

# Confissões de Caio Fernando Abreu: relatos íntimos na literatura e no cinema

**Fabiano Grendene de Souza**

*Université Pontificale Catholique du Rio Grande do Sul*

**Resumo:** O artigo apresenta determinados aspectos da literatura de Caio Fernando Abreu (1948-1996), como o caráter intimista, a relação com momentos históricos brasileiros, o diálogo com o cinema e a subversão da sexualidade normativa. A partir deste panorama geral, o artigo centra-se em uma análise do conto *Sargento Garcia*, presente na antologia de contos *Morangos mofados* (1982).

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados*, cinema, sexualidade.

**Resumé :** L'article présente certains aspects de la littérature de Caio Fernando Abreu (1948-1996), comme son caractère intimiste, les rapports quelle tisse avec des moments historiques brésiliens, le dialogue avec le cinéma et la subversion de la sexualité normative. De cet aperçu, l'article se concentre sur l'analyse du conte *Sargento Garcia*, présent dans le recueil de nouvelles *Morangos mofados* (1982).

**Mots-clefs:** Littérature brésilienne, Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados*, cinéma, sexualité.

---

Este artigo é um passeio pela obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996), passeio este que tem por primeira parada a palavra “confissão”. É evidente que quando trazemos a noção de confissão,

temos consciência de que estamos aludindo a uma tradição que remonta, primeiramente, às memórias e autobiografias, cujos exemplos tradicionalmente arrolados são as experiências de Santo Agostinho, Jean-Jacques Rousseau e Michel de Montaigne. Porém, aqui usamos o termo para tentar dar conta da amplitude estética alcançada pelos escritos de Caio Fernando Abreu, no sentido dele ter criado uma obra que funciona como uma espécie de biografia da sua emoção, mas também dos sentimentos de uma certa geração, uma “geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”.

Assim, quando usamos o termo confissão, trazemos à tona o fato de que – para o escritor – a experiência de vida sempre precisou ser elaborada pela literatura. De certa maneira, seus escritos foram uma forma de exaltar e purgar uma trajetória pessoal marcada pela relação intensa com diversos momentos históricos do Brasil e do mundo.

Dentro desse pensamento, é com grande força que surge a tese de Amanda Lacerda Costa<sup>2</sup>, cuja proposta é delinear uma linha narrativa entre contos e romances do escritor, trazendo à luz a noção de que alguns textos de Caio Fernando Abreu, produzidos entre os anos 1960 e 1990, traçam o trajeto da vida de um único personagem, um personagem que vai acumulando experiências durante sua vida, da infância à idade adulta.

Aceitando a ideia de Amanda Lacerda Costa, pode-se pensar que o “personagem único” de Caio Fernando Abreu flana entre o Regime Militar (1964-1984) e a Redemocratização (1985-1989). Nesse périplo, os “anos de chumbo” se desdobram em experiências como o mergulho nas drogas, a vivência do desbunde e a necessidade do exílio no exterior. Já na relação com um país que se democratiza, Caio Fernando Abreu geralmente coloca em cena um personagem marginalizado que busca um lugar na sociedade – e o presente parece abençoar pouco o outrora jovem promissor, cheio de ideias. Em tal caminho, ganha grande destaque a presença do vírus da AIDS – algo que vai cercar seu personagem nos escritos produzidos a partir da metade dos anos 1980.

Se os momentos históricos brasileiros pulsam nos escritos confessionais de Caio Fernando Abreu, a forma de sua literatura também parece acompanhar os desígnios das mutações estéticas do final do século XX. Como lembrou Ítalo Morriconi:

Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-culturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos anos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados em literatura policial<sup>3</sup>.

Porém, mesmo que se reconheça um percurso de modificações na literatura de Caio Fernando Abreu, parece interessante também perceber alguns fios condutores. Pelo menos desde *Pedras de Calcutá*<sup>4</sup>, existe o retrato de uma série de vivências relacionadas à urbanidade, enfocando questões recorrentes das relações humanas. Da solidão ao suicídio, da loucura à vida comunitária,

1 Essa definição é dada pelo próprio escritor na contracapa de ABREU, Caio Fernando, *Pedras de Calcutá*, São Paulo, Alfa-ômega, 1977.

2 COSTA, Amanda Lacerda, *A Obra Em Branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu*, Doutorado em Letras. Estudos de Literatura e Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014 (25.04.2014).

3 MORRICONI, Ítalo, “Introdução”, in *Cartas – Caio Fernando Abreu*, Ítalo Morriconi (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 11.

4 ABREU, Caio Fernando, *Pedras de Calcutá*, *op. cit.*

das vivências calcadas na homossexualidade ao encontro amoroso juvenil, a experiência incomunicável das metrópoles passa a ser um arcabouço relevante de sua ficção – e talvez isso justifique o fato de sua literatura dar renovados sinais de perenidade.

