

**DO GOSTO DE MORANGOS MOFADOS AOS FRESCOS MORANGOS
VIVOS VERMELHOS: SOBRE O LABOR POÉTICO DE CAIO
FERNANDO ABREU**

***FROM THE TASTE OF MOLLY STRAWBERRIES TO FRESH LIVE RED
STRAWBERRIES: ON THE POETIC LABOR OF CAIO FERNANDO
ABREU***

Bruno Santos Pereira da Silva¹

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito fazer uma leitura do conto “Morangos mofados”, narrativa que fecha o livro *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu. Buscamos desenovelar do próprio conto seus elementos construtivos, apresentar os fios poéticos que unem o conto a outras narrativas da obra, bem como pensar como a narrativa reflete o conceito da obra e de que maneira o livro a ilumina numa compreensão mais dilatada. Por fim, objetivamos aclarar a escrita e o labor poético do autor gaúcho, tendo sempre como norte a fusão entre dois gêneros que a literatura de Caio Fernando Abreu tende a praticar: prosa e poesia.

Palavras-Chave: *Morangos mofados*; Caio Fernando Abreu; Contos; Composição.

ABSTRACT

The present work aims to think about the short story “Morangos mofados”, from the homonymous work *Morangos mofados* (1982), by Caio Fernando Abreu. We seek to unfold its constructive elements from the story itself, to present the poetic threads that unite the story to other narratives in the work, as well as to think about how the narrative reflects the concept of the work and how the book illuminates it in a broader understanding. Finally, we aim to clarify Caio’s writing and poetic work. The deep and delicate treatment with which Caio F. tackles

¹ Graduado em Letras (habilitação Português -- Literaturas em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, obtendo os graus de bacharel (2014) e licenciado (2015). Pós-graduado (Lato sensu -- Especialização) em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma Universidade (2016). Mestre em Letras Vernáculas -- Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019), com estudo centrado sobre o projeto arquitetônico da obra *Morangos mofados* e o fazer poético do escritor Caio Fernando Abreu. Atualmente, cursa o Doutorado em Letras Vernáculas, na área de Literatura Brasileira, também na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisando a fronteira entre o verso e a prosa nas obras de Caio Fernando Abreu, de modo a revelar a escrita poética do autor que transpassa gêneros. Paralelamente, cursa Jornalismo na mesma Universidade.

these central themes repeatedly confirms that in his artistic work prose and poem go hand in hand.

Keywords: *Morangos mofados*; Caio Fernando Abreu; Short stories; Composition

“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.”

Clarice Lispector. *A hora da estrela*.

O conto que analisaremos nas linhas que seguem, de título homônimo à obra, compõe com exclusividade a terceira e a última parte do livro *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1982. A imagem-ideia “Morangos mofados” confirma e consoma a sua força e potência ao oferecer-se três vezes como título: da terceira e última parte, da narrativa-solo que a constitui e da própria obra. Caio Fernando Abreu, em carta a José Márcio Penido, resumiu de forma consistente e sucinta a temática da história, mostrando-se feliz com o resultado desse conto que, diferentemente de tantos outros com desfechos melancólicos e desalentadores, apresenta seu remate com o ímpeto da positividade e da esperança:

Zézim, eu acho que tá tão bom. Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário, ex-hippie, que cisma que tem câncer na alma, ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma – real – é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. (ABREU, 2002, p. 520)

Expondo a proposição do conto por meio das palavras do próprio autor, procuraremos a partir de então percorrer todo o texto, de modo a explorar sua totalidade. Estruturalmente, a narrativa se subdivide em cinco pequenas seções e pressupõe uma independência das partes, mas também indica, pela história contada, uma continuidade entre elas.

O primeiro fragmento é denominado “Prelúdio”. Como sabido, prelúdio é, de maneira geral, aquilo que vem antes, a ação preliminar que antecede a realização, é o primeiro passo para alguma coisa. Este “subconto” é, assim, uma apresentação e ambientação da narrativa que se segue.

No entanto (até *no-entanto* dizia agora) estava ali e era assim que se movia. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo – e queria? Enumerava frases como *é-assim-que-as-coisas-são* ou *que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer* ou apenas *mas-afinal-que-importa*. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (ABREU, 2005, p. 142; grifo do autor)

O excerto acima é a íntegra da primeira parte. Nota-se já no início do conto – e por assim dizer, também da seção que o abarca – que há a mistura do mofo e do morango – elementos que nomeavam os outros dois blocos do *Morangueiro* de Caio F. – através do trecho “e a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando”. A experiência da putrefação – metáfora do arruinamento da vida – precisa ser sentida com tamanha intensidade que o gosto do fruto apodrecendo é experimentado pelo personagem na boca, tomando toda a sua interioridade, de modo que ele também, como aquele morango, se decompõe.

