

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FERNANDO HENRIQUE

PERDIDOS DA CONSCIÊNCIA:
Os personagens de *Sexo Urbano*

UBERLÂNDIA
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FERNANDO HENRIQUE

PERDIDOS DA CONSCIÊNCIA:
Os personagens de *Sexo Urbano*

Artigo apresentado ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como Trabalho de Conclusão de Curso, sob orientação do professor doutor Fábio Figueiredo Camargo.

UBERLÂNDIA
2022

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A CAPA DE SEXO URBANO	4
2. O ENREDO DE SEXO URBANO	7
2.1. As cenas de Sexo Urbano	8
2. OS PERSONAGENS DE SEXO URBANO	9
2.1. O público e o privado	10
3. A PERSONAGEM PRINCIPAL E OS OUTROS	11
4. NARRAÇÃO EM 2ª PESSOA DO SINGULAR	13
5. O URBANO DE SEXO URBANO	14
6. CONCLUSÃO	15
REFERÊNCIAS	16

RESUMO

Neste trabalho, analisamos como se dá a construção dos personagens de *Sexo Urbano* (1988), coletânea de crônicas de Glória Horta. Para isso, inicialmente apontamos o sentido geral evocado em nossa leitura da obra, e depois elencamos e analisamos os elementos formais envolvidos na construção dessas personagens, como: o foco narrativo, a justaposição de cenas, o narrador em terceira pessoa, a narração com comentários do narrador, a narração em segunda pessoa do singular, e o contraste entre as condições materiais de vida dos personagens narrados na obra. Ao final, esperamos duas coisas: que nossa argumentação seja convincente para o leitor e coerente no que se refere à análise de personagens a que nos propusemos; e que nossa pretensão de dar luz a uma obra tão interessante e bela e ainda tão pouco analisada, tenha sido cumprida.

PALAVRAS-CHAVE

Sexo Urbano; Glória Horta; análise de personagens.

1. INTRODUÇÃO: A CAPA DE *SEXO URBANO*

Se abstrairmos de uma leitora o conhecimento prévio que ela possa ter da autora de *Sexo Urbano*, Glória Horta, ou de *Sexo Urbano* em si, qual interpretação ela pode fazer ao se deparar com a capa desse livro? Para cumprir com tal exercício, faz-se necessário primeiro descrever o que há nessa capa: abaixo do título escrito em letras garrafais vermelhas está a ilustração de seres humanos, ao que parece, nus, segurando ferramentas ou armas e com apetrechos na cabeça. Essa ilustração faz referência aos sentidos evocados ou às imagens atribuídas ao que, discursivamente, constituiu-se como uma cultura tribal ou como sujeitos tribais. Aos sentidos atribuídos às culturas assim consideradas, as imagens ou conceitos de “cidade” ou de “urbanidade” colocam-se como antonímicos. Tendo isso em mente, por que então uma obra de nome “sexo urbano” traz como ilustração em sua capa uma representação de sujeitos tribais?

Para responder a essa pergunta, precisamos fazer uma análise mais detalhada do título da obra. Nele, constatamos que o qualificador do “sexo” é o adjetivo “urbano”, ou seja, o “sexo” a que ele se refere não é qualquer um, é qualificado. Logo, o pressuposto desse sintagma, desse título, é que o “sexo”, no texto, no discurso, no título de uma obra é passível de classificação, de qualificação, de determinação. Contudo, quais sentidos se desenrolam a partir da qualificação de um “sexo” como “urbano”? Para responder isso, pensemos um pouco na constituição do “urbano”.

Quando se pensa na vida na cidade, ou na cidade mesmo, dentre os sentidos possíveis de serem evocados está o da oposição entre “público” e “privado”. Essa oposição se desdobra do fato de que viver na cidade traz em si o paradigma de como essa cidade se constitui e de quais sujeitos, nela, podem atuar nas decisões políticas acerca dela; ou de que modo cada um dos sujeitos, nela, vivem ou atuam politicamente.

A cidade, portanto, é um lugar em que indivíduos distintos existem. No entanto, essas existências se constituem em relações, de modo que elas, por si, podem ser diversas ou diversamente constituídas, a ponto das expressões, das existências ou das ações desses indivíduos poderem ser classificadas por diferentes critérios. O que estamos dizendo é que as condutas dos indivíduos na cidade podem ser permitidas, proibidas, estimuladas etc., a depender do espaço em que se realizam. Desse modo, algumas ações ou expressões podem ser evitadas, reprimidas ou sigilosamente realizadas. Em específico as que ocorrem em espaços privados, elas podem ser permitidas nesses espaços ou até mesmo proibidas neles, caso conhecidas.