Outro traço definidor da obra de Caio Fernando Abreu é sua relação com a prosa intimista (relação esta que inspira o título deste artigo). Por essa ótica, é fundamental compreender como sua literatura filia-se a um estilo desenvolvido prioritariamente por escritoras de gerações anteriores à sua, como Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1923) e Hilda Hilst (1930-2004).

Como grande parte da produção das escritoras citadas, Caio Fernando Abreu utiliza reiteradamente um narrador calcado na primeira pessoa, lançando mão de certos padrões estilísticos que aproximam o relato de uma escrita do “eu”. O diário, o depoimento, a carta e o desabafo são algumas formas de estabelecer um contato direto com o leitor, esmaecendo propositalmente as fronteiras entre narrador e escritor, chegando a eclipsar as mediações técnicas existentes na carpintaria literária. Além disso, as técnicas do fluxo de consciência e da mistura entre primeira e terceira pessoa enfatizam a relevância do intimismo de seus relatos.

Por outro lado, é relevante compreender que um dos diferenciais da literatura de Caio Fernando Abreu é justamente a forma com que as questões subjetivas se relacionam com a realidade exterior. Por isso, pelo menos desde *O ovo apunhalado*<sup>5</sup>, lançado em 1975, além do clima político brasileiro, a literatura de Caio Fernando Abreu faz referências à cultura *pop* e à cultura *queer*. Por exemplo, existe uma grande quantidade de referências musicais em seus textos. O conto *Os sobreviventes*, presente em *Morangos mofados*, abre com o seguinte texto: “para ler ao som de Ângela Rô Rô”<sup>6</sup>. Essa alusão não é apenas uma homenagem à compositora (Ângela Rô Rô, 1949), conhecida pela criação e gravação de canções de amor dilaceradas que inspiraram Caio Fernando Abreu, mas é também a lembrança de uma personalidade conhecida por seu relacionamento conturbado com a também cantora Zizi Possi (1956).

## Caio Fernando Abreu e o cinema: via de mão tripla

Dentro das relações de Caio Fernando Abreu com a cultura *pop*, uma das marcas mais relevantes é sua ligação com o cinema<sup>7</sup>. Caio chegou a trabalhar em alguns filmes, colaborando no roteiro de *Romance* (Sérgio Bianchi, 1988), escrevendo o argumento, com Guilherme de Almeida Prado, de *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007). Aliás, a ligação com Guilherme está estampada em *Perfume de Gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1991), em que o escritor participa como figurante. Porém,

---

5 *Id.*, *O ovo apunhalado*, Porto Alegre, Globo, 1975.

6 *Id.*, *Morangos mofados*, Rio de Janeiro, Agir, 2005, p. 25. Em tempo: como Caio Fernando Abreu revisava seus livros para reedições, tomamos por base para citações a edição de *Morangos mofados* que conta com a última revisão do escritor. A primeira tiragem do livro saiu pela editora Brasiliense (São Paulo), em 1982.

7 Os apontamentos da relação entre Caio Fernando Abreu e cinema tomam por base nosso estudo de doutorado, posteriormente publicado em SOUZA, Fabiano Grendene de, *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, Porto Alegre, Sulina, 2011.

Caio Fernando Abreu viu, em vida, apenas um longa-metragem baseado em sua obra: *Aqueles Dois* (1985), de Sérgio Amon, que contava com o próprio escritor como um dos roteiristas.

De fato, ao olharmos para a produção de Caio Fernando Abreu, percebemos como é impressionante a presença do cinema. E essa ênfase já aparece no próprio texto, que incorpora procedimentos cinematográficos, como as técnicas de montagem e decupagem. O próprio Caio Fernando Abreu, em entrevista sobre seu método de criação, reitera esta origem, revelando que em diversos textos utilizou “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”.

Outra faceta relevante aparece não só pela grande quantidade de menções a filmes diversos na obra do escritor, mas também pela existência de um pensamento crítico em relação ao cinema. É possível enxergar um conjunto de referências que forma um panteão de obras prediletas e que, de alguma forma, mostra a concepção do escritor sobre cinema. De maneira geral, embora não despreze obras populares, a literatura de Caio Fernando Abreu traz um olhar que privilegia o cinema clássico americano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo alemão, chegando aos anos 1980 com olhos voltados principalmente a certos diretores, como David Lynch, David Cronenberg, Pedro Almodóvar e Stephen Frears. Este último aparece em sua prosa, em suas crônicas e suas cartas. Por um lado, *Os imorais* (*The Gifters*, 1990) é visto como algo próximo de Lynch e Cronenberg, com sua mescla de violência e mal estar. Por outro, *Minha adorável lavanderia* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), *O amor não tem sexo* (*Prick up your ears*, 1987) e *Sammy e Rosie* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987) parecem atestados de um mundo globalizado, multicultural, em transformação, em que os relacionamentos homoafetivos começam a ganhar protagonismo.