Ainda do trecho acima, destacam-se dois pontos: o primeiro, o recurso da interrupção brusca de uma frase/pensamento pelo narrador; o segundo, a sensação de acomodação ou aceitação daquele estado patológico pelo personagem, através das frases justapostas “*é-assim-que-as-coisas-são*”, “*que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer*” e “*mas-afinal-que-importa*”.

O segundo fragmento do conto é chamado “*Allegro agitato*”. Ambientado num consultório médico, onde o protagonista busca ajuda para sua mazela, este “subconto” é marcado, sobretudo, pela mistura de vozes narrativas: ora quem comanda a história é

um narrador em terceira pessoa, ora a posição de destaque é da voz em primeira pessoa, que se subdivide entre a do médico e a do paciente.

Pois o senhor está em excelente forma, a voz elegante do médico, têmperas grisalhas como um coadjuvante de filme americano, vestido de bege, tom *sur* tom dos sapatos polidos à gravata frouxa, na medida justa entre o desalinho e a descontração. Não há nada de errado com o seu coração, nem com seu corpo, muito menos com o seu cérebro. Caro senhor. Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum. (ABREU, 2005, p. 142; grifo do autor)

O primeiro parágrafo do trecho já evidencia o encontro dessas três vozes narrativas e a mudança brusca que acontece de uma para outra. A história começa com um narrador em terceira pessoa, passa o comando para o médico, volta para o narrador e cai no colo do paciente. Todas essas variações não são anunciadas, acontecendo abruptamente, sem qualquer indicação ou marcação gráfica, como travessão ou aspas, por exemplo. Tal opção, a de não-marcação, ajuda na fluidez do debate, da cena e, por fim, do conto de maneira geral.

Cabe destacar a última passagem do trecho acima, que traz à tona a afecção e a tristeza do personagem. Sua disfunção não é na carne, na matéria, ela vai além, é mais profunda, é no cerne, é na movimentação que engendra a vida. Numa interpretação mais dilatada, a frase do protagonista sobre seu estado de saúde é uma metáfora para os problemas da modernidade. Nossas dores estão um tanto mais internas e intensas, nossos questionamentos estão mais ferozes, nossa autopunição, por vezes inconsciente, está mais ferrenha, nossas doenças e desesperos, de tão complexos, são incuráveis.

O mofo é realmente poderoso e contamina todos os cantos, todos os fora e dentro. Nada permanece vivo:

Na parede a natureza-morta com secas uvas brancas, peras pálidas, macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada, nenhuma pitanga madura, nenhuma manga molhada, nenhum morango sangrento. Um morango mofado – e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca? (ABREU, 2005, p. 143)

No excerto, é notória a descrição de frutas já passadas do ponto de maturação ou desidratadas. Não há nada fresco, vívido. O morango mofado aparece e alimenta esse personagem que já se encontra também eivado pelo bolor. É curioso pensar, aqui, nessa sequência de frutas já secas e sem vitalidade. Antes, dotadas de força e ânimo, elas davam vida a alguns contos de *Morangos mofados*: “natureza-morta” é o reflexo do conto “Natureza viva”; as uvas secas, as peras pálidas e as maçãs macilentas são o reverso da narrativa “Pera, uva ou maçã?”.

Após ouvir as orientações do médico, entre prescrições para diminuir o cigarro, praticar exercício físico, e até mesmo ingerir cinco miligramas de um tranquilizante, três vezes ao dia, de manhã, à tarde e à noite, o protagonista, suspirando, pega sua receita médica e vai embora, esperando a chegada do próximo dia.

O dia seguinte já nasce num novo “subconto”, intitulado “Adagio sostenuto”. O personagem acordou com tardança, “mais-de-duas-da-tarde” (ABREU, 2005, p. 144). O gosto dos morangos mofados persistia forte e intenso na boca, mesmo depois de tomar os três comprimidos – do horário da manhã, da tarde e da noite – juntos. A inércia o dominava: era o mofo que o prendia naquela cama, impedindo-o de ir até o toca-discos para ouvir Beatles, Simone ou Donna Summers; era o mofo que emudecia aquele “apartamento de homem solteiro” (ABREU, 2005, p. 144); era o mofo que anulava sua libido, deixando o “pau murcho, com vontade longe” (ABREU, 2005, p. 144), indisposto para batalhar por “uma trepadinha de fim de semana” (ABREU, 2005, p. 144).