O sexo, de modo geral, tem sua significação interseccionada pelos discursos de proibição. Desse modo, o sexo, independentemente da significação desejada de ser dada a ele por grupos ou por indivíduos, costuma referir-se, nem que seja de forma subentendida, a uma ação ou relação que deve ser realizada no espaço privado. Por isso, ao se classificar um sexo como “urbano”, além de se pressupor que o sexo pode ser qualificado ou determinado, institui-se que ele pode ser “urbano”, que ele pode se constituir na relação com o público e com o privado, inerentes à vida moderna na cidade, e na relação com o urbano e outra coisa não determinada pelo título considerado isoladamente.

Portanto, a partir da relação entre o título e a ilustração, o que é posto em oposição ao “urbano” do título? Qual ou quais “sexos” se opõem ao “sexo urbano”? Consideramos que essas perguntas são inerentes ao sentido que se constrói na relação entre o título e a ilustração da capa.

Como dito, nela temos uma representação de sujeitos tribais. Esses sujeitos foram e continuam a ser assim construídos pelos discursos de colonizadores, ou de imperialistas, ou de racistas, que falaram sobre os colonizados ou sobre os explorados e oprimidos, seja na expropriação originária, seja no capitalismo posto, atribuindo a eles o caráter de “primitivos”, “tribais”, “inumanos”, “animalescos” etc., o que tem como efeito a constituição do explorado ou do oprimido como um “outro”. Logo, em específico no processo de significação do sujeito colonizado, está embutida sua aproximação ao animalesco, que acreditamos ter relação ou com a indeterminação do que é público e do que é privado, ou com a determinação de um público e de um privado que não corresponde à mesma do colonizador. Um exemplo disso é encontrado na carta de Pero Vaz de Caminha, que se assusta com os indígenas considerados nus aos olhos de sua cultura portuguesa. Ele assim os descreve:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber. Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobre-pente, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição

branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguá mais lavagem para a levantar.¹

Nesse trecho, podemos destacar a surpresa do cronista português com a nudez dos corpos indígenas descritos e com o modo com que esses sujeitos se vestiam e se montavam. Ao tratar sobre as moças, fala em seu texto de algumas: “bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam”². Nessa crônica, subentende-se que, se esses sujeitos causavam tal estranhamento, isso ocorria não só pelo fenótipo de seus corpos, mas por como esses sujeitos se apresentavam para os europeus. Nesses primeiros encontros, em público, entre desconhecidos, a nudez dos indígenas estava à mostra, pois seu corpo exposto não assumia, para sua cultura, o sentido de nudez dos portugueses. Logo, o que era nudez para o futuro colonizador, não era para o futuro colonizado. Dessa constatação, conclui-se que a nudez não é um conceito fundamental e invariável.

Para não nos alongarmos ainda mais nessa questão, apontaremos brevemente qual o parâmetro ou eixo usado na determinação do que seja um corpo nu: o espaço. Para os europeus, o problema não está em um corpo estar sem “cobertura alguma”, mas estar “sem cobertura alguma” nos espaços públicos ou em determinados espaços privados.

A nudez, aproximada ao sexo, sexualizada pela cultura europeia em geral, significa o “corpo nu” e o “sexo” como algo da instância do privado. Quando Glória Horta nomeia sua coletânea de crônicas *Sexo Urbano*, ela paradoxalmente aproxima o sexo, algo do privado, ao urbano, lugar em que público e privado estão em tensão. Além disso, ao colocar abaixo desse título a ilustração caricatural de sujeitos tribais, evoca como sentido possível a ironia estabelecida pela relação entre o urbano e o tribal, socialmente sedimentados como antitéticos, mas ironicamente proposto como similares no que se refere ao sexo, que se faz presente em ambos os contextos.

Dessa maneira, a interpretação que propomos é a de que, na capa de *Sexo Urbano*, a cidade não é assexual, nela está o sexo, algo considerado primitivo ou omitido do conceito de civilização europeu e moderno. Ao partirmos para a obra, nós concluimos que esse sentido se comprova, desenvolvendo-se em outro, predominante: o de que a civilidade moderna não é isenta de violências.

¹ (CAMINHA, [S.I.] p. 03-04).

² Ibidem.

Neste trabalho, apesar de haver tantos aspectos interessantes na obra para serem abordados, faremos um recorte: analisaremos como se dá a construção dos sujeitos e dos corpos das personagens nela. Apesar desta introdução longa, acreditamos que ela será essencial na contextualização da análise a ser realizada e na defesa do sentido geral da obra proposto por nós.