O terceiro alicerce da relação entre Caio Fernando Abreu e o cinema é formado pelas alusões ao ato de ver filmes, ir às salas de cinema e assistir películas na TV e no vídeo. Nesse sentido, é interessante perceber que para ele o cinema muitas vezes representa – para si e para os personagens – um refúgio, um lugar de contraposição às normas sociais, uma marca cultural dos personagens e também um palco de encontros masculinos.

Além dessas três características, a permanência da obra de Caio Fernando Abreu tem ganho contornos impressionantes quando pensamos em como a produção audiovisual contemporânea brasileira reverbera os seus escritos, a sua sensibilidade e suas inquietações. É como se os escritos de Caio Fernando Abreu ganhassem uma nova vida, após uma série de mudanças sociais e culturais, que vão desde a aceitação maior da sociedade em relação a associações afetivas diferentes da heterossexualidade normativa, até a criação de um sistema de produção audiovisual brasileiro que propicia que filmes, de orçamentos diversos, tratem frontalmente sobre as questões relativas à diversidade sexual. Por exemplo, os três filmes que representaram o Brasil no Festival de Cinema de Berlim em 2014 ecoavam a literatura de Caio Fernando Abreu. A questão do estrangeiro em *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz), a solidão do protagonista de *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro) e a temática do travestimento em *Castanha* (Davi Pretto) são indícios de que uma parte relevante do cinema brasileiro contemporâneo parece herdeira desse biógrafo da emoção. Ao mesmo tempo, sua vida e sua obra continuam a inspirar filmes. Recentemente se destacaram o curta *Linda – uma história horrível* (2013), de Bruno Goulart Barreto, a partir de conto homônimo presente em *Os dragões não*

8 Depoimento do escritor disponível em PERIN, Gilberto, *Escritores Gaúchos*, RBS TV (prod.), 2007, 1 DVD (112 minutos).

*conhecem o paraíso*<sup>9</sup>, e dois documentários sobre o escritor: *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013), de Bruno Polidoro e Cacá Nazário, *Para sempre teu, Caio F.* (2014), de Candé Salles.

Para aprofundar este passeio sobre a obra de Caio Fernando Abreu e sua relação com o cinema, nossa proposta é abordar o conto *Sargento Garcia*, tentando pensá-lo em um contexto duplo: primeiramente, proporemos uma abordagem do mesmo, levando em conta a construção de um discurso sobre a questão do desejo. Em um segundo momento, pensaremos como tal texto, cuja adaptação aparece no curta homônimo (2000), de Tutti Gregianin, pode ser aproximado de um filme recente, no caso, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

## *Sargento Garcia*: desejo, humilhação e acerto de contas com a ditadura

*Sargento Garcia* foi publicado pela primeira vez na revista Status, em outubro de 1980. Porém, ganhou notoriedade ao ser incluído no livro *Morangos mofados*, publicado em 1982. Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, tal antologia de contos trata do significado da morte de John Lennon, do fim de algumas utopias, “através de longos corredores, contatos difíceis, gestos repetidos, silêncios recorrentes e, principalmente, num profundo e instantâneo entendimento entre desconhecidos<sup>10</sup>”.

No conto, Hermes, um garoto de dezessete anos, vai se alistar no exército. No meio de um monte de jovens nus, ele é interrogado pelo militar que dá o título à história. Depois de dispensar o jovem, o sargento dá uma carona para ele, que acaba tendo sua primeira experiência sexual com o militar. A narrativa é situada após o golpe de 1964, que deu origem à ditadura, sendo que um retrato do presidente Castelo Branco na parede do quartel sugere o período entre 1964 e 1967.

O conto, narrado por Hermes, mostra um rapaz culto, que pretende cursar filosofia – chega a citar Leibniz. Seu interesse por Nara Leão, *As mil e uma noites*, e mitologia grega é desvendado ao leitor, que tem acesso aos pensamentos do protagonista. Aliás, estes pensamentos, verdadeiros refúgios, aparecem principalmente quando ele está sendo interrogado pelo intimidador Garcia. Então, quando o militar questiona a origem do nome Hermes, ele diz que não sabe, se sente acuado e foge para a sua subjetividade:

Sorriu. Pressentia o ataque. Sempre vencia. E quase admirei sua capacidade de comandar as relações daquela manada brutal, para ele eu devia fazer parte, presa succulenta, carne indefesa e fraca. Como um idiota, pensei em Débora Kerr no meio dos leões, cinemascópio, cor de luxo, túnica branca, rosas nas mãos, em quadro antigo na casa da minha avó, Cecília entre os leões, ou seria Jean Simmons? figura de catecismo,

9 ABREU, Caio Fernando, *Os dragões não conhecem o paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

10 HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “Hoje não é dia de rock (II)”, in *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, Heloísa Buarque de Hollanda ; Élio Gaspari ; Zuenir Ventura (dirs.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 246.

os-cristãos-eram-obrigados-a-negar-sua-fé-sob-pena-de-morte, o padre Lima casou com a filha do barbeiro, deve ter virado mula sem cabeça, a filha, não o padre, nem o barbeiro. O silêncio crescendo. Um cavalo esmolambado passou na janela, palco, tela, minha cabeça galopava, Steve Reeves ou Victor Mature, sozinhos na arena, peitos suados, o mártir estrangulando o leão, os cantos da boca, não era assim, as-comissuras-dos-lábios-voltadas-para-baixo-num-esforço-hercúleo, o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas. A mosca posou bem na ponta do meu nariz<sup>11</sup>.