Entre um parágrafo e outro, o conto apresenta passagens de forte cunho sexual. Além das citadas anteriormente, algumas outras compõem o texto, como: “mas Alice foi embora faz tempo, a cadela que eu até comia direitinho, estimulando o clitóris *comme il faut*, não é assim que se diz que se faz que se” (ABREU, 2005, p. 144; grifo do autor) ou “enquanto com uma das mãos ele ligava o rádio libertando uma onda desgrenhada de violinos [...], e com a outra acariciava o pau começando a vibrar” (ABREU, 2005, p. 144-145) ou “a cabeça quente do pau vibrava na palma da mão, foi no que deu ficar trocando livrinho de Camus por Anna Seghers, pervitin por pambenil, tesão se resolve é na cama” (ABREU, 2005, p. 145) ou ainda “Alice abria as coxas onde a penugem se adensava em pelos ruivos, depois gemia gostoso, calor molhado lá dentro” (ABREU, 2005, p. 145). Todos os trechos destacados ilustram o apelo sexual

que anima o conto analisado e que, de certa forma, compõe o *todo* desses *Morangos*, pois também é ostensivo em outras narrativas, como “Os sobreviventes”, “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda”.

De modo a romper a imobilidade que o prendia, o protagonista resolveu se levantar e, nesse movimento, que lhe causou certa náusea, só conseguiu caminhar até o banheiro para “vomitar aos roncões e arquejos” (ABREU, 2005, p. 145), nesse “ato porco de vomitar as quinze miligramas leves leves” (ABREU, 2005, p. 145). Entre tantas golfadas, pensamentos, questionamentos, Alices, nojo e saudade, o personagem estava ali “atolado nesta bosta colorida, fodida & bem paga. *Strawberry fields*: no meio do vômito podia distinguir aqui e ali alguns pedaços de morangos boiando, esverdeados pelo mofo” (ABREU, 2005, p. 146; grifo do autor).

Era o início do seu futuro bem-estar. O vômito joga para fora do nosso corpo os elementos mal digeridos. Na última passagem, vê-se, nos detritos despejados por esse homem, o encontro dos morangos e do mofo; a presença da vida e da morte lado a lado, portanto. Mas uma vida que está se arruinando, em letargia, em inanição por conta da soberania do dissabor. Vomitar talvez fosse a única maneira de sobreviver ao sufoco e a tanto grito calado desse personagem; desengolir, por consequência, é também a nossa única salvação. É somente por esse ato tão asqueroso que conseguimos nos livrar de substâncias contaminadas e mal aceitas, de palavras e de rancores. O vômito, aqui, não é somente literal, mas também, e sobretudo, metafórico.

Desse “subconto”, ressaltam-se ainda alguns recursos estilísticos. Rotineiras, as pausas bruscas reaparecem, deixando períodos propositadamente sem continuação: “acendeu um cigarro, assim em jejum lembrando úlceras, enfisemas, cirroses, camadas fibrosas recobrando o fígado, mas o fígado continuaria existindo sob as tais fibras ou seria substituído *por*? Ninguém saberia explicar” (ABREU, 2005, p. 144; grifo nosso) e “sabe, cara, quando te aplico assim com a agulha lá no fundo, às vezes chego a pensar *que*. Noites sem dormir e a luz do dia” (ABREU, 2005, p. 145; grifo nosso).

Já na extensão da passagem “noites sem dormir *e* a luz do dia esverdeando as caras pálidas *e* as peles secas desidratadas *e* as vozes roucas de tanto falar *e* fumar *e* fumar *e* falar *e* fumar” (ABREU, 2005, p. 145; grifos nosso), o que se observa é o polissíndeto do conectivo “e”. Ao mesmo tempo, nota-se no trecho a aproximação de

ideias que aparentemente são contrárias, como noite e luz do dia, e tons que vão do esverdeado ao pálido.

Ainda sobre “Adagio sostenuto”, para concluir, destaca-se certo tom metalinguístico que aparece nos trechos “o telefone então tocou, como costuma às vezes tocar nessas horas, salvando a página em branco após a vírgula” (ABREU, 2005, p. 144) e “sou um publicitário bem-sucedido, macio, rodando nas nuvens, o Carvalho me disse que rodando-nas-nuvens é do caralho, que achado, cara, você é um poeta, enquanto olho pra ele e não digo nada” (ABREU, 2005, p. 145). O recurso de o telefone tocar é, em certa medida, o andamento do texto e a representação da rotina desse protagonista que, pelo seu trabalho de criação, pelo seu fazer(-se) constante, também é um poeta.