2. O ENREDO DE *SEXO URBANO*

Publicado no final da década de 1980³, *Sexo Urbano* constrói em seu enredo as ruas e as propriedades privadas de uma Rio de Janeiro desumana⁴. Nele, a desumanidade é captada pelos sentidos da personagem sem nome, que registram, como uma câmera, alguns de seus dias, algumas de suas jornadas de trabalho e algumas de suas andanças. Esses registros (enunciados pela voz do narrador, conhecido apenas no final do livro) convertem-se em imagens da rotina, da solidão, da marginalização da/na cidade e dos sujeitos estilhaçados.

Por mais que as crônicas do livro tenham uma mesma personagem principal, a poeta sem nome, e mesmos personagens secundários, que ora um ora outro aparecem, como a empregada, os filhos, o homem que irá para Cuba e o dono da loja; a maioria delas pode ser lida isoladamente. No entanto, por compartilharem das mesmas personagens, os sentidos de cada uma das crônicas anteriores afeta o das próximas.

Por essa razão, a justaposição dos episódios narrados da vida da poeta sem nome não produz efeito de linearidade, em que uma crônica seja causa de outra, ou em que uma crônica seja inevitavelmente consecutiva a sua antecessora. A amarração delas, portanto, não cria uma linha, mas uma espiral na vida da personagem e na cidade do Rio de Janeiro onde ela se vê tramada. Mesmo após a crônica “Você começa a sangrar no natal”, em que a personagem abruptamente é acometida por um sangramento que pode levá-la à morte, as outras seguintes retornam à espiral da vida da poeta, que está agora mais só, porque sem seus dois amantes, mas igualmente imersa nas notícias de jornal, na falta de dinheiro e na anêmica cidadania da cidade.

³ No livro físico, não há data de publicação, no entanto, no *youtube* há dois vídeos do dia do lançamento, datados de 1988 em seus títulos: “Glória Horta. Lançamento do livro *Sexo Urbano*. 1988” (GLÓRIA... 1988) e “*Sexo Urbano* Parte 2, Lançamento do livro 1988 web” (SEXO... 1988), ambos no canal da autora.

⁴ Robson Achiamé assim diz no prefácio: “É o fim. Era uma vez o mundo. A cidade esgotou seu papel na história da humanidade. Criadora de multidões, ela inventou a solidão grupal e o estilhaçamento do indivíduo. Ela é o labirinto, a vertigem e uma metáfora profana para o inferno [...] *Sexo Urbano* está no epicentro desse esquiteamento. Desgovernados, sem perspectivas, inauguramos uma certeza: vivemos num mundo desumano” (ACHIAMÉ, 1988)

Esses são os aspectos mais gerais da obra. Nos próximos tópicos nos deteremos nas outras características do enredo, especialmente na sucessão das cenas e em seus efeitos de sentido.

2.1. As cenas de *Sexo Urbano*

A primeira crônica, intitulada “Anêmica Cidadania”, começa assim:

Um barulhinho de nada, como se alguém tivesse deixado cair uma sacola bem no meio da rua, a multidão não se juntou pois em plena Copacabana nunca está dispersa, nunca parou e olhou curiosa. Primeiro os objetos espalhados na calçada, depois a mulher; uma mulher como você, estirada no chão, perto do rosto uma poça de sangue. Tão rápido que nem doeu, só a terrível solidão dos que caem no meio da rua, nenhum grito, nenhum sofrimento⁵.

Nesse trecho, conseguimos identificar uma característica que permanecerá em toda a obra: a sucessão e sobreposição de imagens intercaladas com comentários do narrador⁶. Nessa cena, não é enunciado diretamente que houve o atropelamento; apenas indícios são apresentados: “Um barulhinho de nada”, “a multidão não se juntou”, “Primeiro os objetos espalhados na calçada, depois a mulher [...] estirada no chão, perto do rosto uma poça de sangue”. Logo, os efeitos físicos do atropelamento são apresentados em cadeia, como por pistas captadas por um olhar que investiga o que ocorreu e que desconhece a síntese do fato.

