

Gênero, teoria e literatura: intersecções multiculturais. ST 32

Rodrigo da Costa Araujo¹

UFF

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu - biografema - narrativa pós-moderna

Signos Estilhaçados do Corpo de Caio Fernando Abreu

I. PRIMEIRAS CENAS: O POÇO E O MALIGNO PRAZER DO MAL

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair assim num poço de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.¹

Traçar a trajetória do corpo na escritura do ficcionista Caio Fernando Abreu, a circulação e a disseminação de suas narrativas pelos fragmentos textuais, através de múltiplas fraturas e interstícios por eles abertos no espaço da narrativa pós-moderna, não é mais do que tentar percorrer, reescrevendo-a enquanto leitura do desejo, de signos esfacelados e espalhados como Osíris.

Nesse recortes de si, teremos desenhos de Caio por viés. Sempre aos saltos, vestido de preto², com ladrilhos de espelhos colados pela roupa, ora dark, ora *hippie*, ora etéreo, meio poeta noturno, lunar, verborrágico e com extrema sensibilidade. Costumava dizer que era o retrato vivo de todos os clichês de seu tempo:

Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei *hippie* e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte. (FRANCO, 1996, p. 01)

Dono de uma escritura que ele mesmo intitulou de *barthesiana*³ e nesta pesquisa acrescenta-se, também, *perversa*⁴, esconde no seu corpo escritural viagens vertiginosas, deslocamentos incessantes que falam de “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura”⁵.

Nesse horizonte do texto-a-texto com Caio, ainda que espiando-lhe de longe, o ficcional “se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade”. (LIMA, 1991, p. 51). A obra ficcional, segundo Costa Lima, organiza-se no plano da *persona* desviando-se sempre dela, possibilitando uma visão à distância, em outro espaço.

Com isso não procuraremos o ser biográfico do autor, mas uma *persona* ou sujeito ficcional que insurge em alguns contos como uma voz que se desloca e ao mesmo tempo se

¹ Professor da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé - RJ e Mestrando em Ciência da Arte pela UFF/ Universidade Federal Fluminense/ Orientador: Prof. Dr. Latuf Isaias Mucci/ *E-mail: rodricoara@uol.com.br*

prende às personagens e à diegese. O autor, assim como as personagens, também representa papéis. Diante de seu papel, o autor cria consciências outras que se distanciam de seu ser biográfico e que, por vezes, inverte o papel e torna-se parte integrante do público, para, assim, se ver encenado no palco.

Essas marcas de si e do corpo presentes nas narrativas, esses pequenos biografemas barthesianos⁶

“teria como objeto pormenores isolados, que corporiam uma biografia-destino, onde tudo se liga fazendo sentido. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo -leitor”. (PERRONE-MOISÉIS, 1983, p. 15)

Impossível falar dos biografemas de Caio sem falar, quase que obrigatoriamente, sobre o tema da morte. Como na epígrafe desse ensaio, a leitura pelas suas narrativas em nada surpreende o leitor. Daí a consciência de uma recepção no escuro desse corpo escritural no “poço”.

De início, a morte aparece implícita na tematização da angústia, da solidão, do desconforto que a pós-modernidade proporciona. Mais tarde passa a ser o escrever-viver desregrado, o prazer dos excessos que se inscreve nela. A metáfora do “poço”, que tematiza a morte, aponta também para a grande falta, divisão e angústia, apesar de não ser caracterizada por depressão, mas por uma luta incessante pela existência plena.

Segundo Platão a escritura está comprometida com a morte, uma vez que a escrita é o simulacro do discurso vivo, ou seja, da fala. É o que aponta Derridá⁷ nesse mascaramento:

A magia da escritura e da pintura é, pois, aquela de disfarce que dissimula a morte sob a aparência do vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte. Ele dá boa figura ao cadáver, mascara e disfarça. Perfuma-a com sua essência, como é dito em Ésquilo. O *phármakon* designa também o perfume. Perfume sem essência, como antes dizíamos, droga sem substância. Ele transforma a ordem em enfeite, o cosmos em cosmético. A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser. Platão não tardará a identificar a escritura e a festa. E o jogo. Uma certa festa e um certo jogo. (DERRIDÁ, 2005, p.92)

Nesse jogo de escritura dissimulada e envenenada de *phamakón*, a arte de Caio carrega a morte em suas nuances, consagrando o ofício de escrever como um sistema de signos que tem na escritura uma certa resistência à finitude.