O fragmento seguinte é “Andante ostinato”. Nele, o narrador retoma, logo no primeiro parágrafo, a ideia principal do conto “Natureza viva”, de que só temos a coisa inteiramente viva no momento preciso do agora: “nem ontem nem amanhã, só existe agora” (ABREU, 2005, p. 146), e completa: “um mar quase infinito onde nenhuma gota é passado, nenhuma gota é futuro, tudo presente imóvel e em ação contínua” (ABREU, 2005, p. 146). O passado estava distante, bem como o futuro que ainda não chegou. Restava o presente de mofo e de morangos estragados dentro dele – e, por consequência, no interior de nós – que deixava a boca sangrenta com um “horrível cheiro de morangos guardados há muito tempo, como um vento vindo do mar, um mar interior” (ABREU, 2005, p. 146).

É interessante notar nesse “subconto” a aproximação de duas cidades, uma real e outra fictícia, respectivamente: Köln e Passo da Guanxuma. A primeira foi uma das maiores e mais importantes cidades da antiga Alemanha Ocidental. Dizimada durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade foi reestruturada a partir dos seus escombros. Bem como a localidade alemã, os personagens de *Morangos mofados* buscam se reerguer de suas próprias mortes e quedas diárias. A segunda, Passo da Guanxuma, é uma cidade interiorana que, em verdade, relaciona-se ao município de Santiago, onde Caio Fernando Abreu nasceu, e desponta como um possível refúgio da crueza da realidade.

A cidade fictícia de Caio F. não aparece apenas no conto em análise. Ela também é ambientação para os (ou citada nos) contos “Linda, uma história horrível”, “O destino desfolhou”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e

“Pequeno monstro”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, e “Introdução ao Passo da Guanxuma”, da coletânea *Ovelhas negras*. Além das pequenas narrativas, a cidade aparece também na novela “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas*, e em seus romances, *Limite branco* e *Onde andar? Dulce Veiga?*.

Segundo Cantarelli, “a criação do Passo da Guanxuma e a constante recorrência desse espaço dentro de diversos textos estabelecem uma relação entre autor-obra-leitor através da qual as vivências do autor estão refletidas na escrita de seus textos e na criação do Passo” (2010, p. 12). Nota-se, portanto, que a localidade ficcional transpassa toda a escrita de Caio Fernando Abreu, aproximando elementos ficcionais com matérias reais, corroborando nosso pensamento de que sua obra é dotada de unidade e coesão.

Gritaria. Mas acordou com o plim-plim eletrônico antes sequer de abrir a boca. O vento fresco da madrugada embalava as cortinas brancas feito velas de um barco encalhado, uma nau com todas as velas pandas, não adianta chorar, Alice, já falei que é loucura, para de bater essas malditas carreiras, teu nariz vai acabar furando, melhor ser monja budista em Vitória do Espírito Santo ou carmelita descalça em Calcutá ou a mais puta das putas na putaquepariu, não me olhe assim do fundo do poço, não me encham o saco com esse plim-plim hipnótico, eu fico aqui, meu bem, entre escombros. Desligou a televisão, saiu para o terraço de plantas empoeiradas (ABREU, 2005, p. 146-147).

O trecho em destaque serve como exemplificação para alguns elementos que formam esse pequeno sub-bloco e que integram o conto de maneira geral. Percebe-se, mais uma vez, a alternância de vozes, passando de um narrador em terceira pessoa para um em primeira pessoa, sem qualquer sinalização que indique tal mudança. Outro pormenor que marca e de certa forma adensa o período é o uso de palavras de baixo calão, ou palavrões, que dão um ar de informalidade e de discussão ao texto. Por fim, um pensamento possível é certa crítica aos veículos midiáticos – pressuposto no conto pelo ruído sonoro da vinheta da maior emissora do país –, visto que o narrador diz que o protagonista foi acordado pelo “plim-plim eletrônico” e mais à frente o próprio personagem diz que não quer ser incomodado por aquele som hipnótico, dando a

entender que a mídia é tendenciosa e manipuladora, influenciando-nos a determinado pensamento e comportamento. Por fim, ele desliga a televisão, que ainda é o maior meio de informação, de modo a romper com aquele domínio.

Ao sair e subir para o terraço, o personagem se reconheceu sozinho, entre plantas empoeiradas e quase sem vida, um único jasmim espalhando seu perfume pelo cinza daquele ponto central, daquela cidade cheia de viadutos, daquele mar de pessoas solitárias. E ali, talvez, prestes a se entregar à loucura, ao desespero e à morte, teve o seu primeiro surto de consciência: “bastava um leve impulso, debruçou-se no parapeito, entrevado, morto da cintura para baixo, da cintura para cima, da cintura para fora, da cintura para dentro – e que diferença faz? Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri” (ABREU, 2005, p. 147). Na vida, nossos pequenos cacos partidos pelas quedas constantes vão ficando pelo caminho. Não morremos, pelo contrário, tentamos nos fortalecer a cada dificuldade, porque também nesse mesmo caminho encontramos suprimentos para seguir: “talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis” (ABREU, 2005, p. 148), medita o narrador mais à frente.

