

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Luísa Vianna Santos Guanabara

**O Cinema na Literatura de Caio Fernando Abreu:
Procedimentos cinematográficos em *Morangos mofados***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**São Paulo
2020**

Luísa Vianna Santos Guanabara

**O Cinema na Literatura de Caio Fernando Abreu:
Procedimentos cinematográficos em *Morangos mofados***

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

**São Paulo
2020**

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: ____ / ____ / ____

E-mail: _____

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

G913 Guanabara, Luísa Vianna Santos
O Cinema na Literatura de Caio Fernando Abreu:
Procedimentos cinematográficos em Morangos mofados.
/ Luísa Vianna Santos Guanabara. -- São Paulo:
[s.n.], 2021.
104p. il. ; 22x30 cm.

Orientador: Annita Costa Malufe.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Cinema e literatura. 2. Procedimentos
cinematográficos. 3. Roteiro de filme. I. Malufe,
Annita Costa. II. Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Luísa Vianna Santos Guanabara

**O Cinema na Literatura de Caio Fernando Abreu:
Procedimentos cinematográficos em *Morangos mofados***

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
Número de Processo: 8887.335090/2019-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Para Valentina.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pelo incentivo, apoio e torcida desde sempre. Por ter me contado, quando eu era criança, que seu sonho era ser escritora.

A minha filha Valentina, pela compreensão.

Ao meu irmão Bruno, pela parceria e amizade.

À Annita Costa Malufe, por ser genial, uma verdadeira inspiração, e por ter orientado essa dissertação de forma tão generosa.

Às maravilhosas Professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária: Elisabete Alfeld, Leila Darin, Elizabeth Cardoso, Vera Bastazin e Maria Aparecida Junqueira.

Aos professores Ricardo Tiezzi e Rodrigo Petronio, que me incentivaram a cursar o Mestrado.

À Ana Albertina, pela ajuda durante todo o curso.

À CAPES pelo incentivo a essa Pesquisa.

(...) quando você fala da terra, não é do teu jardim que você fala, mas dessa terra que está dentro de todos, que quando você fala de um rosto, você não está falando do seu rosto, mas do rosto de cada um de nós, do rosto que foi estilhaçado e se dispersou em mil fragmentos, do rosto que você procura agora recompor. (HILST, 2003, p.172-173)

GUANABARA, Luísa Vianna Santos. **O Cinema na Literatura de Caio Fernando Abreu: Procedimentos cinematográficos em *Morangos mofados***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021, 105p.

RESUMO

Esse projeto se propõe a investigar e discutir quais procedimentos cinematográficos foram utilizados para compor a escrita da obra *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. De que forma a experiência do cinema impacta a poética do escritor cinéfilo? A partir da análise da presença de filmes e trilha sonora referenciados por Abreu em seus contos e correspondência, pretende-se entender a qual tradição narrativa, clássica ou contemporânea, ele se filia. Para tanto, a presente leitura convoca as seguintes obras sobre roteirização fílmica para compreender o modo de narrar do autor: *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, de Robert Stam, e *Culturas Narrativas Dominantes: O caso do Cinema*, de João Maria Mendes. Como resultado, espera-se contribuir para os estudos comparados que se dedicam às relações entre literatura e cinema.

Palavras-chave: literatura e cinema; procedimentos cinematográficos; Caio Fernando Abreu; *Morangos Mofados*; roteiro de filme.

GUANABARA, Luísa Vianna Santos. **Cinema in the literature of Caio Fernando Abreu: cinematographic procedures in *Morangos mofados***. Thesis of postgraduate master's degree in the program of Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2021, 105p.

ABSTRACT

This project's purpose is to investigate and discuss which cinematographic procedures were used to compose the writing of *Morangos mofados* (1982) by Caio Fernando Abreu. In which way the experience of cinema impacts the poetics of the cinephile writer? Through the analysis of presence of movies and soundtracks referenced by Abreu in his tales and mail, our intent is to understand to which narrative tradition, classic or contemporary, he affiliates himself. To that end, the present reading evokes the following pieces on screenwriting in order to comprehend the way of narrating celebrated by the author: *Literature through Cinema: Realism, magic and the art of adaptation*, by Robert Stam, and *Dominant Narrative Cultures: the case of cinema*, by Joao Maria Mendes. As a result, one hopes to contribute to the comparative studies that dedicate themselves to relationships between literature and cinema.

Keywords: literature and cinema; cinematographic procedures; Caio Fernando Abreu; *Morangos Mofados*; screenwriting.

SUMÁRIO

CENA DE ABERTURA	13
1 ATO I: VIDA E OBRA	17
1.1 Vida e Literatura	17
1.2 As cartas	27
1.3 A crítica literária	35
2 ATO II: LITERATURA E CINEMA	40
2.1 Ressonâncias	40
2.2 Caio e o cinema	42
2.3 Composição de Morangos Mofados	47
2.4 Trilha sonora	51
2.4.1 Formas e andamentos	52
2.4.2 Strawberry Fields Forever	56
3 ATO III: PROCEDIMENTOS CINEMATOGRAFICOS	58
3.1 O clássico, o moderno e o experimental	58
3.2 O mofo, Os morangos e Morangos mofados	67
3.2.1 O mofo	67
3.2.1.1 “Diálogo”	68
3.2.1.2 “Os sobreviventes”	69
3.2.1.3 “O dia em que Urano entrou em Escorpião”	71
3.2.1.4 “Pela passagem de uma grande dor”	72
3.2.1.5 “Além do ponto”	74
3.2.1.6 “Os companheiros”	76
3.2.1.7 “Terça-feira gorda”	77
3.2.1.8 “Eu, tu, ele”	79
3.2.1.9 “Luz e sombra”	80
3.2.2 Os morangos	81
3.2.2.1 “Transformações”	81
3.2.2.2 “Sargento Garcia”	82
3.2.2.3 “Fotografias”	84

