2003), especificamente no verbete “Informe”, e em outros ensaios encontrados na série *Documents*, que compreendem os anos de 1929 a 1939, podem ajudar a pensar não apenas a obra de André Sant'Anna, mas a estética da contemporaneidade, principalmente no que diz respeito a uma estética do excesso e do abjeto. Seguindo esta reflexão, pode-se efetuar uma leitura de *Sexo* sob o viés da encenação do heterogêneo, pensando a experiência do real a partir do retorno do abjeto realizado neste romance, e a crítica a que sua obra se propõe.

Para isso é necessário abordar o projeto de ruína construído pelo autor e as fraturas abertas por sua narrativa.

Nos ensaios sobre arte aos quais se dedicou durante sua vida literária, Georges Bataille (2003) desenvolveu uma espécie de teoria estética da heterologia na qual o conceito de informe assume papel central para se pensar uma dada forma. Na tentativa de realização de seu próprio dicionário, com vários verbetes publicados nos números de *Documents*, Bataille inclui uma definição para o conceito de “Informe” (2003), que cito na tradução de Marcelo Jacques de Moraes (2005, p.111) a seguir:

INFORME: Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse uma forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.

A intervenção que proponho, portanto, focaliza a fissura aberta pelo informe em uma dada forma no sentido construído em torno das palavras, direcionando a importância para a tarefa que tais palavras vão desempenhar. A tarefa primeira é de desclassificar tudo que está classificado enquanto forma, uma vez que a forma é justamente a ordenação de alguma coisa. A forma, explicada em outros textos bataillanos como “O valor de uso de S.A.D. Sade” e “A Noção de Despesa” (2003), por exemplo, será definida também como a tendência do homem civilizado em homogeneizar – em racionalismos, estéticas, construtos civilizatórios, contratos, interditos – aquilo que se apresenta por meio da diferença, caracterizado como heterogêneo, e descrito por Bataille como o trabalho das tripas. Mas, se a palavra tem a tarefa de estilhaçar o fixo, a forma – dilacerada – reivindica a abertura a um elemento perturbador interno a si própria, uma espécie de deformidade implícita, uma dessemelhança que impedirá a homogeneização das coisas, levando ao confronto com o heterogêneo e ao emergir do monstruoso.

O heterogêneo – sinônimo de informe e abjeto – será compreendido como aquilo que é inconsistente, indefinido, não-hierarquizável, que retira o foco do sentido das palavras e volta-o para a tarefa de desestabilizar e desclassificar, inerente a si mesmo. Esta tarefa, em *Sexo*, está refletida na violência da linguagem, no modo como é corrompida por repetições, termos vulgares e de lugar-comum, pela linguagem da mídia e da pornografia. Nota-se que, ao contrário de fixar tipos, a linguagem passa a desempenhar uma performance, dramatizando sua potência de

dilaceramento e intensificando sua tarefa que é, *per se*, inacabada e precária, que não está pronta, mas ainda por fazer. Sendo assim, como afirma Marcelo Jacques de Moraes (2005, p.112), o informe possui uma “dimensão performativa” que acusa o fantasma por trás de cada forma, aquilo que a ameaça com o risco da dissolução.

Penso que a dimensão fantasmática em *Sexo* ergue-se pelo que Ângela Dias (2007a, p.27) descreve como a “encenação formal da imanência do desejo mediada pelos fantasmas do mercado virtual das imagens”. Esta dimensão, intensificada pelo uso do corpo fetichizado como mercadoria em associação aos rituais entronizados pela máquina de consumo da sociedade do espetáculo, permite que os contrastes de uma sociedade espartilhada e segmentada sejam encenados pela linguagem.

Note-se a maneira como Sant'Anna (2001, p.7-9) se utiliza da cena de abertura da obra, passada dentro de um elevador (que não deixa de ser uma vitrine-gaiola a expor seus espécimes raros), onde a galeria dos “personagens-produto” (que depois se desdobrarão em tipos semelhantes) é apresentada ao leitor, definindo o tom da narrativa, de duas maneiras distintas:

[...] 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 da 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 Da Avon era branca.

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

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

No quarto andar, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, entrou no elevador. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. O negro continuava fedendo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, não fedia. O 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 a sua bunda. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol fingia que não percebera que o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para a 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. A Gordá Com Cheiro De Perfume Da Avon encostou, levemente, um de seus braços em um dos braços do Negro, Que Fedia. A Gordá Com Cheiro De Perfume Da Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gordá Com Cheiro De Perfume Da Avon sentiu nojo do suor do Negro, Que Fedia.

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. O Negro, Que Fedia, respeitava mães. O Negro, Que Fedia, estava constrangido, pois percebera que seu pau estava encostado na bunda da Jovem Mãe. A Jovem Mãe fingia que não percebera que o pau do Negro, Que Fedia, estava encostado em sua bunda. A Gordá Com Cheiro De Perfume Da Avon, empurrada pelo cotovelo do Executivo De Óculos Ray-Ban, encostou seus peitos nas costas do Negro, Que Fedia. O bebê continuava babando no colo da Jovem Mãe. Sem abrir os olhos, o Ascensorista, De Bigode falou “térreo” quando o elevador parou no andar térreo.