Essa passagem chama a atenção, em primeiro lugar, pelo fluxo do pensamento de Hermes, que conecta atores diversos, memórias factuais, descrições do momento, passagens enigmáticas e uma especulação provinda da sua recordação. Ou seja, o leitor capta o íntimo do personagem, pois lhe é desvelada uma série de sentimentos do mesmo.

Ao mesmo tempo, embora estejamos em um fluxo de consciência, compreende-se a intromissão de um narrador que, de certa forma, organiza um discurso a partir da forma como agrupa certas informações, por exemplo, os atores citados por Hermes. Como se percebe, há alusão a uma série de filmes épicos, a começar por *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). Então, a comparação fica nítida: Hermes, perante o sargento, se sente como Deborah Kerr na frente dos leões. Além disso, os outros filmes que vêm à mente são *O manto sagrado* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), com Jean Simmons e Victor Mature; *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949), onde Mature luta com um leão; *Demétrio e os gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*, Delmer Daves, 1954), também com Vitor Mature; *Os últimos dias de Pompéia* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Mario Bonnard, 1959) e *Hércules e a rainha da Lídia* (*Ercole e la Regina di Lidia*, Pietro Francisci, 1959), ambos com Steve Reeves. Como grande parte destes títulos narra a perseguição dos romanos aos cristãos, é possível associar este fato às perseguições de Garcia a Hermes, do Exército ao cidadão comum, e da ditadura a quem fosse contra ela. Seguindo esse raciocínio, pode-se pensar que a iniciação sexual de um jovem por um militar traz um sentido alegórico, como se os militares tivessem vilipendiado um estado do povo brasileiro. Embora possamos analisar a transa dos dois como algo consentido ou até procurado por Hermes, é inevitável que surjam também ideias relacionadas à posseção forçada da intimidade.

Mas ao mesmo tempo que pode ser lido em sua face alegórica, o conto ganha novas nuances quando focamos a relação entre Garcia e Hermes. De maneira geral, pode-se ver a união de tais personagens como portadora de uma série de dicotomias: militar/civil; adulto/adolescente; ativo/passivo; heterossexual/homossexual; brutalidade/sensibilidade. Porém, quando adentramos às sutilezas do relato, percebemos que o conto baseia-se justamente na explosão dessas polaridades; afinal, a narrativa é marcada tanto pela humilhação violenta por parte do militar quanto por um olhar do narrador, que traz erotismo a uma série de situações, inclusive a alguns atos perversos. Analisemos o primeiro parágrafo: “Hermes. – O rebenque estalou contra a madeira gasta da mesa. Ele repetiu mais alto, quase gritando, quase com raiva: – Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa? Avancei do fundo da sala<sup>12</sup>”.

11 ABREU, Caio Fernando, *Morangos mofados*, op. cit., p. 82.

12 *Ibid*, p. 79.

Nessa abertura, o narrador expõe uma série de procedimentos de dominação: a repetição de frase com alto tom de voz, a ridicularização (inclusive chamando Hermes de “lorpa”), e um ato violento, o rebenque estalando contra a madeira. Porém, este mesmo instrumento (e talvez até a voz alta), remete a uma situação que, pelo menos em um largo escopo, permitem associá-la a uma possível satisfação do desejo, calcado em práticas sexuais em que o erotismo está ligado a uma forma de dominação e controle. Nesse sentido, o instrumento não deixa de aludir a outros – como o próprio chicote –, usados nesse tipo de relação. Aliás, posteriormente, o conto trata de evidenciar um pouco mais o erotismo do instrumento, relacionando-o a um tecido geralmente associado a tais práticas: “O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro<sup>13</sup>”.

Durante o conto, o que se verá é uma oscilação entre violência, ironia e algumas relações que trazem certa carga de erotismo. Geralmente, quando a ironia é posta de lado, existe no máximo um limite tênue entre momentos de repressão e carga desejante, principalmente na cena do quartel. Ali, todos os garotos de dezessete anos estão nus e, quando Hermes xinga Garcia, os meninos riem “excitados<sup>14</sup>”. Antes que os protagonistas conversem próximos, o narrador descreve Garcia, dando destaque ao “suor que escorria pelos sovacos<sup>15</sup>”.