3.2.2.4 “Pera, uva ou maçã?”	86
3.2.2.5 “Natureza viva”	87
3.2.2.6 “Caixinha de música”	88
3.2.2.7 “O dia que Júpiter encontrou Saturno”	91
3.2.2.8 “Aqueles dois”	93
3.2.3 Morangos mofados	94
CRÉDITOS FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

CENA DE ABERTURA

É como se pudéssemos visualizar a cena: Caio, na casa dos seus pais em Porto Alegre, cuida do jardim. Por trás dos seus óculos redondos, um ar meio John Lennon, com um cigarro em uma mão e uma tesoura de poda na outra, se ocupa dos girassóis. Talvez vestindo uma túnica indiana, o rosto fino, o cabelo ralo. A voz grave cheia de melancolia, quase hipnótica, atravessa os grandes olhos expressivos e o humor ferino se desenha com uma afirmação cheia de realidade. A cena nunca aconteceu, ou talvez sim, mas essa é a imagem mental que construímos do mais biografável dos escritores, ao passo que nos familiarizamos com ele através dos seus livros, suas cartas, suas biografias.

Caio Fernando Abreu não escrevia para ser lido. Escrevia para ser visto. E para ser ouvido, com trilha sonora. Melhor: escrevia para ser assistido, para se ver refletido e projetado. “Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que escrevi” (DIP, 2009, p.16), dizia.

Um livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão muito doída por existir: nunca recusei nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu trabalho. (ABREU apud DIP, 2016, p.55)

A visualidade que transborda da sua obra é consequência de duas operações: uma, de conteúdo, ao impregnar sua literatura de gostos e memórias pessoais, de música e cinema, em uma operação metalinguística, e a outra, formal, quando se utiliza de recursos próprios da linguagem cinematográfica para construir o texto literário. A maneira que o escritor articula suas referências fílmicas para imprimir ritmo e recorte à trama, potencializando a narrativa, era motivo de grande curiosidade ao iniciar a presente pesquisa. Entender de que forma o cinema pode se refletir e, se possível, se ampliar no literário: eis o motivo de se estudar a biografia existente de Caio e sua obra literária para entender de que forma ambas se relacionam. Quais os elementos da expressão literária de Caio têm influência do cinema? A ousadia temática e formal de seus romances tem alguma outra fonte de referências? Quais são os filmes e diretores que influenciam a

poética de Abreu? Como ele pensa o cinema? De que maneira enxerga a interseção entre cinema e literatura? Essas são algumas das perguntas que esse trabalho se propõe a responder.

A relação entre literatura e cinema é normalmente estudada pela perspectiva de que a primeira influencia o segundo. O foco do presente trabalho, porém, é o impacto do cinema na literatura, mais especificamente na obra do escritor Caio Fernando Abreu, assumidamente cinéfilo, no livro *Morangos mofados*.

Embora um livro que tenha virado um filme não seja uma novidade, um livro com ritmo de filme merece ser estudado. A adaptação cinematográfica é prática recorrente desde o século XIX. Foi somente oito anos após o primeiro filme já feito na História, *Roundhay Garden Scene*, do diretor Louis Le Prince em 1888, que se realizou a primeira adaptação fílmica que se tem notícia. *Trilby and Little Billee* (1896), uma cena de quarenta e cinco segundos, foi baseada no romance *best seller* *Trilby*, publicado dois anos antes, de autoria de George du Maurier. Grandes clássicos da literatura foram adaptados para o cinema nos anos seguintes, como *Robinson Crusoe*, realizado por George Méliès em 1902, e *Alice in Wonderland*, em 1903. Desde então, livros de diversos gêneros foram transpostos para a linguagem cinematográfica, como *O Mágico de Oz* (1939), *Psicose* (1960), *O Poderoso Chefão* (1972), *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Clube da Luta* (1999), para citar alguns exemplos consagrados pelo público e pela crítica.

Se, no século XIX, a literatura fornecia para o cinema enredos e personagens, no século XX, o cinema passa a ser inspiração para diversas obras literárias, transformando o que era influência em uma inter-relação. Para José Geraldo Couto, “(...) o cinema *mainstream*, em especial o que se faz em Hollywood, retoma o modo de narrar do realismo literário do século XIX (...)” (COUTO apud ABREU, 2007, p.5)

No Brasil, um dos maiores expoentes da escrita literária mergulhada no cinema é Caio Fernando Abreu. Cinéfilo, o autor gaúcho se refere ao seu ato de criar como “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”. (Escritores Gaúchos, 2007) Façamos o exercício então: tentar visualizar onde está a câmera imaginária de Abreu e o que ela projetava. O escritor de literatura passa a ser roteirista de um filme, criando espaços imagéticos e sonoros, ou seja, audiovisuais.