O papel do autor (ser biográfico), segundo Luiz Costa Lima se constitui como *persona* que cria “carapaças simbólicas do indivíduo” como os personagens, do ponto de vista da ficção literária, que encarna muitas máscaras e características humanas. Assim, o autor, enquanto ser enunciativo desempenha, em seu desdobramento textual, papéis que o distanciam e ao mesmo tempo o aproximam de sua essência ou de sua *persona*.

Poderíamos dizer, então, que Caio Fernando Abreu cria uma espécie de persona-autor que se interpõe textualmente num desdobramento metalingüístico. O mesmo enfoque é reforçado por Ligia Chiappini, em *O Foco Narrativo* (1989) quando sistematiza sucintamente alguns teóricos sobre a narrativa, os quais traçam a existência de um autor implícito:

“(...) o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de AUTOR IMPLÍCITO, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. (1989: p. 18)

É nesse sentido que Caio Fernando Abreu é um manejador de disfarces, encoberto pela ficção insurge do interior da narrativa revelando sua presença através de escolhas sígnicas como da pontuação e das personagens que elabora para deixar sua marca.

Esta é a mesma concepção de biografia extra obra literária que reforça os conceitos apresentados por Roland Barthes no seu texto *A Morte do Autor*, presente no livro *O Rumor da Língua* (2004). Ao propor que através do biografema não se busquem acontecimentos “importantes” ou justificativas biográficas para as obras, Barthes declara que, mais do que o autor em si, aquilo que biologicamente ou geograficamente ele foi, o que importa é o que é o autor em função de sua obra - quem é o autor *na* sua obra.

A escritura agrega, portanto, o autor.

II. FRAGMENTOS, HOMOEROTISMO & CORPOS ENFEITIÇADOS

O homoerotismo apontado por Jurandir Costa Freire é menos comprometido com uma moral burguesa, controladora, mas não deixa de ser uma realidade lingüística: “A linguagem não é, compulsoriamente, um acerto de contas ou convenção parlamentar. É, repito, uma forma de vida, uma aparelhagem simbólica complexa por meio da qual lidamos com nossas circunstâncias ambientais”. (COSTA, 2002, p.25)

O homoerotismo é um dos signos da literatura de Caio. Segundo Ivan dos Santos⁸ é possível observar três momentos distintos que seus personagens lidam com a sexualidade e seus corpos. O primeiro momento, os protagonistas vivem num período anterior a contracultura, o segundo sobre a influência do movimento, e no terceiro submetidos ao terror da AIDS.

Nesse primeiro olhar, os personagens não aceitam suas emoções, toques ou a expressão dos sentimentos, embora sintam um extremo desejo por isso. É o caso do conto *Sargento Garcia*⁹ que traz a iniciação homoerótica e sexual de um adolescente que se divide em dois momentos. O conto em questão divide-se em duas partes. Uma quando ocorre a entrevista para o alistamento militar e são apresentados os protagonistas¹⁰ (“Hermes” - o adolescente, e “Sargento Garcia”). Revelando-se, nesse instante, uma relação de poder hierárquica e também um sutil erotismo.

A segunda parte se inicia fora do exército. Quando “Hermes” é envolvido pelo “Sargento Garcia” e se depara com seu destino. O encontro sexual dos dois acontece num espaço reservado meio decadente e mítico, habitado por uma única personagem - “Isadora”, um travesti, dona da casa de quartos e que presencia o encontro clandestino: “... Ninguém esquece uma mulher como Isadora¹¹”.

No curta¹² (35 mm, cor, 15min, 2000), baseado no conto homônimo do escritor, a interpretação do Sargento Garcia é encenada por Marcos Breda, o papel de Hermes pontuado

pela dramatização de Gedson Castro e, por último, a peculiar figura *quer* Isadora Duncan foi performatizada por Antonio Carlos Falcão. Tudo encenado no mesmo clima erótico proposto pela narrativa literária. A narrativa fílmica ao imitar passagens do conto explora, com frequência, cenas da memória do protagonista ao mesmo tempo do encontro com o sargento:

As cenas da memória demonstram, em *flash-backs*, pequenas recordações de aspectos divergentes entre a fragilidade do menino, que não sabe jogar futebol e é humilhado pelos colegas; a solidão desse mesmo garoto, que brinca sozinho com uma lesma, colocando sal nas costas dela; a pressão familiar quando começa a fumar; e o desejo do adolescente que ainda não conhece o amor. (GARCIA, 2004, p. 273).