“Amanhecia. Não havia ninguém na rua.” (ABREU, 2005, p. 147) é o verso isolado que inicia o último segmento, “Minueto e rondó”. A solidão sentida pelo personagem não acontece apenas em sua interioridade, ela reflete todo o espaço: “e viu que na longa rua não havia rumores nem carros nem pessoas, só os sete viadutos também desertos. Não havia ninguém na rua, concluiu ainda” (ABREU, 2005, p. 147).

Foi ali, em meio ao nada repleto de tudo, onde um de-dentro pensava ter ficado “sozinho na cidade, no país, no continente, no planeta” (ABREU, 2005, p. 147), ao passo que um outro de-dentro, quase organizado, mais claro, via brotar “uma onda calma ou arquejante, um vento minuano ou siroco, uma luz mortiça ou luminosa” (ABREU, 2005, p. 148), que o protagonista, nesse limiar, viu-se tomado por grande entusiasmo, por grande energia, por grande vontade: “uma glória interior, foi assim que batizou solene, infinitamente delicado, quando ela brotou” (ABREU, 2005, p. 148). A felicidade enfim chegara; a fertilidade, a riqueza e a abundância são vistos pela alusão à cornucópia.

O gosto mofado de morangos tinha desaparecido. Como uma dor de cabeça, de repente. Tinha cinco anos mais que trinta. Estava na metade, supondo que setenta fosse sua conta. Mas era um homem recém-nascido quando voltou-se devagar, num giro de cento e oitenta graus sobre os próprios pés, para deslizar as costas pela sacada até ficar de joelhos sobre os ladrilhos escuros, as mãos postas sobre o sexo (ABREU, 2005, p. 148-149).

Costas contra o céu, sol nascendo, quase bizantino, o personagem se transformava, fazendo-se novo. Toda dor de uma existência tinha passado. Via-se, agora, com o poder da renovação em suas mãos. De si, tinham brotado morangos vivos, sementes geradoras, futuros, esperança ou fé, não importa.

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim.

(ABREU, 2005, p. 149).

O conto termina com o excerto acima. Nele observa-se de antemão o bem-estar e a plenitude do protagonista em seu renascimento. Abrir os dedos não é apenas um movimento físico e mecânico, mas é, sobretudo, a disposição de abertura do corpo e de toda a interioridade para a vida que ali se refazia. A tripla repetição do advérbio “absolutamente”, que reforça a ideia daquele estado, mostra a totalidade e inteireza do personagem naqueles poucos e decisivos atos finais, e de maneira indireta faz o leitor recordar o trecho “absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa” (ABREU, 2005, p. 28) do conto “Os sobreviventes”. A sinalização de um futuro e de uma possibilidade se mostra a esse protagonista através da inclinação ao plantio, embora o “aqui” seja um “canteiro de cimento”, em princípio avesso ao florescer vegetal. No entanto, ainda que não fosse possível a sementeira no concreto-cinza, o renascer do personagem o tornou tão vívido e forte que a determinação do cultivo supera os obstáculos e contrariedades: se não fosse ali, haveria de existir algum lugar em outro lugar para a germinação dos *morangos*.

É importante realçar a quádrupla afirmação da vida nas seletas palavras que compõem o sintagma “frescos morangos vivos vermelhos”. Se antes tudo era um tanto cinza-esverdeado, bolor que dominava o ambiente, o conto, o personagem, o livro como um todo e asfixiava a vida, a partir de então a atmosfera torna-se mais suave e, ao mesmo tempo, intensa. Esses morangos, que antes eram mofados, agora são frescos são vivos são vermelhos, sem vírgula, porque a vida em sua plenitude não permite separações.

É interessante perceber a redução astuciosa das frases finais de modo a gerar uma disposição gráfica que produz um efeito de afunilamento: num primeiro momento, ele imaginava ou pressupunha que poderia achar um lugar para plantar os “frescos morangos vivos vermelhos”; num segundo estágio, ele tem mais confiança em sua hipótese, reafirmando seu pensamento; no terceiro e último ponto, a confirmação indubitável, por meio do uso da afirmativa “sim”, só. E atestar assim é indicar ao leitor – e a ele mesmo – que a história não se encerra, porque novos rubros morangos nascerão. O conto e o livro desembocam na palavra que por si só resume a disposição existencial de converter o mofo em frescor: sim.

A partir disso, cabe destacar dois pontos: o primeiro, a relação que o extrato final do conto “Morangos mofados” – e por consequência da obra homônima –, por sua temática e por sua estrutura meio-prosa-meio-verso, e em especial pela palavra final “sim”, mantém com o desfecho do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; o segundo, as epígrafes que abrem a coletânea *Morangos mofados*, especialmente os dizeres da autora ucraniana/pernambucana.