Para responder às questões já mencionadas, estudos de pesquisadores de narrativa cinematográfica serão utilizadas com o propósito de investigar a qual teoria do roteiro Abreu se filia ao adotar técnicas de escrita cinematográfica em seus romances e contos. São eles: *Literature through Cinema: Realism, magic and the art of adaptation*, de Robert Stam, e *Culturas Narrativas Dominantes: O caso do Cinema*, de João Maria Mendes. No último, João Maria Mendes analisa estruturas narrativas desde filmes da Era de Ouro de Hollywood, nos anos 20, considerados clássicos, passando pelos filmes da *nouvelle vague* e chegando na era *New Hollywood*. Caio Fernando Abreu, admirador de filmes europeus e americanos, transita entre ambas as tradições na maneira de pensar cinema. Sendo assim, a leitura das obras é essencial para determinar quais são os elementos estruturantes da narrativa que distinguem cada gênero para entender se a literatura de Caio Fernando Abreu é mais impactada pela tradição clássica ou moderna de roteirização cinematográfica.

Dito isso, o presente trabalho tem como objetivo a investigação da linguagem cinematográfica e sua transposição para a linguagem literária, além de contribuir para os estudos comparados que se dedicam às relações entre literatura e cinema.

Sua composição está dividida em três atos, ou melhor, capítulos: o primeiro, “Ato I: Vida e Obra”, versa sobre a relação entre biografia e produção (literária, dramática e audiovisual, com foco na primeira e na última) de Caio Fernando Abreu. As contaminações da obra pela vida e também da vida pela obra serão aqui objeto de estudo, acompanhadas de um levantamento bibliográfico, e com o apoio das cartas escritas por ele entre as décadas de 1960 e 1990, para outros escritores, como Hilda Hilst, que exerceu poderosa influência criativa sobre ele. A crítica literária exercida por Abreu também recebe atenção, por se tratar de um acesso à maneira que ele pensava e refletia sobre a produção literária dos seus contemporâneos. O segundo capítulo, “Ato II: Literatura e Cinema”, procura estabelecer o diálogo entre ambos os suportes, mapeando na obra dele as referências a filmes que assistiu (e criticou, positiva ou negativamente), utilizou como inspiração de trama ou citou textualmente em contos e romances. Além disso, há um levantamento dos filmes que Caio assina como roteirista. Os subcapítulos dedicados à investigação da escrita de *Morangos Mofados* contextualizam o momento em que o livro foi escrito e também trazem uma análise da trilha sonora como elemento

narrativo na terceira parte do livro, relacionando o texto a uma sinfonia. Finalmente, no terceiro capítulo, “Ato III: Procedimentos Cinematográficos”, são analisados quais são os elementos de origem fílmica empregados no livro e de quais maneiras eles operam na narrativa. Inicialmente, a hipótese trabalhada é que o enquadramento, a montagem e as referências à trilha sonora sejam determinantes para a construção do ritmo e do foco narrativo.

Há mais uma razão para se estudar, hoje, a obra de Caio Fernando Abreu. Se boa parte do público contemporâneo não foi apresentado a Caio F. como se ele fosse um dos maiores expoentes da literatura brasileira da década de 80 (e de fato é) e se a geração *millennial* conhece pelas redes sociais apenas citações curtas de suas cartas, analisar sua obra sob o ponto de vista do cinema significa apresentá-lo em profundidade, em suas diversas facetas, como o excepcional escritor, crítico e dramaturgo que foi e, de alguma forma, continua sendo. “Para sempre teu”, é como assinava suas cartas.

Essa dissertação, assim como todas as outras, é uma atribuição de valor, reconhecimento de importância e, principalmente, uma homenagem. Em tempos de crescente autoritarismo, fanatismo religioso, perseguição aos artistas e tentativa de apagamento do cinema, há a necessidade de resgatar os escritores que representam a literatura brasileira dos anos 60 a 90, lembrando a resistência cultural em plena ditadura, a ficção quando voltada para a sexualidade e a epidemia de AIDS no fim do século XX, entre outros temas atuais e relevantes social, política e artisticamente, para que não caiam, os temas e seus autores, no esquecimento.

Que se considere, então, esse texto uma celebração da obra de Caio Fernando Abreu, da literatura e do cinema.

ATO I VIDA E OBRA

1.1 Vida e Literatura

A respeito de Caio Fernando Abreu, foi dito:

(...) ficou claro pra mim que desde menino ele foi um grande escritor. Numa ocasião, relendo contos que ele escreveu aos 15 anos, eu disse “Seus contos já eram perfeitos, excelentes, você sempre se considerou um escritor, não é?” Ele me deu uma resposta curiosa: “Desde os 6 anos eu escrevo pra valer”. E isso é raro. A carreira de um escritor é uma coisa lenta, muito laboriosa, você precisa escrever e dominar a linguagem, que é o seu instrumento de trabalho; você precisa amadurecer no mundo exterior e formar uma base emocional e intelectual para se dedicar à escrita. O Caio sempre teve todas estas coisas, inatas. Nesse sentido, eu acho que ele tem um toque de gênio. (LUFT apud DIP, 2009, p.119-120)

Lya Luft, escritora conterrânea e contemporânea de Caio, o conheceu na época da faculdade e não tardou a perceber sua vocação literária, que o acompanhava desde cedo. Nascido na pequena cidade de Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, em 1948, era fascinado por livros na infância.