Tanto no filme, quanto no conto, o protagonista enquanto é penetrado de maneira rude, força bruscamente a cabeça no travesseiro e escuta, ao longe, a voz do travesti cantando um bolero. Hermes, nesse misto de alegria e dor, nojo e prazer, vive sensações confusas e contraditórias, sugerindo que daquele dia em diante seu futuro seria diferente. “Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde.”

...sem conseguir juntar os sons em palavras, como uma língua estrangeira, como uma língua molhada, nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que devia permanecer para sempre surda cega muda naquele mais dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens, quieta, domada, fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim. (ABREU, 1995, p. 91).

Já, os personagens que experimentaram a contracultura, segundo Ivan dos Santos, têm outra forma de experimentar a sexualidade. Entregam-se ao amor livre e descontrolado, sem grandes manifestações de preconceito. Nas relações com o corpo evidenciam-se o culto ao hedonismo e a manifestação do desejo. Ambos não estão sujeitos aos padrões morais rígidos.

Isso pode ser percebido no jovem do conto “Loucura, chiclete & som”, que passa dias bebendo, fumando maconha e está sempre disposto a um bacanal, revelando um comportamento extremamente hedonista e livre de tabus. Isso fica bem claro na seguinte cena:

“A mão dele roça o seio dela. Ela ri, faz que não vê, tem bons dentes a piranha, fazendo gênero Sônia Braga com o cabelão desgrenhado. Black Sabbath? ah, não, tô entupido de rock, pega um jazz, até uma MPB serve, escolhe aí, porra. Fica quente assim, um grudado no outro, e por que não, cadê o Gilson? no banheiro, cara, deve estar chupando o peru do loiro ou cheirando pó...” (ABREU, 1995, p. 84)

As mesmas características podem ser percebidas nos personagens de “Triângulo em cravo e flauta doce” que vão ainda mais além na exploração de outras formas de amar. Este conto, escrito em 1971 e censurado na época, três irmãos vivem uma relação incestuosa. A garota procura um dos irmãos, (o pai do filho que espera), para falar de sua preocupação com o irmão poeta que está se consumindo em drogas injetáveis. Ela acredita que o motivo para o outro agir desta forma seja a não aceitação de sua gravidez. O irmão a consola:

Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos um tempo de confusão e que todas as normas vigentes estavam caindo que aos poucos também todas as pessoas aceitariam todas as coisas e que talvez nós fôssemos apenas alguns dos precursores dessa aceitação. (ABREU, 1995, p. 170-171)

Apesar do movimento da contracultura ter se desmantelado em meados dos anos 70, a liberdade sexual continuou até boa parte da década de 80. Sinais desta tendência puderam ser observados principalmente nas grandes metrópoles, onde proliferaram sex shops, peep-shows, apresentações de sexo ao vivo, e a pornografia transformou-se num produto altamente lucrativo, com o incremento de publicações e filmes ‘eróticos’.

O terceiro momento, apontado por Ivan dos Santos, instaura-se o terror da AIDS presentes nos contos. Escolhemos as narrativas “Dama da Noite” e “Pela noite” para ilustrarem esse período.

A mulher madura de “Dama da noite” mostra-se profundamente amarga e sente que perdeu o controle de seu destino. Através de um discurso verborrágico e cheia de rancor, ela provoca e ofende o inocente garoto que encontra em um bar. Há suspeitas, pelas pistas textuais, de que ela esteja contaminada - provavelmente uma das razões de seu mal-estar.

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. (ABREU, 1988, p.95)

Já no curta-metragem, dirigido por Mario Diamante exhibe, diferentemente do conto, uma realidade perversa da protagonista, em seu papel de andrógino como *drag queen*. “A representação visual segundo GARCIA (2000, p.64) gera impactos na leitura dos espectadores e recupera uma dose de estranhamento para a tendência da diversidade pelo jogo das diferenças propostas”.

No filme, a protagonista caminha pelo público do *show* de uma boate. A voz afeminada e/ou afetada alterna parte desse espetáculo, com pausas silenciosas, em que a fala da personagem principal predomina, com efeitos de iluminação, para a entrada triunfal de uma música techno-eletrônica contagiante.