No conto, o papel do suor é muito relevante. O suor aparecerá novamente para descrever as axilas de Garcia, mas também num pensamento de Hermes. Ao ser xingado por Garcia, o jovem – como vimos – se lembra de mártires, em filmes bíblicos, “peitos suados<sup>16</sup>”, estrangulando leões; ou seja, o suor também está ligado a uma resistência em um contexto adverso. Ao mesmo tempo, o suor volta a aparecer algumas vezes quando Hermes e Garcia estão indo para o quarto onde transam e durante o próprio ato. Ali, o suor – até então quase sempre chamado assim – ganha uma versão mais delicada: “Eu podia sentir os pelos molhados do peito dele melando a minha pele<sup>17</sup>”. De certa forma, o que se vê é que a transpiração é vista em vários sentidos, partindo da repulsão para atração, sendo sinal de heroísmo e também de reconhecimento de prazer.

Existem também outros elementos que detonam a rigidez conceitual do que é humilhação ou do que é erótico. Por exemplo, no diálogo abaixo, quando o sargento chama a atenção de Hermes:

- Ficou surdo, idiota?
- Não. Não, seu sargento.
- *Meu* sargento.
- Meu sargento<sup>18</sup>.

Aqui o pronome possessivo alude, primeiramente, ao pedido de respeito do militar. Porém, tal ordem faz com que Hermes, desde o início da narrativa, passe a usar uma expressão muito associada a declarações afetivas, como “meu amor”. É interessante que posteriormente o jovem

---

13 *Ibid.*, p. 81.

14 *Ibid.*, p. 79.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 82.

17 *Ibid.*, p. 92.

18 *Ibid.*, p. 79.

protagonista, em um fluxo de consciência, “pedirá” que Garcia não lhe fira e, em pensamentos, confessará sua crise para o militar: “no verão eu fico tonto, meu sargento, me dá assim como um nojo doce<sup>19</sup>”.

Chama a atenção o fato de que a expressão continuará aparecendo tanto em forma de diálogo como em pensamento, chegando a ser citada vinte e seis vezes dentro do conto. Assim, “meu sargento” passa de dura represália a uma forma afetiva com que Hermes, em seu pensamento, se relaciona com Garcia, chegando a uma confissão cúmplice, permeada de alusão sexual: “tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento<sup>20</sup>”.

Dentro disso, a reiteração das duas palavras parece criar um ritmo dentro do conto, onde mais do que a denominação “meu amor”, o que surge é um arfar, uma reiteração que não deixa de aludir à respiração de uma cópula permeada de desejo. A própria oscilação do uso (no diálogo, como se visto externamente pelo personagem; no fluxo de consciência, como se visto internamente) ajuda a corroborar uma sensação de penetrações sucessivas.

Outro elemento marcante do conto diz respeito à menção de diversos animais, muitas vezes citados para ilustrar a brutalidade de Garcia. Como na manipulação dos outros elementos acima analisados (o suor, a expressão “meu sargento”), o conto também tratará de usar essa “animidade” para aludir à relação sexual dos protagonistas. Assim, no início, Garcia tem “olho verde frio de cobra<sup>21</sup>”, um “bigode grosso como um manduvá cabeludo<sup>22</sup>”, e “suor de gente e cavalo<sup>23</sup>”. Porém, no decorrer do relato, Garcia aparece como “um falcão atento à presa, forte<sup>24</sup>”. Ou seja, é visto como um animal mais elegante, sendo que sua força agora denota atenção. Então, na rua, o carro de Garcia para ao lado de Hermes, “como um grande morcego cinza<sup>25</sup>”. Posteriormente, o coração de Hermes passa a galopar – agora cavalo parece algo apaixonado. Daí, Garcia aproxima sua mão do umbigo de Hermes, e a mão é vista como uma “aranha peluda<sup>26</sup>”, revelando um jogo entre atração e repulsa, trazendo excitação à situação.

Na transa, dois procedimentos distintos chamam a atenção. Primeiramente, Hermes volta a evocar o cheiro do momento: cigarro (outro elemento erótico), suor (já analisado) e “bosta de cavalo<sup>27</sup>”. E mais adiante arremata: “gozo, nojo ou medo, não saberia<sup>28</sup>”. Ou seja, a própria presença do odor de fezes parece entrar no coquetel que transtorna o personagem perante sua iniciação sexual. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu não deixa de ser herdeiro do Marquês de Sade, que popularizou a excitação que certos elementos impuros trazem a determinados personagens.

Agora, no final da transa, o que se vê é um Hermes transformado, pois Garcia havia libertado o jovem Hermes de algo que deveria ficar enjaulado, “feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim<sup>29</sup>”. Ou

---

19 *Ibid.*, p. 83.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 80.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 81.

24 *Ibid.*, p. 83.

25 *Ibid.*, p. 85.

26 *Ibid.*, p. 88.

27 *Ibid.*, p. 91.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 93.



seja, Garcia foi responsável por Hermes liberar seus desejos e encará-los. E este desejo tem leis que fogem do racional; é algo visceral.