Parece exagero, mas eu comecei a escrever ficção com 6 anos de idade, assim que aprendi a ler e escrever. (...) Minha mãe era professora de história, tinha muito livro em casa, e eu comecei a escrever de uma forma um pouco inconsciente, intuitiva mesmo. Logo comecei a inventar as minhas historinhas: minha primeira heroína foi Lili Terremoto, uma menina da pá virada. Não parei mais. Eu não sabia muito bem o que estava fazendo. Acho que não me passava pela cabeça que livros fossem escritos por escritores. Não sabia que queria ser escritor. Depois, eu comecei a ir por esse caminho, li muito Monteiro Lobato, li *As mil e uma noites*, e atacava a biblioteca do meu pai às escondidas: as coisas que ele me proibia de ler eram justamente as que eu lia. (ABREU apud DIP, 2009, p.101-102)

No ginásio, o fascínio pelo cinema se somou ao gosto pela literatura. Ia ao Cine Imperial quase todas as noites e desenhava cartazes para os filmes. Aos 13 anos, escreveu *A Maldição de Saint-Marie*.

O sucesso foi enorme, as meninas faziam fila para ler. (...) É evidente que a história é cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e

melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas. (Idem, p.107-108)

Anos depois, o texto, reformulado e com a colaboração de Luiz Arthur Nunes, viria a ser premiado com o prêmio Molieri de teatro em 1988, agora com o nome de *A maldição do Vale Negro*. Aos quinze anos, deixou sua cidade natal e foi morar na capital, Porto Alegre, em um internato para rapazes.

Lá o mundo começou a doer — dor conscientizada pela solidão insuportável e o mergulho um pouco desesperado em Dostoievski, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Salinger, Sartre, Simone de Beauvoir, Nietzsche, Katherine Mansfield, Hermann Hesse — dessa mistura toda nasceram os contos que comecei a publicar no suplemento do *Correio do Povo*. (DIP, 2009, p.108)

Em 66, publicou seu primeiro conto, “O Príncipe Sapo”, na revista *Cláudia*, e começou a escrever *Limite Branco*, seu primeiro romance. Um ano mais tarde, iniciou as faculdades de Letras e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), porém, não concluiu nenhum dos cursos. Em 1968, venceu um concurso nacional da revista *Veja* e mudou-se para São Paulo para trabalhar na redação. Ao participar de alguns protestos contra a repressão em plena ditadura, foi fichado pelo DOPS.

Não cheguei a ser preso. Eu tinha dezenove anos. Assinei uns manifestos, fui a comícios e ia a passeatas mais para ver a Norma Bengell vestida naqueles vestidos Paco Rabanne, do que para protestar. Eu era um menino. (ABREU apud DIP, 2016, p.22)

Em seguida, encontrou refúgio na Casa do Sol, sítio da escritora Hilda Hilst, com quem passou diversas temporadas ao longo dos anos, inspirado pela sua forma de viver e escrever.

Figura 1 — Abreu na Casa do Sol



Fonte: Google Imagens, 2020

“Caio falava dessa estada como algo decisivo em sua vida. Hilda lhe abriu o mundo da literatura povoado por Rilke, Thomas Mann e Tolstoi.” (DIP, 2009, p.127) O conto “A quem interessar possa”, de 1969, que integra a coletânea *Inventário do irremediável* — lançado em 1970 e que mais tarde seria relançado como *Inventário do ir-remediável*, em uma tentativa de afastar a própria morte que se anunciava, nos anos 90 — foi escrito no sítio em Campinas. O contato com o método de Hilda teve grande influência na maneira de vivenciar, experimentar e produzir literatura, em relação à linguagem, temática e principalmente à ética de criação literária, com uma rotina quase religiosa na Casa do Sol.

Figura 2 — Caio, à esquerda, com Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst



Fonte: Google Imagens, 2020

Juntos, ao pé da figueira, na casa de fazenda sem eletricidade, estabeleceram uma amizade permeada por conversas sobre vida e morte, astrologia, mapas astrais, tentativas de contato com discos voadores e captação de vozes de outros planos, elucubrações sobre literatura, filosofia e magia. Compartilharam impressões, referências, visões, poemas e contos próprios, entre si e com diversos outros artistas que frequentavam a casa. A atmosfera mística e a liberdade de ser e criar impressionaram Abreu, que se considerava um pupilo de Hilst.

O encontro foi benéfico para os dois. No início dos anos 1970, Caio ainda estava circulando ali pela Casa do Sol, e a Hilda, depois de ser muito premiada com poesia, publica seu primeiro livro em prosa, “Fluxo- Floema”. Caio pode tê-la ajudado a se libertar da estrofe. (TORRES, 2016, *online*)

“Lázaro”, um dos três contos de *Fluxo-Floema*, foi dedicado ao amigo. Hilda Hilst ainda criou o título do livro *Limite Branco*, lançado por Abreu no mesmo ano. Depois de um ano na Casa do Sol, ele se muda para o Rio de Janeiro, em 1971. “(...) sua primeira

decisão foi proibir a si mesmo de voltar a ler Clarice Lispector, passando a se dedicar a partir daí a autores como Kafka, Proust e Erico Veríssimo”. (DIP, 2009, p.132) Enquanto sua produção literária ainda não era conhecida pelo grande público, Abreu encontra no exercício do jornalismo a sua fonte de renda. Em terras cariocas, atua como redator e pesquisador nas revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*.

No mesmo ano, retorna à Porto Alegre, onde é preso por porte de drogas. Dois anos mais tarde, exila-se na Europa, morando em Londres e Estocolmo e lavando pratos para sobreviver enquanto continuava se dedicando à produção literária. Em Londres, é preso por roubar uma biografia de Virginia Woolf. Após o evento, ele passa a ter uma foto de sua musa literária ao lado da máquina de escrever. Em 1974, volta à Porto Alegre para escrever para o teatro e colaborar com revistas e jornais, como repórter e também como crítico literário.