Entre máscaras, amor, solidão e morte Caio estabelece pontes de sua narrativa com os valores do Decadentismo “ que floresceu maquiando a escritura, na tentativa de transfigurá-la ao máximo, através de fulgurações, refinamentos estéticos, numa exacerbada consciência de estilo”. (MUCCI, 1994, p. 67)

Esses recursos de mascaramentos, jogos de simulacros, incapacidade de lidar com o amor, também podem ser percebidos no conto “Pela Noite”. Como vampiros vestidos de preto, Pêrsio e Santiago conjugam as pulsões de Eros e Tanatos, encarnam a violência e a solidão urbana, o amor e a “coragem de ser bicho”. “O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se o amor for a coragem de ser bicho. Se o amor for a coragem da própria merda.” (ABREU, 1996, p. 114)

Nesse filme/conto pelas ruas da cidade, com identidades “emprestadas”, Pêrsio e Santiago constroem com máscaras, um amor homoerótico, de seres “ex-cêntricos” que “buscam

o conhecimento do ser humano que existe por trás das máscaras de cada um. A história termina quando realmente começa:” Eu não me chamo Santiago. E eu não me chamo Pársio, portanto nós não nos conhecemos”. Aí é que eles começam a se conhecer, porque até aí foi um jogo.” (BESSA, 1997, p. 8)

III. PARA NÃO CONCLUIR: O VENENO NARRATIVO

O corpo é o lugar da descoberta do ser, onde a liberdade, sob a forma de força extremamente dionisíaca, ensaia um grito contra tudo aquilo que a sociedade constrói sob a forma de discurso de repressão. No espaço do corpo, presente nas narrativas de Caio Fernando Abreu, os espaços geográficos se diluem, assim como o tempo, tomando e recriando novas dimensões.

Não adianta, “não existe volta para quem escolheu o esquerdo”¹³, como disse Caio. Como esses e muitos outros contos, o escritor da paixão se insere na categoria dos textos “escrevíveis”, tratados por Roland Barthes (1992, p.38). Ou seja, a cena do fulgor vital dos contos mencionados aqui é a da própria escrita, como se aí revelasse mais intensamente - no limiar, digamos - o aspecto extremamente transgressor da poética de Caio Fernando Abreu. Estes são tipos de textos que não comportam mais as designações convencionais de conto ou novela, pois “faz(em) vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz(em) entrar em crise sua relação com a linguagem”. (BARTHES, 2004, p.20-21)

As várias transgressões que os contos de Caio ensaiam sugerem uma nova expressão da pós-modernidade: a que não necessita reinscrever o passado para subvertê-lo, a que subverte o presente tornando-o ininteligível até mesmo para as personagens que o vive, posto que o reduz à simples e contundente trajetória do desejo, sem sublimações.

A ironia *camp* nas mais diversas formas vai ser, nesse olhar perverso, uma das tônicas da manifestação lúdica da escritura de Caio, redundando invariavelmente em humor, ora cáustico, ora melancólico. Uma espécie de *Morangos do Mal*.

O discurso perverso¹⁴ surge como clareza lógico/analógica, articulando-se com requintes do léxico, literalmente argumentando em favor do mal, do erro, da maldade, do preconceito, do “politicamente incorreto”, bem ao estilo machadiano ou rodrigueano. Atrelado a isso, o corpo do “sujeito esquizofrênico” revela o discurso do Outro, do “ex-cêntrico”, dos ditos perversos e transgressores.

Caio Fernando Abreu faz do espaço do corpo o lócus emergente à palavra: crua, nua, recriando novas formas de vida, na diegese e fora dela, transgredindo os códigos da ficção, fazendo do delírio uma nova maneira de recontar a vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O ovo apunhalado*. 4ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1996.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Revista Autores Gaúchos*, nº. 06. Porto Alegre. Instituto Estadual do Livro, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- _____. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BESSA, Marcelo Secron. “*Quero Brincar Livre nos Campos do Senhor*”. *Palavra*, Rio de Janeiro, nº. 4, 1997. p.7-15.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP. Editora UNICAMP, 1996.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício. Estudos sobre o Homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- DERRIDÁ, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, Tradução de Rogério da Costa. São Paulo. 2005.
- FRANCO, Carlos. *Um último sopro de vida*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 de julho de 1996. *Idéias*, p.1-2.
- GARCIA, Wilton. *Homoerotismo e Imagem*. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.
- _____. *A Forma Estranha. Ensaios sobre Cultura e Homoerotismo*. São Paulo:Edições Pulsar,2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. RJ: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo ou la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. Editora Ática. São Paulo. 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1983.
- SANTOS, Ivan dos. *Caio Fernando Abreu. Repórter de uma Geração*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. UFSC. 2004.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Editora: UNICAMP. São Paulo, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *O Narrador Pós-Moderno*. In: *Nas Malhas das Letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60
- VIGNOLES, Patrick. *A Perversidade*. Tradução: Nícia Adan Bonati. Campinas: SP. Papyrus, 1991.