Além das relações entre Garcia e Hermes, destaca-se também a personagem de Isadora. *Sargento Garcia* inicia com uma dedicatória: “à memória de Luiza Felpuda<sup>30</sup>”. Com o desenrolar do conto, percebe-se que tal figura inspira a travesti Isadora, que aluga o quarto para Garcia e Hermes consumarem o ato. Ou seja, existe a ideia de colocar, desde o início, a presença da figura da travesti entre a relação de dois homens. Se na literatura de Caio Fernando Abreu, a figura do travesti reaparece em diversos textos – “Dama da Noite” (1988) e “Onde andarás Dulce Veiga” –, aqui é interessante lembrar que enquanto Hermes e Garcia transam, ouve-se insistentemente Isadora cantando um bolero.

*Então, que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei... a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário. Isadora afogada, a maquiagem derretida cobrindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama<sup>31</sup>.*

Embora essa interpretação seja sensorial, parece-nos que Caio Fernando Abreu, de certa maneira, propõe um jogo entre os três personagens: o sargento “machão”, o jovem virgem e a travesti, como que insinuando a possibilidade de relação sexual entre os três. Nesse sentido, a expressão “metendo-se entre aquele bafo morno..., que agora comandava meus movimentos”, refere-se num primeiro momento à “voz aguda” da travesti. Porém, em uma leitura baseada em fluxo de consciência, pode-se fazer a concordância entre tal expressão e a própria Isadora. Nesse caso, é como se Caio Fernando Abreu propusesse o encontro dos três, pelo menos na cabeça do garoto Hermes.

Por fim, nunca é demais lembrar que *Sargento Garcia* é o único relato de “Morangos mofados” que volta no tempo até os anos 1960 (ou outros permanecem nos anos 1970). Nesse sentido, pode-se pensar que o conto apresenta primeiramente a gênese de um personagem sensível, solitário, que percorrerá a obra do escritor. Um personagem cujo desejo será sempre volátil, motivado por paixões, corpos, suores, independente do gênero. Ao mesmo tempo, *Sargento Garcia* mostra a elaboração de uma experiência “antiga”, anterior aos anos 1960. Ou seja, existe tanto a procura da liberação dos males do totalitarismo quanto uma ode à resistência, em diversos níveis.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

## *Sargento Garcia e Tatuagem*. aproximações entre o conto e um filme de 2013

Primeiramente, convém lembrar que *Tatuagem* aborda uma história ambientada em 1978, em que um grupo de artistas encarna uma série de questões: o confronto com a ditadura, a vivência do desbunde, as relações homoeróticas, e a ficcionalização do cotidiano.

Ao mesmo tempo, em *Tatuagem*, também existe o desenvolvimento de uma relação homoafetiva entre um militar e um civil, só que no filme é Clécio (Irândhir Santos), o experiente líder do grupo teatral, que seduz o oficial Fininha (Jesuíta Barbosa). Se a paixão proibida e o encontro que serve como rito de passagem têm similaridades com o conto, *Tatuagem* expande questionamentos, chegando a colocar o relacionamento dos dois personagens como foco central do filme.

Mas voltemos ao início do longa-metragem. Em seu início, *Tatuagem* centra-se sobre três espaços: o quartel, em que Fininha faz serviço militar; uma casa no interior, em que o jovem convive com a família e com a namorada grávida; e o Chão de Estrelas, local em que ocorrem as apresentações da trupe de Clécio, onde os artistas também vivem e convivem.

Se no filme existe uma associação entre o quartel e o Chão de Estrelas, pode-se pensar que em *Sargento Garcia* também há uma rima de espaços entre o quartel e a pensão em que o protagonista perde a virgindade. Em ambos os casos, a estratégia parece ser primeiramente sugerir um confronto para, posteriormente, oferecer uma comparação. Em *Sargento Garcia*, o quartel é visto como lugar de agressividade e humilhação, mas que também tem sua carga de erotismo; já o espaço da pensão parece um espelho: um lugar primeiramente destinado ao prazer, mas que também é usado para desvirginamentos forçados. Assim, os espaços do conto parecem trazer algo escuso: as possíveis relações homoeróticas que acontecem no quartel e, ao mesmo tempo, as sugeridas violações que podem ocorrer na “casa de Isadora”.

Já em *Tatuagem*, o quartel parece primeiramente como o local da falta de sensibilidade, da violência covarde – praticamente não há possibilidade de amizade para Fininha, considerado demasiado feminino para cumprir seu ofício. A falta de virilidade é encarada como afronta que gera um castigo físico. Nesse sentido, o espaço do quartel transcende as abordagens cinematográficas mais críticas do exército – como se vê na obra de Stanley Kubrick –, porque guarda uma conotação política mais ampla: o quartel aparece como emblema da perseguição que os militares, na época do Regime Militar (1964-1985) fizeram aos homossexuais. Por outro lado, a exacerbação da humilhação, a necessidade (quase caricatural) de afirmação de masculinidade por parte dos algozes de Fininha não deixa de aludir justamente ao oposto: a presença da homossexualidade em tal espaço – uma presença não tão saliente como a de Fininha, que chega a beijar um colega recruta e relacionar-se (justamente) com um sargento. Porém, a presença da homossexualidade é aludida principalmente pela câmera, que filma com devoção os militares sem camisa jogando bola e invade espaços íntimos, como o vestiário, flagrando oficiais tomando banho e se arrumando.