Misteriosamente e em suspense, o foco restrito da narração vai apresentando as peças do quebra-cabeça, como uma câmera com cortes rápidos apresentando uma cena pela sucessão de planos predominantemente fechados. No entanto, a apresentação do narrador não tem pretensão imparcial, pois ele intercala as imagens construídas com comentários. Desse modo, o “barulhinho de nada” não é qualquer barulhinho, é ainda mais despersonalizado: “Um barulhinho de nada, **como se alguém tivesse deixado cair uma sacola bem no meio da rua**”; “a multidão” não simplesmente não se junta, mas não se junta por uma razão, que é ser por si indiferente: “a multidão não se juntou **pois em plena Copacabana nunca está dispersa, nunca parou e olhou curiosa**”; a mulher atropelada, caída, não é qualquer mulher, é: “uma mulher como você”; o acidente, não é um simples acidente, além de ter sido: “Tão

⁵ (HORTA, 1988, p. 11)

⁶ Nesses comentários do narrador, a voz da personagem também se mistura a eles, uma vez que, em muitos momentos, o discurso indireto livre se faz presente, como no trecho destacado a seguir: “Almoça com a assessora, está bem vestida e vão a um restaurante chique. Entradas, antepastos, comidas fartas, cafezinhos, licores e sobremesa, **Deus é grande e a assessora faz questão de pagar a conta**” (HORTA, 1988, p. 81, grifo nosso)

rápido que nem doeu”, tem como resultado: “a terrível solidão dos que caem no meio da rua, nenhum grito, nenhum sofrimento”.

Logo, no enredo de *Sexo Urbano*, as cenas apresentadas poderiam ser como as de um filme, mas de um filme com narração em off. O narrador, que encontra sua personagem na rua ao final do livro, é um narrador que apresenta as cenas, mas comentando-as. É um narrador que se compromete, que toma partido.

Posto isso, fica a pergunta: que partido ele toma? Verificaremos que a identificação desse partido está muito ligada ao modo com que ele constrói suas personagens.

2. OS PERSONAGENS DE *SEXO URBANO*

Podemos dizer sem receio algum que os personagens de *Sexo Urbano* são a personagem principal e os outros. Nesses outros estão seus amantes, seus filhos, sua mãe, suas tias, os pobres (os miseráveis, os mendigos...), e os diversos cidadãos anêmicos da cidade. Como o foco da narrativa está sobre a personagem principal, e como as cenas apresentadas na narração são aquelas reparadas ou sentidas por ela, todos os outros personagens são estabelecidos como outros dela, como seres que se constituem externamente e a partir dela (na narrativa):

[...] Surgem guardas e você ouve sirenes, alívio. Medo de ter que tomar alguma providência na multidão insana: ver se é alguém que você conhece, chamar uma ambulância, não tocar no corpo, ver se há vida, cobri-lo do sol do inferno, recolher os objetos e recolocá-los na bolsa, procurar documentos, um telefone amigo, um filho, um que receba a notícia do atropelamento. Você segue. O trânsito engarrafa, a multidão se condensa, ávida de qualquer coisa que aconteça e a tire do burocrático torpor, da anêmica cidadania. Também você atravessou a rua no momento exato, viva por um fio⁷.

Em: “Medo de ter que tomar alguma providência na multidão insana”, a personagem se inscreve na multidão por ter medo de, “na multidão”, ter que tomar alguma providência em relação à mulher atropelada. No entanto, a qualificação da multidão como “insana” expressa seu desconforto em relação à configuração da multidão ou, até mesmo, em relação ao seu pertencimento a ela. Logo, ela está na multidão, mas, ao qualificá-la enquanto algo

⁷ (HORTA, 1988, p. 01). Nesse trecho apresentado, adaptamos a parte: “O trânsito engarrafa, a multidão se condensa, ávida de qualquer coisa que aconteça e a tire do burocrático torpor, da anêmica cidadania”, pois na edição analisada, está assim editado: “O trânsito engarrafa, a multidão se condensa, ávida de **qualquer e acontece** e a tire do burocrático torpor, da anêmica cidadania” (grifo nosso).

desconfortável, subentende seu desejo de não pertencimento a ela; tanto que se destaca dela ao ir embora.

Depois de exemplificado seu temor em relação à tomada de providências (“ver se é alguém que você conhece, chamar uma ambulância, não tocar no corpo, ver se há vida, cobri-lo do sol do inferno, recolher os objetos e recolocá-los na bolsa, procurar documentos, um telefone amigo, um filho, um que receba a notícia do atropelamento”), a personagem não faz nada disso e simplesmente segue (“Você segue”). De fora da multidão, ela a encara como um outro, como algo que lhe é externo: “O trânsito engarrafa, a multidão se condensa, **ávida de qualquer coisa que aconteça** e a tire do burocrático torpor, da anêmica cidadania”. A personagem, que não está mais na multidão e que não é a multidão naquele momento, não tem essa mesma avidez, tanto que, frente à situação do atropelamento, reflete sobre a responsabilidade que teria em relação a tomar alguma providência, em vez de apenas ser acometida pela curiosidade de ver, passivamente, o acidente.