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 com o canto do olho para o Executivo De Óculos Ray-Ban e para o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era jovem. O Executivo De Óculos Ray-Ban falou para o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas:

– Que rabo, hein!!!

A primeira cena a que desejo me reportar é descrita na página de abertura do romance, e a segunda aproximadamente na metade da obra. A recriação da cena inicial por meio de uma reencenação onírica e escatológica da atuação dos mesmos personagens (acrescidos de outros) introduz agora o tom delirante da cena inicial transformada em orgia escatológica abjeta. No segundo momento em que o real cede espaço ao sonho e ao delírio, reina o caos e a alternância dos papéis, das ações desempenhadas, da participação que cada personagem passa a ter na encenação, proporcionando uma fluidez que permite que a matéria informe mantenha o canal de movimentação aberto e não fixado rigidamente em construtos. Nesse sentido, a linguagem consegue realizar, por meio do deslocamento provocado pelo abjeto, sua tarefa desarranjadora, deixando à vista do olhar estupefato precisamente

a “dimensão performativa do informe” mencionada anteriormente. Note-se o exemplo a seguir (SANT'ANNA, 2001, p.52-54):

[...] Depois de ejacular na boca de sua Esposa Com Mais De Quarenta e sentir muito nojo, o Executivo De Óculos Ray-Ban pegou no sono, enquanto sua Esposa Com Mais De Quarenta foi até o banheiro para cuspir a porra dele, Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban sonhou:

O Executivo De Óculos Ray-Ban estava num elevador lotado, encostando o seu pau na bunda de uma secretária loura, bronzeadada pelo sol. O pau do Executivo De Óculos Ray-Ban estava mole. Um negro, que fedia, estava com o pau encostado na bunda do Executivo De Óculos Ray-Ban. Um bebê, que babava uma baba verde, escalou o corpo da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, e começou a mamar nos peitos da Secretária Loura, Bronzeada pelo Sol. O pau do Negro, Que Fedia, era enorme e estava duro, encostado na bunda do Executivo De Óculos Ray-Ban. O pau do Executivo De Óculos Ray-Ban estava mole e foi diminuindo de tamanho até desaparecer. O Executivo De Óculos Ray-Ban ficou sem pau. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, depois de jogar o Bebê, Que Babava Uma Baba Verde, contra a parede do elevador, esbofetou a cara do Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban gritou de pavor. Uma gorda, com cheiro de perfume Avon, que também estava no elevador, pisou na cabeça do Bebê, Que Babava Uma Baba Verde, até que o Bebê, Que Babava Uma Baba Verde, passasse a babar uma baba vermelha de sangue. O Negro, Que Fedia, tirou seu pau para fora da calça e obrigou o Executivo De Óculos Ray-Ban a se ajoelhar e a fazer sexo oral nele, Negro, Que Fedia. O Negro, Que Fedia, ejaculou na boca do Executivo De Óculos Ray-Ban. O esperma do Negro, Que Fedia, tinha gosto de comida javanesa. O ascensorista do elevador, que tinha um enorme bigode sujo de esperma, falou:

– Térreo.

A porta do elevador se abriu e a Esposa Com Mais De Quarenta, do Executivo De Óculos Ray-Ban, com uma pelanca enorme sob o queixo, entrou no elevador, trazendo uma bandeja com a cabeça de um bebê, que babava uma baba vermelha de sangue, cercada de sushis e sashimis. O corpo da Esposa Com Mais De Quarenta, do Executivo De Óculos Ray-Ban era perfeito, com seios firmes de róseos mamilos e bunda empinada. A Esposa Com Mais De Quarenta, do Executivo De Óculos Ray-Ban tinha a pélvis depilada e um enorme pau negro, sujo de esperma. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon segurou o Executivo De Óculos Ray-Ban pelas costas imobilizando o Executivo De Óculos Ray-Ban. O Negro, Que Fedia, enfiou vários sushis e sashimis pela goela do Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban ficou sem ar e sentiu um gosto forte de comida javanesa na boca. O elevador explodiu e o Executivo De Óculos Ray-Ban, sem pau, caiu numa poça de

esperma e sorvete de creme, com morangos, sushis e sashimis boiando. O Gerente de Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas, montado num cavalo negro, vestindo uma bota de couro, italiana, surgiu, gritando para o Executivo De Óculos Ray-Ban:

– Você não come ninguém, só aquela pelancuda da tua mulher. Você não tem pau para usar as minhas camisinhas. Vou entregar a conta dos shampoos para o Nizan Guanaes. O Nizan Guanaes vai comer a tua bunda.

O Executivo De Óculos Ray-Ban gritou:

– Não, não, não... a conta dos shampoos não. Eu comi o cu da minha secretária loura, que tem a boceta totalmente depilada. Eu comi o cu da Kim Basinger. Eu como cus e gozo nas bocas das mulheres. Eu como cus, entendeu?