As epígrafes iniciais são dotadas de significação quando analisado o contexto da obra. A primeira passagem é do livro *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, grande inspiração para Caio Fernando Abreu: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”. O romance de Lispector conta, em primeiro plano, a história de Macabéa, mas também o movimento de escrita de Rodrigo S.M. Além de se confundir com Clarice, Rodrigo S.M. se imbrica com a protagonista. Ele ainda se imiscui na própria narrativa, cujo narrar é o viver do narrador, que declara escrever com o corpo. Muito mais importante que a história de Macabéa são os fatos que rondam o seu contar-se: a história avizinando-se, assediando o autor, buscando palavras, fazendo-se escrita. O autor dispõe-se a ela, mas a teme, vislumbra através dela mais do que pode contar. É

a história da história. Ao mistério da escrita soma-se o mistério em torno daquele que escreve. Essencialmente, o escrever se funda sobre o autodesdobrar-se do escritor à procura do outro de si, manifesto sob a forma dos personagens, da história em geral, e sobretudo do movimento da escrita. A escrita viva é o devir do escritor.

Resgatando a epígrafe de Lispector – ou seria de Rodrigo S.M.? –, é importante lembrar que tal passagem ganha força quando se atenta que o trecho é um dos que vêm em destaque no romance, isto é, vem entre parênteses. Nichos reservados do escritor, os parênteses encerram confissões, dúvidas, possibilidades, ideias laterais, associações momentâneas. Tudo que não cabe no narrar, reserva-se à dimensão de fuga dos parênteses, que, apesar de fechada entre os sinais gráficos, sugere a abertura do vazio, a liberdade do nada. Os trechos entre parênteses seriam possivelmente a voz de Clarice dentro do texto de Rodrigo. Caio F. pinça esse trecho do meio do romance e o lança à frente da sua coletânea.

A segunda epígrafe do *Morangueiro* de Caio F. é de um dos grandes escritores brasileiros do século XX, Osman Lins em seu *Guerra sem testemunhas* (1969):

Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados

As citações acima voltam-se ao próprio fazer poético. É a linguagem que fala sobre si. Especialmente no trecho de Lins, vê-se grande elo com o livro *mofado* de Caio F., que é fruto vivo destinado a cada um de nós, mas também, e paradoxalmente, como podre e, quem sabe, envenenado. O homem diferencia-se da árvore porque, enquanto esta não pode escolher que fruto desempenhará, aquele tem o poderio de decisão. O homem, consciente ou inconsciente, necessária ou desnecessariamente, pode ser o bom e o bem, ser o mau e o ilegal. Antagonismos como esses são encontrados nos protagonistas dos contos do *Morangueiro* de Caio Fernando Abreu.

A partir do pensamento de Genette (2009) de que os paratextos integram o texto e podem auxiliar na interpretação do porvir, a epígrafe do autor de *Guerra sem testemunhas* complementa e ilumina, em certa medida, não apenas os contos que se

seguem, mas o conjunto e a força poética dos *Morangos*. A obra, portanto, se escreve desde as epígrafes até o ponto final do último conto, revelando-se em vívido vermelho e no verde-cinza do mofo; mostrando-se vida e morte; surgindo em luz e em breu; sendo prosa e, especialmente, poesia.

É interessante notar a relação que os autores das epígrafes têm com os *Morangos* de Caio Fernando Abreu. Osman Lins indiretamente volta a ser referenciado no conto “Sargento Garcia”, através da passagem: “Como um idiota, pensei em Deborah Kerr no meio dos leões em cinemascope, cor de luxe, túnica branca, rosas nas mãos, um quadro antigo na casa da minha avó, Cecília entre os leões, ou seria Jean Simmons?” (ABREU, 2005, p. 82). “Cecília entre os leões” é um dos fios narrativos ou temas do romance-espiralado *Avalavora*, de Osman Lins, publicado em 1973, marcado, em linhas gerais, pelo rigor formal e pelo ritmo poético que ofertam à narrativa o estatuto de poema em prosa.

Clarice Lispector, por sua vez, em maior ou menor grau, ressoa na literatura de Caio Fernando Abreu. O resultado deste eco aparece em *Morangos mofados*, que se corresponde com o todo de *A hora da estrela*. O romance desponta com o trecho: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 11). E seu desfecho acontece da seguinte maneira:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa.
Meu Deus, só agora lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim.

(LISPECTOR, 1998, p. 87)

De antemão, salta aos olhos a palavra “morangos”, que compõe o título da obra de Caio Fernando Abreu, assim como ela aparece imersa em alguns contos. Mas não só pela referência ao fruto é que se dá o elo entre as duas obras. O fechamento do conto “Morangos mofados”, que encerra a obra homônima, é a menção elementar:

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os

canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim.