Essa responsabilidade assumida inevitavelmente pela personagem na vida na cidade, comprova-se na cena seguinte em que ela presencia um potencial assalto. Ao reparar no assaltante prestes a agir, ela imita seus movimentos, inibindo-o. Ou seja, a personagem principal de *Sexo Urbano* é constituída como distinta ou consciente da multidão assistida por ela.

2.1. O público e o privado

Tendo esse senso de responsabilidade perante as violências e situações da cidade, a protagonista é sempre afetada por elas. Saindo da loja de um de seus amantes, ela repara na vida pública dos mendigos:

Os mendigos dormem nas calçadas, em qualquer canto. Nas praças tomam banho nos chafarizes, escovam dentes, secam roupas, comem com as mãos em latas. O Aterro do Flamengo vai te mostrando essas coisas, pobrezas, mendigos.

O frescão parece uma nave espacial que te distancia de tudo: da natureza e da miséria.

Você desce fora do ponto. Gostosa. Te lambia todinha.

- Agora? Lambe que eu tô duvidando.

Não diz, só pensa em chegar em casa, tomar banho, comer alguma coisa que tenha na geladeira, ler, escrever, qualquer bobagem.⁸

⁸ (HORTA, 1988, p. 15-16, grifo nosso).

O banho a ser tomado por ela em sua casa contrasta com o banho dos mendigos nos chafarizes, afinal, enquanto ela toma banho em um espaço privado, os mendigos tomam em um espaço público. A nudez e o banho são possíveis de serem realizados no espaço privado, considerado socialmente como mais adequado para isso, apenas por aqueles que materialmente possuem bens que lhes asseguram a privacidade, ou seja, aqueles que têm posse de um teto. Dessa maneira, os mendigos em *Sexo Urbano* colocam-se em oposição à personagem principal no que se refere a condições materiais de vida distintas, que se desdobram em suas individualidades e em seus corpos também diferentemente constituídos⁹.

Na obra, os mendigos não enunciam desconforto ou qualquer sentimento que seja em relação à publicização de sua privacidade, publicização essa em razão da incapacidade de sustentação material de um espaço privado para si. Eles não têm voz, são apenas reparados pela personagem. Logo, constituem-se como *outros* dela.

Ao irmos desvelando a vida da personagem contada nas crônicas de *Sexo Urbano*, vamos reparando que a “madame”, apesar de se constituir como um sujeito, uma personagem com percepções, com interpretações, com voz e com um lugar na cidade menos marginalizado do que o dos mendigos na rua, ela se percebe constantemente ameaçada pela insegurança financeira¹⁰ e pela insegurança que é, especialmente para uma mulher, viver na cidade.

3. A PERSONAGEM PRINCIPAL E OS *OUTROS*

Em *Sexo Urbano*, a história focaliza as imagens a partir de sua personagem principal, construindo os efeitos da miséria nela, por mais que a voz que ela tem seja indireta, seja enunciada ou elaborada pelo narrador. Como já evidenciado neste trabalho, a personagem se

⁹ Dizemos que diferentemente constituídos, pois as ações desses corpos, para os quais não há distinção entre público e privado, são distintas das outras pessoas menos marginalizadas na cidade, como é o caso da protagonista, tanto que são notadas, percebidas e narradas.

¹⁰ Logo no início da obra, a personagem preocupa-se com sua conta bancária enquanto espera pelo dono da loja, que a ama, atender alguns clientes: “Você fica sentada num canto enquanto ele atende clientes. Você aproveita pra conferir o extrato da sua conta. Amanhã vão bater dois cheques, ele te espia de rabo de olho” (HORTA, 1988, p. 14). Após abandonar os clientes e levá-la até a porta: “ele fala das vendas, te mostra a vitrine nova, que tal um cinema? Flamengo vai jogar no sábado, **as ações caíram**, quer que eu te leve? Você recusa tudo, suavemente, é só por enquanto, ele não para de te olhar, os olhos meio arregalados, fala das **oscilações do mercado, dos bons investimentos**, descreve minuciosamente sua última gripe. Você dá um beijo rápido nessa boca seca, e sem olhar pra trás sabe que ele te observa, te espera, tem paciência.