FILMOGRAFIAS:

Dama da Noite, curta-metragem. (35mm, cor, 15min, 1999) - Dirigido por Mário Dinamite

Sargento Garcia, curta-metragem. (35mm, cor, 15min, 2000) - Dirigido por Tutti Gregiannin

¹ ABREU, Caio Fernando. *Nos Poços*. In: *O Ovo Apunhalado*. p.19.

² Alusão ao belíssimo Ensaio intitulado: *Caio Fernando Abreu: O Poeta Negro*, de José Castelo. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 57-71.

³ Sou mais Barthes, sou “barthesiano”. Vou pelas coisas que me dão prazer em leitura, cinema e música. Entrevista: *Um Biógrafo da Emoção*. In: *Caio Fernando Abreu. Autores Gaúchos*. 2ª ed. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995.

⁴ Conceituo a escrita de Caio Fernando Abreu de “perversa” porque ele enreda e seduz o leitor, tal qual uma presa fácil de sua armadilha textual. Nela, o leitor se esbate num estado de extremo mal-estar pós-moderno que é compensado, ao mesmo tempo,

por uma envolvente fruição. Ainda sobre o assunto, o filósofo Patrick Vignoles, em seu livro *A Perversidade*, afirma: “A perversidade é o mal que pode tomar a máscara do bem, da inocência assim como do crime” (p.78) “O perverso ‘diverte-se’ com demolir o mundo humano, como se recusasse fazer parte dele ou como se fosse impotente para nele integrar-se” (p.67)

⁵ Prólogo do livro: *Os Dragões não conhecem o Paraíso*.

⁶ Biografemas, segundo Barthes são alguns pormenores, gostos, inflexões. O biografema seria uma espécie de contrato entre biógrafo e biografado, permeado pela noção de afetividade.

⁷ DERRIDÁ, Jacques. *A Farmácia de Platão*. p. 92

⁸ SANTOS, Ivan dos. *Caio Fernando Abreu: Repórter de uma geração*. Florianópolis - SC. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004. Mimeo. (Dissertação de Mestrado).

⁹ ABREU, Caio Fernando Abreu. In: *Morangos Mofados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. p. 76-92

¹⁰ Não é muito comum nomes nos personagens de Caio, mas nesse caso ele assume papel importante de alegoria. Há diversas versões para o mito de Hermes (o grego) ou o Mercúrio (o latino). Uma das mais conhecidas, o identifica como o filho mais inteligente de Zeus. E que ele era andrógino e possuía muita astúcia e inteligência. Tinha poder de tornar-se invisível e de viajar por toda a parte. Era o mensageiro dos deuses e com sua varinha mágica controlava o vento e as nuvens. O personagem, nesse caso, identifica-se com o personagem mítico. Os dois, personagem e mito, seriam andróginos e ladrões (enganadores). “Dobrei a esquina, passei na frente do colégio, sentei na praça onde as luzes recém começavam a ascender. A bunda nua da estátua de pedra. Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas-Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes repeti, **o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino**. Nada doía. Eu não sentia nada.” (*Sargento Garcia*. In *Morangos Mofados*. p.91)

¹¹ *Morangos Mofados*, 1995, p. 89.

¹² *Sargento Garcia*. Dirigido por Tutti Gregiannin. (15 min/2000)

¹³ Frase do conto: *Pela Noite*. In. *Estranhos Estrangeiros*. p. 153

¹⁴ O discurso neo-naturalista, às vezes cientificista e extremamente irônico de Caio, desestabiliza a crença na objetividade e na transparência de uma narrativa e, também, em relação a uma história que, tendo como motivo os temas “perversos” desse ensaio poderiam não ser incluídos na instituição literária “séria”. Por isso a ironia surge muitas vezes numa perspectiva polifônica questionando as bases do leitor e o contexto da época. Isso pode ser visto melhor nas abordagens de Beth Brait. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.