(ABREU, 2005, p. 149)

Aqui, procuramos respeitar a estrutura em que as obras dos dois escritores foram escritas – e redizemos o trecho de Caio F., para melhor visualização – porque entendemos que as narrativas são verdadeiros poemas dentro da prosa. Pensados um a par do outro, observa-se que a relação dos textos acontece não apenas por seu sentido e interpretação, mas também por sua edificação. O vocábulo “sim”, em verso único e isolado, finda as duas obras, ao mesmo tempo em que retoma o início do romance de Lispector, indicando sua viável condição cíclica. Terminando com a afirmativa “sim”, os autores insinuam que a história não termina com o ponto final do texto, indicando certa continuidade, renovação e esperança.

Ainda no tocante à arquitetura, “Minueto e rondó”, “subconto” final, apresenta uma singularidade em sua organização. Em alguns pontos o que se vê não são parágrafos em si, mas, sim, versos. Uma única linha que faz todo um sentido e comporta mundos. O primeiro verso é o que encabeça o sub-bloco: “Amanhecia. Não havia ninguém na rua” (ABREU, 2005, p. 147), seguido de um parágrafo. Depois, mais um verso: “Debruçado no terraço, amanhecia” (ABREU, 2005, p. 147), seguido de dois parágrafos. O terceiro verso é “Vou-me embora, pensou: a estrada é longa” (ABREU, 2005, P. 148), seguido de mais um parágrafo. Nota-se, aqui, que o desejo de ir embora, ou a partida como única solução para sobrevivência, é novamente contado, bem como nas histórias de “Os sobreviventes” e “Aqueles dois”. Mais à frente, outro verso: “O sol estava nascendo” (Abreu: 2005, p. 148), continuado por dois parágrafos que desembocam nos versos finais: “Achava que sim. / Que sim. / Sim.” (Abreu: 2005, 149).

Existe, portanto, a fusão entre a ordenação que caracteriza a poesia e o arranjo que define a prosa em um único texto, reafirmando a reflexão de que há um pensar e um trabalho detido com a organização por trás desses *Morangos* engenhosamente tramados.

Intercalando parágrafos e versos em sua arrumação, o texto analisado é prosa-e-poesia. É importante destacar, também, que os versos, de maneira geral, representam o despontar para a prosa e o nascimento de um dia e daquele protagonista. O primeiro, o segundo e o quarto versos fazem referência à alvorada, primeira claridade da manhã; a terceira linha sugere a ideia de partida, de mudança e continuidade. Há, pois, uma atmosfera do novo neste “subconto”, não somente pela luz que desponta no horizonte, que aquece e ilumina a vida, nem pelo discurso de ir embora, mas pela renovação que o fresco amanhã possibilita a partir do nascer do dia.

Ressalta-se ainda, como parte de sua composição poética, o valor dos subtítulos que dividem o conto “Morangos mofados”. Cada um desses entretítulos se refere a um andamento musical, de modo que o ritmo do conto é o compasso da música. Os termos que dão título a cada seção permitem estabelecer algumas conexões entre as rubricas musicais e as características do segmento que estão encabeçadas por elas. Se os contos em geral têm um “fundo musical” e mesmo uma “trilha sonora”, este último se quer regido por uma estrutura musical, já que não se citam apenas canções como nos demais, mas se propõe um andamento e um ritmo diferentes para cada seção. A título de exemplificação, um *allegro* é mais rápido que um *andante*, e este, por sua vez, é mais leve que um *adagio*. Os adjetivos *agitato*, *sostenuto* e *ostinato* “colorem” as notações gerais, acrescentando-lhes nuances: *agitato* significa “dinâmico, agitado”, *sostenuto*, “mantido, sustentado” e *ostinato*, “obstinado”. Um *ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido na mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou a melodia completa. *Sostenuto* é um estilo em que as notas se conectam firmemente, de modo que o executor transita de uma para outra sem silêncios intervenientes. O prelúdio é uma introdução musical a uma ópera ou pequena peça, geralmente composta para instrumento de teclado. O rondó é uma forma musical instrumental derivada do conceito de reiteração de uma seção principal e cujas estruturas são sempre polifônicas. Ele possui um refrão, que pode conter subseções. Em geral, o rondó é disposto no final de uma sinfonia. Minueto é uma composição musical que integra suítes (conjunto de movimentos musicais dispostos com algum elemento de unidade) e sinfonias.