Por outro lado, o Chão de Estrelas é visto como uma casa de shows, um cabaré, um local de convivência, um palco de apresentações debochadas que questionam não só o regime militar, mas a própria maneira de seus espectadores de estar no mundo. Ali, primeiramente tem-se a vivência do desbunde, em que as drogas e as relações sexuais são sentidas – como em uma certa tradição dos anos

1970 – “sem ansiedade, como curtição de momento, como realce<sup>32</sup>”. Desta forma, existe uma atmosfera de celebração da vida, do presente, do coletivo, que pode ser vista não só na vivência cotidiana do grupo Chão de Estrelas, mas também em suas apresentações. Paradoxalmente a isso, a organização do grupo tem no líder Clécio alguém meticuloso, controlador, exigente. Ou seja, há uma certa organização militar que perpassa os trabalhos do grupo. De certa forma, o filme parece colocar um ponto de vista análogo ao do conto. Se em *Sargento Garcia*, a organização militar “esconde” encontros homossexuais; em *Tatuagem*, a vivência libertária “escamoteia” padrões rígidos de divisão de tarefas, organização, para que aquela experiência se transforme em um trabalho artístico questionador.

Dentro dessa lógica, é preciso sublinhar que tanto no filme como no conto existe a presença de uma família com pensamentos arcaicos. No conto, embora se perceba uma família urbana de classe média, o que se tem é o desnudamento de certos preconceitos: o pai quer que Hermes vire “homem”, ajustando-se aos clichês da masculinidade, o primo desdenha o protagonista, chamando-o de maricão. Já em *Tatuagem*, a família interiorana é nitidamente menos instruída e carrega o peso da tradição não questionada, em que o casamento é a norma, e a infelicidade, o preço para quem não se ajusta a tal costume secular.

E como escapar do costume secular? O protagonista Hermes, depois da iniciação sexual, parece pronto para assumir uma vivência calcada em seus próprios valores, longe da influência familiar e social. Assumindo a citada tese de Amanda Lacerda Costa, ele será – de certa forma – visto em outros contos do escritor, calcados em um protagonista introspectivo, solitário, culto, marginalizado na sociedade, mas portador de uma ética nem sempre encontrada nos personagens que passam por ele. Esse protagonista vive verdadeiras odisséias internas, lutando contra si e contra o mundo para, de quando em quando, viver experiências efêmeras que trazem epifanias momentâneas. Em Caio Fernando Abreu, não há espaço para relações duradouras, o que acaba espelhando um sentimento não só de desacerto com o mundo, mas também – e principalmente – de acerto, de plenitude, de transcendência pessoal.

Já *Tatuagem* mostra pelo menos duas formas de relação que merecem destaque: a vida em comunidade e a família heterodoxa. A vida em comunidade parece trazer à tona uma série de questões como a simbiose com a natureza, a negação da repressão em diversos níveis, a ligação sem neuroses com a experiência das drogas, a liberdade nos relacionamentos sexuais e amorosos, o anti-consumismo, a busca de uma vida que incorpore a arte ao cotidiano, e a tentativa de produzir meios de comunicação alternativos. Enquanto *Tatuagem* questiona os limites dessa experiência (principalmente em relação às liberdades afetivas), ele é prodigioso em cenas que demonstram o prazer de algumas dessas vivências: as cenas na praia exalam a relação dos personagens com a natureza, a presença constante do Super 8 aparece não só como uma ode à percepção alterada, mas também como uma gestação permanente de cultura.

Nesse contexto, outra questão interessante aparece porque Clécio é pai de um garoto e tem uma convivência amorosa com a mãe de seu filho (que é mãe solteira). Ou seja, como uma herança da vivência *beatnik*, *Tatuagem* propõe formas de associação entre pessoas diferentes, formando famílias excêntricas, distantes do padrão heterossexual.

---

32 Essa síntese da relação entre desbunde e drogas encontra-se em HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 100.

Os dois maiores emblemas de *Tatuagem* são a relação entre Clécio e Fininha, e as apresentações no Chão de Estrelas. Aliás, o primeiro encontro se dá justamente quando o protagonista está cantando *Esse cara*, de Caetano Veloso (1942-). No palco, Clécio entoia: “ele é meu homem/ eu sou apenas uma mulher<sup>33</sup>”. Porém, é ele que seduz Fininha e, na relação sexual, age sobre o garoto. Ou seja, aqui, Hilton Lacerda parece transcender dicotomias tradicionais, pois aquele que representa o papel de mulher na canção é justamente quem será mais ativo na relação. Dentro dessa lógica, a cena da primeira relação sexual, com uma câmera que mergulha com os corpos (quase propondo um sexo a três), também une – como em *Sargento Garcia* – dor (do desvirginamento) e prazer, mas este sobrepuja aquele. Aliás, este prazer, em *Tatuagem*, parece menos afeito a classificações de gênero e mais ligado a situações de aproximação afetiva e corpórea sem predeterminação.