Seu próximo livro, *O Ovo Apunhalado*, é publicado em 1975, reunindo textos escritos de 1969, como “Réquiem por um fugitivo”, a 1973. Em 1984, o autor revisita o livro e reflete sobre o contexto literário da época de lançamento:

(...) ano marco daquela coisa confusa, gostosa e passageira que batizaram como *boom* da literatura brasileira. Ano de Zero, de Ignácio de Loyola, de Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca, de A festa, de Ivan Angelo — livros e escritores que muito admiro. (ABREU, 2001, p.6)

Em 1976, tem contos publicados nas antologias *Assim escrevem os gaúchos* e *Teia*. No ano seguinte, lança *Pedras de Calcutá*, cujo título foi inspirado em *Trecho de diário*, de Mário Quintana. Um ano depois, volta a São Paulo, se torna redator e começa a escrever *Morangos mofados*, na casa de vila da Rua Melo Alves, no Jardim Paulista, que contrastava com sua experiência anterior de moradia em *squats* no Reino Unido.

Os anos 80 são marcados pelo reconhecimento que a obra de Abreu começa a ganhar tanto pelo público quanto pela crítica especializada. *Morangos mofados*, lançado em 1982, parece ter capturado o espírito da época, com personagens que oscilam entre o desbunde da contracultura e questões existenciais em pleno declínio da ditadura militar misturado com a incerteza da redemocratização, transformando Abreu em uma importante voz de sua geração.

Penso no escritor como fotógrafo do seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. Sinto-me extremamente comprometido com as coisas que a minha geração conheceu. Vivi os anos 1950, o existencialismo, o movimento beatnik. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento hippie, profunda e sonhadoramente. Minha literatura tem a marca da contracultura, e está fatalmente definida por essas experiências. (ABREU apud DIP, 2009, p.17)

O livro teria oito edições nos próximos cinco anos. A coletânea de dezoito contos, dividida em três partes (O mofo, Os morangos e Morangos Mofados), traz diversas referências à música popular e ao cinema, traço marcante das obras dessa geração, em que cinema e MPB eram parte importante de seu universo. No que se refere ao cinema, nota-se essa presença tanto no estilo composicional quanto em menções no corpo do texto. Os contos “Os sobreviventes”, “Sargento Garcia” e “Aqueles dois” fazem referências explícitas à sétima arte ao invocar o cinema textualmente, com diretores, atores, gêneros e filmes de época citados.

“Os sobreviventes” é marcado pelo fluxo de consciência, que, ao suprimir pontuação, elimina a distância entre os dois personagens principais, embaralhando suas falas, tornando impossível diferenciar não só o que é dito por quem, mas também o que realmente foi dito e o que foi apenas pensado. O conto se estrutura como um plano-sequência, sem cortes. Além disso, o narrador-personagem atribui ao cinema, e também à literatura, parte da angústia que sente. “Cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais(...)” (ABREU, 2016, p.25). A linguagem altamente visual se configura pelo uso da linguagem no presente, da descrição da ação e da intenção, como se fosse um roteiro audiovisual, pronto para ser lido pelos atores. “Eu peço um cigarro e ela me atira o maço na cara como quem joga um tijolo(...)”. (Idem, p.25)

Já “Sargento Garcia” faz referência ao gênero *western*, utilizando-se do ritmo e da *mise-en-scène* de filmes do gênero para desenhar, com palavras, a cena do conto. “As pás do ventilador voltaram a arranhar o silêncio, feito filme de mocinho, um segundo antes do tiro”. (Idem, p.84). Há, também, a citação de uma tecnologia de filmagem utilizada nos anos 50 e 60, além de duas atrizes, para traçar um paralelo entre a cena cinematográfica e a cena literária descrita. “Como um idiota, pensei em Deborah Kerr no meio dos leões em cinemascope (...) ou seria Jean Simmons?” (Idem, p.86)

No conto “Aqueles dois”, que narra a história de amor entre dois colegas de trabalho, Saul diz que ficou assistindo *Infâmia* até tarde, um filme antigo que ninguém conhece. Raul, então, diz que conhece sim. A partir daí, começam a conversar. O episódio fica marcado como o pontapé inicial que dá sequência à trama. Então, o romance de Raul e Saul tem continuidade. “Outros filmes viriam nos dias seguintes (...)” (Idem, p.143)

Como veremos no próximo capítulo, é intuito deste trabalho debruçar-se sobre as relações entre literatura e cinema em Caio Fernando Abreu, de modo que *Morangos mofados* não por acaso foi escolhido para estudarmos os modos de construção de seus contos, nesta vizinhança com o cinema.