Na prática, tem-se o “subconto” que abre a narrativa como um primeiro acorde musical. O segundo “subconto”, que mostra o personagem expondo sua enfermidade no

consultório médico, numa busca pela cura, entre “sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, pausa, diástole” (ABREU, 2005, p. 143), é mais ritmado que o sub-bloco “andante”, quarto segmento do conto, em que o protagonista desperta de um sonho e vai até o terraço observar o cinza da cidade que o cerca – e evidentemente o cinza que ele é, contaminado pelo mofo. Mais lento ainda, baseando-se na teoria musical, é o terceiro bloco, “adagio”, que narra o dia seguinte à visita ao médico, persistindo aquele gosto azedo na boca e todo mal-estar. Observa-se, nesse sub-bloco, certa inércia, quebrada apenas no parágrafo final, quando o personagem se levanta rapidamente, ocasionando vômito que sai em forma de detritos e lamentações. Por fim, o quinto pequeno segmento é “Minueto e rondó”, que, não por menos, fecha a história e a sinfonia.

Na narrativa, além dos subtítulos ligados à teoria musical, outras referências à música ou à dança aparecem, seja ao citar bandas como Beatles ou cantoras como Donna Summers, seja pela menção ao balé russo “A sagração da primavera”, seja transcrevendo um trecho do tango “Nostalgias”, de Enrique Cadícamo. Evidencia-se, assim, a paixão de Caio Fernando Abreu pela música e o caráter musical que injeta em seus escritos como composição poética.

“Morangos mofados” conclui a obra homônima com uma mensagem de esperança e de que é possível, apesar de todas as adversidades da vida, encontrar um pouco de luz – especialmente dentro de cada um de nós – e usá-la como força-motriz. Já sublinhou Heloisa Buarque de Holanda em “Hoje não é dia de rock”, prefácio do livro mofado de Caio F., que “*Morangos* não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência” (2005, p. 9). É necessário, assim, tirar da putrefação a germinação da vida.

Inegavelmente, por vezes as decepções são tantas que acreditar é tarefa árdua, impossível. “Só uma coisa era fundamental (e difícilima): acreditar” (2006, p. 82), pontua Caio Fernando Abreu na crônica “Uma história de fadas”. No entanto, desacreditar nas possíveis e importantes mudanças torna o ser pessimista, casmurro e preso às suas amarguras. O protagonista, numa busca incessante pela cura, conseguiu se livrar das amarras que o prendiam e do mofo que o dominava porque, pela força do vômito, expulsou as impurezas que guardava em seu corpo e em sua alma.

Depois de tanto mofo e bolor, tantos desvios e desencontros, sofrimentos, desorientação, desesperança por fim, a vida irrompe como força tão irreprímível que nem o escritor pode ou ousa contê-la. Daí o trecho “o fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse” (ABREU, 2002, p. 520), escrito por Caio F. em carta ao Zézim e exposta no início desse ensaio. A vida precisa se fazer presente em meio a tanta morte para, de certa maneira, reaver o equilíbrio e mostrar a inteireza da existência. Se atentarmos que o fim deste conto é também o fim do livro, um livro todo tramado e engenhado de modo a compor um *todo* coeso e integrado, a simbologia final é ainda mais significativa.

O fim avermelhado e fresco, contrapondo-se ao cinza-verde mastigado por toda a obra, impõe-se no remate do texto porque a vida só é sentida quando experimentada em sua completude. É verdade que o único caminho possível para se encontrar é *in*. E só depois de percorrê-lo é que esse personagem, agora preenchido por todos os valores da experiência vivida, foi capaz de despertar para a vida. Assim também todo poeta só reconhece seu verso na versura para a linha seguinte.

Em suma, as linhas desse ensaio, nascidas de um trabalho um tanto maior, buscaram fazer uma leitura do conto “Morangos mofados”, de como a narrativa reflete o conceito da obra, dialoga com os outros contos da coletânea e de que maneira o livro a ilumina numa compreensão mais dilatada. Esforçou-se, também, em apresentar o projeto arquitetônico do conto e, de maneira breve, a composição poética dos *Morangos mofados*, e aclarar a escrita e o labor poético do autor gaúcho, tendo sempre como norte a fusão entre dois gêneros que a literatura de Caio Fernando Abreu tende a praticar: prosa e poesia.

Não se esquecer, no fundo, por fim, que sempre se pode escrever.

Sim.

Referências

ABREU. Caio Fernando. **Autores gaúchos**, v. 19, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995, p. 4.

Do gosto de morangos aos frescos morangos vivos vermelhos, de Bruno Santos Pereira da Silva. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 199-216, 2022.

_____. **Cartas**. Ítalo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **A ideia da prosa**. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. “Hoje não é dia de rock”. In: ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SILVA, Bruno Santos Pereira da. **‘Quando o verso é reverso sem deixar o verso’’: a composição poética dos *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu**. 2019, 126 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.