“Os mendigos dormem nas calçadas, em qualquer canto. Nas praças tomam banho nos chafarizes, escovam dentes, secam roupas, comem com as mãos em latas. O Aterro do Flamengo vai te mostrando essas coisas, pobresas, mendigos” (HORTA, 1988, p. 15, grifo nosso). Considerando que a concatenação das cenas não é arbitrária, podemos concluir que há uma aproximação das movimentações do mercado e da vida do dono da loja, da personagem *você* e dos mendigos na rua. A materialidade da vida, então, afeta esses personagens, enuncia-se nas palavras do narrador.

angustia frente à passividade, ao torpor da cidadania e à naturalização das violências. Seu refúgio é o sexo, a bebida e a poesia:

Você não consegue dormir, tem desejos, precisa de alguém pra fazer amor bem devagar, beijos longos na boca, profundos suspiros, no corpo inteiro, minuciosos carinhos, gemidos, cochichos, trepar sem pressa nenhuma, aproveitando todos os sabores, curtindo todas as vontades, despertando até os desejos mais secretos, os prazeres mais adormecidos, profundamente e devagar, você aperta as pernas, latejando. Disca. Ele sempre está. Diz logo:

- Vem me ver, querida.¹¹

É no espaço privado do sexo que a personagem escapa da constante afetação, da constante consciência da miséria:

Você vai correndo, pedindo ao chofer de táxi que voe. Ele abre a porta, magro, baixo, moreno, é tanta a saudade e a sede que não dizem nada e você já está nos seus braços, nua. Pronto. Tudo poderia terminar, congelar aqui, na cama, no êxtase, longes, **perdidos da consciência**, sem dizer, só gemer, respirar cada vez mais fundo, cada vez mais longe, cada vez mais rápido, você controla o gozo, que dure mais, muito mais essa viagem [...]¹²

O sexo, para a personagem, é uma viagem, uma fuga que ela gostaria que durasse mais, um momento que congelasse no êxtase para sempre; no entanto, ela inevitavelmente percebe que não há como fugir para sempre. Depois do gozo, a consciência vem como sem querer: “Ficam nus, carinhosos na cama, num balé minucioso e detalhado de carinhos. **‘Hoje vi uma mulher ser atropelada’**”¹³. Essa cena contada pela personagem ao seu amante logo depois do sexo, não é interrompida, como algo dito em equívoco. Ela quer falar sobre a mulher atropelada e sobre todas as outras misérias:

Ele ouve e te abraça forte, te aninha em seus braços, põe seu rosto no ombro e te alisa os cabelos. Você diz:

- Fez uma poça de sangue.

Ele suspira fundo e te aperta, beija teus olhos.

Você fala dos mendigos, dos assaltos, dos cheques pré-datados, de si mesma, da indiferença das pessoas nas ruas. Ele ouve e acaricia como se ninasse. Estica a mão e na cabeceira apanha um álbum de fotografias. O ciúme dói antes que ele abra. Ele abre e diz como, onde, quem de cada foto. Você vai ouvindo e doendo, à toa, porque não tem foto sua. É um álbum barato, fino, as fotos são poucas, esparsas, antigas, de fatos misturados,

¹¹ (HORTA, 1988, p. 16).

¹² Ibidem.

¹³ (HORTA, 1988, p. 17, grifo nosso).

algumas não têm foco, tempos isolados, um parco apanhado. Você não vê o álbum até o fim, diz, de repente, fingindo distração:
 - Tem um baseado?¹⁴

O personagem do homem que irá para Cuba não parece se afetar tanto pela consciência quanto a personagem principal. Ela, em relação com os outros reparados por ela, desenvolve empatia por eles, enquanto seu amante é narcisista e apático em relação às misérias denunciadas por ela. Ele está sempre perdido da consciência, voltado só para si. Em todas as histórias do livro, é a poeta quem sempre vai ao encontro dele, ela que sempre liga.

Nesse desejo por ele, a personagem se enciuma de não ser desejada por ele a ponto de ter com ela uma foto no álbum de fotografias dele. Depois de se perder da consciência, de desejar que o sexo, sexo como sexo, mas também como fuga, durasse para sempre, a consciência da personagem vem no ímpeto, imediatamente, construindo uma bricolagem de imagens desgostosas. Ela, com seus outros, vê-se num mundo com mendigos, cheques pré-datados e indiferença nas ruas. Mesmo no espaço privado, no espaço do sexo, o urbano está, ou à espreita, ou sempre ali.

4. NARRAÇÃO EM 2ª PESSOA DO SINGULAR

Como *Sexo Urbano* é uma obra narrada em terceira pessoa, a personagem enuncia ou indiretamente ou quando seu discurso é reproduzido diretamente pelo narrador. No entanto, além do narrador intermediar nossa relação com essa personagem, ele a chama sempre pelo pronome “você”, de modo que a flexão do pronome com os verbos faz parecer que ele determina o que ela faz, não lhe dando opção de fazer nada além do que ele diz que ela faz:

Você recusa suavemente todos os convites:
 - Se eu pudesse não sairia mais às ruas, não vestiria nunca mais a roupa, não sairia nunca mais da cama.
 Você não diz, diz:
 - Posso te esperar aqui?