Em seguida, seu próximo livro, *Triângulos das Águas*, composto por três novelas que orbitam em torno da astrologia, ganha o Prêmio Jabuti em 1984, um ano depois de sua publicação. Colhendo os louros do seu trabalho, o escritor gaúcho escreve em 1984 o roteiro do especial “SOS Solidão”, da série *Joana*, exibida pela Manchete, e tem *Morangos mofados* adaptado para o teatro, em cartaz no Centro Cultural São Paulo, com direção de Paulo Yutaka, no Rio de Janeiro, e também em Porto Alegre, dirigida por Luciano Alabarse. Para o cinema, Abreu escreve o roteiro do longa-metragem *Aqueles dois*, do conto homônimo de *Morangos Mofados*, dirigido por Sérgio Amon e lançado em 1985, além de ter contribuído com o roteiro do longa-metragem *Romance*, do cineasta Sérgio Bianchi, que estreou em 1988. No mesmo ano, lança as coletâneas de contos *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (agraciado com o Prêmio Jabuti no ano posterior) e *Mel & Girassóis*, além do infanto-juvenil *As Frangas*, inspirado pelo livro *A vida íntima de Laura* — “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte”. (LISPECTOR, 1999, p.16) Abreu escreve sobre as oito galinhas (ou frangas) que vivem em cima da sua geladeira, em um livro repleto de memórias da sua infância.

Na década de 90, o público consagra Caio Fernando Abreu. Convidado para uma sessão de autógrafos na Bienal do Livro de São Paulo, o romance *Onde Andará Dulce Veiga?* foi um sucesso de vendas, com seis edições em apenas um ano. *Os dragões não conhecem o paraíso* é traduzido para o inglês e lançado em Londres em 1990, seguido pela edição francesa no próximo ano. Em 1991, ministra diversas oficinas literárias pelo

Brasil e recebe o prêmio APCA pelo romance lançado na Bial. *Onde Andará Dulce Veiga?* viraria filme anos mais tarde. O protagonista, Caio Almeida, foi nomeado juntando os nomes de Caio Fernando Abreu e Guilherme de Almeida Prado, com quem assina o roteiro do longa-metragem homônimo, lançado somente em 2007, devido a dificuldades de captação dos recursos necessários para a realização do filme.

O sucesso comercial do livro, no entanto, não garantiu prosperidade financeira a ele, que desejava poder viver só para escrever. Literatura e vida, aliás, eram indissociáveis para ele. Em 1991, queixa-se para a amiga Hilda sobre a falta de dinheiro e ela toma suas dores, vindo a público para criticar o editor da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz, que “deu um adiantamento milionário à Bruna Lombardi, enquanto Caio passava fome e trabalhava como lavador de pratos em Londres” (DIP, 2016, p.126). Talvez devido à temática da sua poética, permeada pela sexualidade e pela contracultura, ele ficaria marcado como um escritor marginal. Embora a mídia e a crítica literária não tenham feito justiça à obra de Caio Fernando Abreu, grandes escritores reconhecem o valor da sua literatura. Lygia Fagundes Telles, no prefácio de *O Ovo Apunhalado*, afirma:

Ele não escreve o antitexto, mas O TEXTO que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção. Emoção esta que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos atinge a rara plenitude próxima de um estado de graça. Linguagem que o coloca na família dos possessos (que já nos deu um Van Gogh, um Dostoievski, um Orson Welles), cultivadores não só da “paixão da linguagem”, na expressão de Octavio Paz, mas também da “linguagem da paixão”. (TELLES apud ABREU, 1975, p.7)

Voltando à Europa por dois meses, em 1992, Abreu escreve “Bem longe de Marienbad”, de *Estranhos Estrangeiros*, baseada no emblemático filme da *nouvelle vague* *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, 1961). Finalmente, alcança o reconhecimento necessário para que pudesse viver somente da escrita, dedicando-se integralmente à literatura. Enquanto isso, no Brasil, suas crônicas são publicadas semanalmente, todo domingo, no *Estado de São Paulo*. Em 1993, lança a tradução italiana de *Onde Andará Dulce Veiga?* em Milão e no ano seguinte, a tradução francesa. De volta a Paris, a fama recém-conquistada faz com que

passa a ser reconhecido na rua. Dá entrevistas, participa de debates, faz leituras e é indicado para o prêmio Laura Battaglion como melhor romance traduzido.

De volta a São Paulo, com manchas pelo corpo, em julho de 1994, realiza o teste de HIV, que tem resultado positivo. “A maldita”, ele chamava. Internado no Hospital Emílio Ribas, escreve cartas, publicadas pelo *Estadão*, revelando sua condição, em um ato de coragem e honestidade. As três “Cartas para além dos muros” foram publicadas de agosto de 94 a dezembro de 95 (embora ele já tivesse publicado um texto ficcional intitulado “Carta para além do muro”, em 1971, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*). Se escrever sempre foi sua vida, nada mais natural do que colocar em palavras também suas reflexões sobre o limiar entre vida e morte. Na primeira carta publicada no *Estadão*, sentencia:

A única coisa que posso fazer é escrever — essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever. (ABREU, 1994)

A respeito de sua franqueza, “o Caio empenha a vida, a morte, a doença, tudo que tem em sua literatura.” (HILST apud DIP, 2016, p.146)

O Caio é assim, um escritor que diz tudo o que sente e está sempre buscando a verdade. Eu gosto de toda a obra do Caio e principalmente da disciplina e do esforço que ele faz para se dizer inteiro. Ele é um escritor que sempre jogou limpo, sempre apostou tudo no que escreve. (Idem, ibidem)

Em seguida, volta a Porto Alegre, decidido a passar um tempo em família, cuidando do jardim e das rosas. Na casa dos pais e cercado por amigos, tenta vencer a doença. Mesmo em condições delicadas de saúde, não separa a vida da literatura. Em carta de 1994, diz:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras — como Clarice, feito pessoa. Em Carson McCullers dóia fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. (ABREU apud DIP, 2009, p.440)

Apesar das dores, passa a colaborar com o jornal *Zero Hora*, no caderno de Cultura, e viaja a Amsterdam para lançar *Onde Andará Dulce Veiga?*, além de participar da Feira do Livro de Frankfurt. Em 1995, publica *Ovelhas Negras*, que, entre 25 textos “rejeitados ou esquecidos”, escritos entre 1962 e 1995” (DIP, 2009, p.450), traz o conto “Depois de agosto”, sobre sua experiência de internação hospitalar. Em outubro, é patrono, embora preferisse o termo “padroeiro”, da XLI Feira do Livro de Porto Alegre. No mês seguinte, doa sua correspondência para a Casa de Rui Barbosa.