No caso de *Sexo*, a dimensão de uma linguagem de dejetos, do grotesco e do abjeto aponta a inconsistência da forma, abrindo-a para o que há de impuro nela, que a dilacera. O desconforto da linguagem inchada e excessiva surge da violência do próprio excesso, provocado pela máquina de imagens do universo contemporâneo de consumo e mídia, da mercantilização das imagens, dos valores, da linguagem, do desejo, dos afetos. A forma, enquanto “lugar da transgressão”, como aponta Marcelo Jacques de Moraes (2005, p.112), encontrar-se-á “permanentemente em formação e, portanto, aberta para sua diferença, para seu informe”, possibilitando a denúncia através da ironia.

A sociedade de consumo, na banalização desenfreada dos desejos, afetos, e do próprio sentido da arte, cria, em sua dimensão massificadora, perversões e desequilíbrios que domesticam os impulsos vitais do homem, transformando-os em produtos, clichês, vazios, descartáveis, que destroem a possibilidade da experiência para este mesmo homem inserido na cidade. As forças excrementais do homem – representadas em *Sexo* pela pornografia, pela escatologia, pela perversão – apontam que, enquanto a força das tripas for domesticada e homogeneizada por meio da introdução de valores da civilização que equilibrem os impulsos do homem, o modo como a sociedade se organiza permanecerá em desequilíbrio. Se, de acordo com a teoria crítica bataillana, uma das formas de homogeneização do heterogêneo era a homogeneização estética a que a alta poesia levava ao dar forma sublime, intelectual, racional ao dejetos, eliminando, portanto, seu caráter excremental e tornando-se produto final de consumo e mercadoria estética, André Sant’Anna vai reconfigurar os elementos deste jogo de forma bastante original. Em *Sexo*, ataca a homogeneização estética ao construir uma obra que permite o exercício do abjeto e das forças excrementais da arte, sem deixar, contudo, de fazer da obra um produto para consumo, cujo valor de uso, por sua vez, é quase nulo uma vez que, enquanto literatura, a obra é quase ilegível, e, enquanto produto, é praticamente inutilizável, mantendo porém seu valor de manifesto, de novidade e crítica, constituindo-se,

assim, como uma experimentação máxima da noção de contemporâneo. O produto a que chega a escrita de Sant'Anna discute a idéia mesma do consumo de arte e de mídia, da coisificação e banalização da literatura, do próprio consumismo, do mercado produtor e consumidor, não apenas nos limites da experiência literária, mas da vida inserida na comunidade contemporânea maquinizada.

A utilização do detrito, do lixo, do dejetivo, de tudo o que é descartável na linguagem e configura a sua ruína, em forma reconfigurada, inventando mapas, refazendo territórios de corpos sem órgãos, desejos sem afeto da grande comunidade globalizada e midiaticizada, é a maneira que André Sant'Anna encontra para recompor, de forma contundente e irônica, os limites da experiência literária do contemporâneo. Tentar “manter (no dejetivo) a dimensão de corpo estranho ao sujeito”, como aponta Moraes (2005, p.114) para que o corpo, a palavra, a literatura, a arte, não sejam transformados em ideia, em sublimação, em construtos civilizatórios, próprios ao consumo racional e estéril – esta a história de sexo de André Sant'Anna.

GUIMARÃES, M. R. On *Sex* and other stories: fiction in André Sant'Anna. *Itinerários*, Araraquara, n.32, p.61-74, Jan./June 2011.

- **ABSTRACT:** *Reading and interpretation of André Sant'Anna's novel – Sexo (1999) – under the conceptual perspectives of the heterogeneous, abjection and inform, developed by Georges Bataille in his theoretical criticism of the 20s and 30s, taking into consideration the ideas of the society of the spectacle, mediatization of language and mass culture.*
- **KEYWORDS:** *Brazilian contemporary literature. Contemporary fiction. Abjection. Heterogeneous.*

Referências

- BATAILLE, G. **La conjuración sagrada:** ensayos 1929-1939. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka, para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DIAS, A. M. **Cruéis paisagens.** Literatura brasileira e cultura contemporânea. Niterói: EdUFF, 2007a.

_____. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant'Anna: um estudo de caso. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro, v.VI, n.XXII, p.26-36, jul./set. 2007b.

_____. O paraíso é bem bacana: a última 'teogonia às avessas' de André Sant'Anna. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.33, p.157-169, jan./jun. 2009.

MORAES, M. J. de. Georges Bataille e as formações do abjeto. **Outra travessia**, Florianópolis, n.5, p.107-120, 2. sem. 2005.

PAZ, O. **Um mais além erótico**: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

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

_____. **Inverdades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Entre-vista: André Sant'Anna. [mar. 2008] Entrevistador: Sandro Roberto Maio. **Fronteiraz**, São Paulo, v.1, n.1, mar. 2008. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/n1/download/Texto_entevista2.pdf>. Acesso em: 09 ago 2010.

_____. **Amor**. Sabará: Edições Dubolso, 1998.

Artigo recebido em 09/09/2010

Aceito para publicação em 18/02/2011