Defendemos que isso acontece independentemente dos verbos não estarem flexionados no imperativo, pois o simples uso do presente do indicativo pelo narrador para narrar os acontecimentos na vida de uma segunda pessoa, para essa pessoa, instaura fatos e ações em detrimento de outros não realizados, existentes no campo da possibilidade. Logo, no

¹⁴ (HORTA, 1988, p. 17-18, grifo nosso).

momento da enunciação, o narrador enuncia o que seu interlocutor, o “você” com quem ele fala, faz, não lhe dando outra opção a não ser fazer o que ele diz que é feito.

Outro efeito produzido na referenciação da personagem como “você” é o de, ao tratá-la assim, o narrador confundir-nos, nós, os leitores, o “você” que lê o livro, com ela, o “você” do livro. Dessa forma, o leitor pode se sentir comprometido com as ações da personagem, projetando-se nela e, conseqüentemente, submetendo-se às injunções do narrador. Um efeito possível disso é o de o leitor imergir ainda mais na narração. Quais as conseqüências disso?

Para nós, soa irônica a constituição da personagem na segunda pessoa do singular¹⁵, porque, apesar de, tal qual defendemos neste trabalho, sua construção se dar em sua relação com os outros da cidade, sendo os outros tão imbricados na poeta que suas existências partem sempre da perspectiva dela (sobre a qual incide o foco narrativo); ela ainda se vê limitada à narração do narrador, à voz dele. De certa forma, apesar da centralidade do olhar e dos *outros* sentidos pela personagem em suas andanças pela cidade, que tem como conseqüência a constituição de vários *outros*, ela também é um *outro* do narrador. Contudo, sendo um *outro* do narrador, que enuncia na segunda pessoa do singular ocupada por nós durante a leitura do livro, nós, leitores (afinal, no instante da leitura, ocupamos o posto de interlocutores do narrador), constituimo-nos também enquanto *outro* do narrador. Desse modo, o leitor de *Sexo Urbano* agencia sua protagonista, transforma em *eu* o *outro* do narrador. Acreditamos que esse efeito está intrinsecamente ligado à narração da obra na segunda pessoa do singular.

5. O URBANO DE *SEXO URBANO*

No início de nosso trabalho, percebemos que, na cidade moderna, ações e situações são colocadas na esfera do proibido ou do permitido, a depender do espaço. Com isso, constatamos que a própria delimitação de público e de privado não é tão objetiva assim.

Em *Sexo Urbano*, o mito da civilização ou da cidade moderna como modelo de humanidade e de humanismo cai por terra. O que há na cidade são indivíduos constituídos em meio a processos de marginalização de corpos e de relativização das violências que alguns corpos podem sofrer. Na obra, são recorrentes os episódios de violência sofridos pela

¹⁵ Consideramos o uso do pronome “você” como segunda pessoa do plural, por ele ser usado na referenciação ao interlocutor, por alguém que fala. Alguns gramáticos, como Ataliba T. de Castilho e Vanda Maria Elias (2019) já adotam essa mesma perspectiva.

personagem e por outras personagens, por serem mulheres¹⁶; de violência sofrida por personagens pobres e miseráveis¹⁷, de descrição da poluição e da sujeira da cidade¹⁸ e de corrupções políticas. Ou seja, na cidade, a humanidade não é regra, o que há é constante ameaça de desumanização.

6. CONCLUSÃO

Por mais que seja uma obra publicada na década de 1980 pela editora de um anarquista (*Editora Achiamé*), *Sexo Urbano* parece ser uma coleção de crônicas que faz a leitura das cidades brasileiras do presente¹⁹. O que é visto pela personagem sem nome, pelo “você” a que se dirige o narrador e que pode nos afetar ao nos inscrever nas ações e nas situações ocorridas na obra, poderia ser um relato do que é visto por muitas pessoas ao andar pelas ruas de sua cidade. No entanto, apesar dos sentidos produzidos na coletânea ressoarem nos sentidos que circulam na interpretação da relação entre os sujeitos e a sociedade de classe (a nossa, capitalista), *Sexo Urbano* é ainda um livro pouco comentado pela crítica literária brasileira²⁰. Para valorizarmos essa obra, tão interessante para a reflexão da relação entre a literatura e os processos de humanização e de desumanização de pessoas e dos espaços, fizemos este trabalho.