Quando perguntado se tinha algum arrependimento, como se seu estilo de vida tivesse influenciado na doença que o acometia, responde “NÃO ME ARREPENDO DE NADA, vivi minha vida exatamente como eu quis, não mudaria uma vírgula.” (Idem, p.438) Como bom escritor que era, a metáfora não poderia fazer mais sentido.

O ano de 1996 é marcado pelo terceiro Prêmio Jabuti da sua carreira, por *Ovelhas Negras*, e também, infelizmente, pela morte do autor aos 47 anos de idade. Em 25 de fevereiro, Caio Fernando Abreu faleceu em decorrência de uma pneumonia, no Hospital Moinhos de Vento.

(...) afinal, ele era ou não era “O Quixote”, como queria Clarice Lispector? Sua última peça de teatro foi justamente *O Homem e a mancha*, uma paródia do clássico de Cervantes sobre o nobre cavaleiro que desafiava moinhos de vento. (DIP, 2009, p.463)

Já que sua vida foi marcada pelas missivas que escreveu, foi com uma que ele se despediu, com seu humor característico.

Dias antes de morrer, Caio fizera um testamento – bem a sua moda, é verdade. Nada registrado em cartório, era uma carta, para ser lida, pelo seu pai, depois de sua morte. (...) E quando chegou na parte dedicada a Gilberto Grawonski, que Caio chamava de Betinho, o pai teve que ler e segurar o riso. Porque, num parêntesis, repleto de exclamações, ao relatar os direitos autorais sobre o romance *Onde andará Dulce Veiga?* (levado ao cinema pelo diretor Guilherme Almeida Prado), Caio, na carta-testamento-pintosa, aos risos, celebrando chegar ao céu de nuvens de algodão e pétalas de flores, escreveu para o amigo: “Betinho, se o Spielberg quiser filmar *Dulce Veiga* também, imagina? A senhora vai ficar rica!!!”.

E partiu. (SOARES, 2016, *online*)

1.2 As cartas

Se os seus romances, novelas, peças e contos passavam pela aprovação ou validação de editores e de censores da ditadura militar, as cartas eram seu refúgio, em tom confessional. Escritor voraz, ele escrevia até seis cartas por dia. Detestava telefone. Sua maneira de se comunicar com os amigos, muitos deles, intelectuais, músicos, poetas e escritores, era escrevendo para eles, o que fazia quase diariamente, tanto à mão livre quanto na máquina de escrever, uma Olivetti portátil que ele chamava carinhosamente de Virginia Woolf. Como diz Ítalo Moriconi:

Na medida em que seu trabalho era escrever, as cartas faziam parte do mesmo movimento produtivo de que brotavam suas crônicas, suas ficções, suas peças teatrais, sua poesia, suas resenhas e matérias jornalísticas. Tudo produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico. (MORICONI apud ABREU, 2016, l.81)

Para Ítalo Moriconi, “sua pulsão por cartas tinha um caráter eminentemente pessoal. Diferente de um Mário de Andrade, que escrevia cartas movido por certo furor pedagógico.” (MASSUELA, 2016, *online*). Com linguagem fluida, o escritor gaúcho perpassa diversos assuntos em uma só carta, em geral, mudando de um para outro com muita naturalidade, como se estivesse falando com um interlocutor muito próximo e íntimo de seu cotidiano. Em carta a José Márcio Penido, carinhosamente chamado de Zézim, datada de 1979 e escrita na cidade do Porto, publicada em *Caio em 3D: o essencial da década de 70*, Abreu aconselha o amigo sobre como achar a própria voz literária, além de contar da sua rotina e do processo de criação de *Morangos mofados*, o livro que o tornou conhecido:

Ou então vá fazer análise. Falo sério. Ou natação. Ou dança moderna. Ou macrobiótica radical. Qualquer coisa que te cuide da cabeça ou/e do corpo e, ao mesmo tempo, te distraia dessa obsessão. Até que ela se resolva, no braço ou por si mesma, não importa. Só não quero te ver assim engasgado, meu amigo querido. Pausa. Quanto a mim, te falava desses dias na praia. Pois olha, acordava às seis, sete da manhã, ia pra praia, corria uns quatro quilômetros, fazia exercícios, lá pelas dez voltava, ia cozinhar meu arroz. Comia, descansava um pouco, depois sentava e escrevia. Ficava exausto.

Fiquei exausto. Passei os dias falando sozinho, mergulhado num texto, consegui arrancá-lo. (ABREU, 2016, p.162)

Também aparecem três cartas de Caio a Hilda no *e-book Três vezes Hilda: biografia, correspondência e poesia*, de 2018. O número de livros dedicado ao mesmo tema mostra a relevância que os escritos pessoais têm até hoje, mais de vinte anos após a morte de Abreu, tanto para a academia, que se apoia nos mesmos para entender as relações entre obra e vida, quanto para o público leitor dos romances. Essa vontade de conhecer a vida pessoal dos seus ídolos também era importante para Abreu. Os atravessamentos, ou seja, a experiência humana como fator determinante para a literatura, chamavam sua atenção.