Como em *Sargento Garcia*, Fininha sairá do encontro transformado. Enquanto para o “erudito” Hermes, o bonde que recolhe-o das ruas já é um trajeto para uma nova vida, Fininha demorará bastante tempo para afastar-se de suas convicções anteriores. Ele mergulha em um conflito interno, mas acaba cedendo às pressões do seu desejo. Porém, a convivência – pressionada por questões sociais, tanto oriundas do mundo mais tradicional quanto da vivência mais libertária – não consegue transcender ao efêmero. E isso, mais uma vez, coloca *Tatuagem* próximo ao universo de Caio Fernando Abreu.

Mas ao mesmo tempo que flagra uma relação que não consegue se estabelecer de maneira duradoura, é no palco do Chão de Estrelas que vemos as mais radicais manifestações de afronta ao estabelecido. Clécio, por exemplo, ao mesmo tempo que é o chefe, o manager, o líder, é aquele que aparece em cima do palco propondo olhares desafiadores para o *status quo*. Como as travestis tão presentes na obra de Caio Fernando Abreu, Clécio se mostra em eterna performance mutante, vestindo figurinos diversos, encarnando personagens múltiplos, todos eles portadores de questionamentos sobre o desejo. Por exemplo, ao cantar *Esse cara*, Clécio entoia a canção com uma voz fina, que convive com seu rosto de barba e bigode e um figurino cheio de lantejoulas. Dentro disso, o momento antológico aparece quando, acompanhado de vários dançarinos nus, ele profere *A polka do cu*: “Tem cu que tem medalha/ Tem cu do coronel/ Que traz felicidade/ Pra todos do quartel<sup>34</sup>”.

Na estrofe citada, o que se vê é um questionamento frontal do regime militar, uma exposição da questão da homossexualidade no quartel e um questionamento da sexualidade de todos os espectadores. Dizendo que “a única utopia possível é a utopia do cu<sup>35</sup>”, Clécio propõe um estágio de convivência em que o desejo sobrepuje qualquer determinação ligada a gêneros.

Dentro dessa ebulição de energia, *Tatuagem* afasta-se um pouco do universo de Caio Fernando Abreu. Porém, nos momentos em que radiografa criticamente certos aspectos da sociedade e nos instantes em que mostra satisfação do desejo como um momento único, parece bastante próximo ao universo ficcional do escritor. Nesse momento, vale destacar que a trilha sonora do filme parece permeada de canções com ritmos e letras caras ao escritor. Se Clécio canta *Esse cara* para Fininha, *Morangos mofados* é dedicado a Caetano Veloso; ao mesmo tempo, como no conto *Sargento Garcia*, a primeira transa entre os protagonistas de *Tatuagem* acontece ao som de um bolero. Mas no filme também há tango, música disco e outros ritmos que embalam as páginas de Caio Fernando Abreu.

33 LACERDA, Hilton, *Tatuagem*, Rec Produtores Associados (prod.), 2013, 1 DVD (110 minutos).

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

Então, quando pensamos nos relatos íntimos de Caio Fernando Abreu, imaginamos não apenas seus textos escritos com a energia de quem canalizou os dilemas de uma geração, mas também vários filmes – sejam aqueles feitos a partir de sua obra, sejam aqueles que parecem impulsionados por ela. Estes, com certeza, aparecerão cada vez mais.

## Bibliografia

ABREU, Caio Fernando, *Morangos mofados*, Rio de Janeiro, Agir, 2005.

–, *Os dragões não conhecem o paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

–, *O ovo apunhalado*, Porto Alegre, Globo, 1975.

–, *Pedras de Calcutá*, São Paulo, Alfa-ômega, 1977.

COSTA, Amanda Lacerda, *A Obra Em Branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu*, Doutorado em Letras: Estudos de Literatura e Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014 (25/04/2014).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “Hoje não é dia de rock (II)”, in *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, Heloísa Buarque de Hollanda ; Élio Gaspari ; Zuenir Ventura (dirs.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 246-247.

–, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

LACERDA, Hilton, *Tatuagem*, Rec Produtores Associados (prod.), 2013, 1 DVD (110 minutos).

MORRICONI, Ítalo, “Introdução”, in *Cartas – Caio Fernando Abreu*, Ítalo Morriconi (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 11-21.

PERIN, Gilberto, *Escritores Gaúchos*, RBS TV (prod.), 2007, 1 DVD (112 minutos).

SOUZA, Fabiano Grendene de, *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, Porto Alegre, Sulina, 2011.