¹⁶ Em um desses episódios, a personagem descobre o “segredo da invisibilidade” para não ser assediada: “Paga o táxi e faz a pé um pequeno percurso e um grande esforço físico para andar invisível, descobrir o segredo da invisibilidade: franze as sobrancelhas, abaixa os olhos, morde a boca, curva os ombros, estufa a barriga e arrasta o pé.

“Chega em casa morta de cansada.

“Quando morrer quer reencarnar num homem gordo, branco, alto e forte só pra sentir o gostinho de andar pelas ruas assim” (HORTA, 1988, p. 33-34)

¹⁷ Para exemplificar isso, segue o trecho: “A campanha toca, é uma família de mendigos que sorrateiramente driblou os porteiros e entrou no prédio pra pedir comida. Imundos. A mulher traz um bebê nos braços com os olhos indiferentes e remelentos. Estão todos descalços e sangrando nos pés. Uma mulher e quatro crianças, todos cheiram mal.

“[...] fica olhando, nunca os viu tão de perto. Nunca ninguém os vê. A porta do elevador se abre violentamente e de lá saem o síndico, quatro porteiros e quatro maridos. Em fração de segundos descem com a mulher [...]

“Inspeccionam as entradas, interrogam porteiros e finalmente chama a polícia. O camburão leva a mulher e as crianças, uivando.

“- Monstrodontes” (HORTA, 1988, p. 30-31, grifo nosso)

¹⁸ “Mas a praia está suja, a água é escura, bolhas amarelas em vez da espuma branca das ondas, calor insuportável, você transpira por todos os poros enquanto caminha pela beira do mar sujo, quer se refrescar mas tem nojo” (HORTA, 1988, p. 20-21)

¹⁹ Segundo matéria do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) (2020): “A população em situação de rua cresceu 140% a partir de 2012, chegando a quase 222 mil brasileiros em março deste ano [2020], e tende a aumentar com a crise econômica acentuada pela pandemia da Covid-19. Entre as pessoas sem moradia estão desempregados e trabalhadores informais”.

²⁰ Em pesquisa na plataforma de catálogo de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) não encontramos nenhum trabalho sobre as obras da autora.

Em nosso percurso, verificamos essencialmente a relação estabelecida entre a personagem e a cidade. Dessa relação, uma bricolagem de imagens vão compondo o que se tornou a chamada “civilização” (seja a do livro ou a de fora dele) e vão constituindo um indivíduo em meio a ela. Na obra, surge dessa relação uma personagem que, sendo construída no sexo urbano, deseja escapar, fugir, de encontrar-se eternamente no êxtase, desencontrada das obrigações, apática das misérias, encontrada da inconsciência. Para nós, essa personagem sintetiza o vazio que é ser um sujeito em uma sociedade individualista, na qual assumir obrigações perante os outros torna-se um fardo, uma obrigação. Nessa sociedade, o que se produz é, ou uma apática cidadania, em que a curiosidade se sobrepõe à ação, ou uma irremediável consciência das violências e das marginalizações. No sujeito individualista, a infelicidade e a apatia transformam o prazer do sexo, das drogas e da poesia em fuga; e o espaço privado em (certo ou temporário) refúgio. No sujeito consciente, o desejo de se perder da consciência é impossível de ser posto em prática, pois ela sempre volta. Consideramos esse o sentido principal evocado em nossa leitura da obra *Sexo Urbano*.

REFERÊNCIAS

ACHIAMÉ, Robson. Prefácio. In: HORTA, Glória. **Sexo Urbano**. S.I: Clube de Autores.I., 1988. p. 1-181.

Assessoria de Imprensa e Comunicação do IPEA. **População em situação de rua cresce e fica mais exposta à Covid-19**: maioria vive em grandes cidades do sudeste, nordeste e sul. Maioria vive em grandes cidades do Sudeste, Nordeste e Sul. 2020. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35811.

Acesso em: 28 out. 2021.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta**. Belém: Nead – Núcleo de Educação A Distância, []. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GLÓRIA Horta. Lançamento do livro *Sexo Urbano*. 1988. S. L.: Glória Horta, 1988. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDyFM4NhmkE&t=287s>. Acesso em: 28 out. 2021.

HORTA, Glória. **Sexo Urbano**. [S.I.] Publicação autônoma, 1988. 181 p.

SEXO Urbano Parte 2, Lançamento do livro 1988 web. S. L.: Glória Horta, 1988. Son., color.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajr-PndQrcU>. Acesso em: 28 out. 2021.