Caio adorava saber tudo sobre a vida de escritores e artistas — Woolf, Rimbaud, Verlaine, Lorca, Bishop —, era leitor atento de livros de correspondência, e sonhava em ter suas cartas publicadas, não fazia disso segredo. Seus textos, mesmo os mais íntimos, se projetavam para o futuro. (DIP, 2016, p.9).

Para ele, essas missivas eram uma espécie de tesouro a ser partilhado com os mais íntimos. Esperava que o ato de trocar cartas não ficasse obsoleto. Insistia nelas até mesmo quando, doente, os amigos lhe deram um computador, que chamava de Robocop. E tinha desejo que suas cartas fossem divulgadas. Para Lucienne Samôr, ele escreveu, em 1995:

Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como guardei as suas. Se você guardou, uma ideia — após a minha morte, claro — é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...). De qualquer forma, se você as tem, são suas. É a minha herança para você. (ABREU apud MASSUELA, 2016, *online*)

Algumas dessas cartas, no entanto, permanecem em segredo.

Há até alguns (amigos) que guardam a sete chaves e dizem que só pretendem revelar seus guardados daqui a algumas décadas. A qualquer momento alguém pode mudar de ideia e liberar um poema ou texto que estava perdido ou inacessível. (TORRES, 2018, *online*)

Além dos acervos pessoais dos amigos do escritor, há um acervo com diários escritos por ele durante 32 anos, localizado no espaço Delfos, na PUC-RS. O conteúdo, no entanto, é um mistério até para o guardião das chaves, o professor Ricardo Barberena. Segundo a pesquisadora Letícia Chaplin, “são registros do processo de criação: várias versões de um poema, embriões de personagens e tramas, expressões e apelidos recuperados nas cartas.” (CHAPLIN apud TORRES, 2018b, *online*) A pedido da família do escritor, o conteúdo não está disponível e não há previsão de quando estará.

A preocupação com fatos e nomes citados também teve lugar na família de Ana Cristina Cesar, com quem Caio F. se correspondeu até quando moravam na mesma cidade. Os familiares da poetisa não permitem a consulta às cartas que o escritor enviou para ela. Em 1983, ele passou a assinar como Caio F., “o primo intelectualizado de Christiane”. Pelo mesmo motivo, Ana Cristina Cesar finalizava suas cartas como Ana C. Quando escreveu a orelha do livro *Poética*, de autoria dela, Abreu descreveu a amiga como “fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de ‘cadernos terapêuticos’, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura.” (CESAR, 2013, p.446).

Os escritos íntimos de Caio F. demonstram sua intimidade com a palavra, a liberdade de forma e conteúdo, a perenidade da palavra escrita e a importância que a correspondência desempenhava na vida pessoal e profissional dos intelectuais da época, como uma espécie do que hoje se chamaria de rede social. A ideia era a mesma, embora sem recursos digitais disponíveis: conectar-se com amigos e conhecidos, criar pontes com outros interessados em literatura (escritores, críticos, editores), se atualizar em relação a lançamentos (cinematográficos, musicais, literários, etc.), compartilhar novidades acerca da própria vida e fortalecer laços. Além dos algoritmos, a diferença entre a “rede social” analógica e a digital atual era o tempo como ciclo. Se uma mensagem hoje chega em segundos, bem como a resposta, sua escrita não demanda grande empenho estilístico ou depuração da mensagem enquanto conteúdo. A correspondência, ao contrário, ainda mais para quem demonstra intenção em sua publicação, tem uma elaboração maior de forma e conteúdo, mesmo quando versa sobre assuntos cotidianos. Algumas das cartas de Caio atravessam oceanos. Outras, a mesma cidade. A angústia da espera, da falta de resposta e dos endereços que mudam,

promovendo desencontros, assim como a alegria dos encontros, tudo isso está registrado nas missivas de Abreu e seus interlocutores.

A respeito da equivalência qualitativa entre o gênero carta e os outros gêneros literários que Abreu experimentou,

(...) o professor Luis Augusto Fischer, da UFRGS, acredita que as cartas de Caio se olhadas com a distância adequada, têm a mesma importância dos contos, crônicas, romances e peças dele. Funcionam como um documento da sua geração.” (DIP apud MASSUELA, 2016, *online*)

Todas elas, no entanto, estão sempre ligadas à literatura. Mais do que tudo, a escrita de si demonstra o peso da literatura para Abreu, e como tudo orbitava em volta dela. Era por isso que escrevia compulsivamente. José Márcio Penido, o Zézim, diz:

Eu nunca vi ninguém escrever tanto. Com tanta assiduidade, tanta paixão. De manhã, de tarde, de noite, de madrugada, no ônibus, na redação, na fila, na coxa, no guardanapo, na bolacha do chope, no papelzinho fuleiro, Caio estava sempre escrevendo. Dom, fado, sina. (DIP, 2009, p.50)

Caio também tinha apreço pelas palavras que recebia: não jogava nenhuma carta endereçada a ele fora. E documentava seu processo criativo como se organizasse o caos interno, como se exorcizasse as questões que também colocaria para o mundo em seus livros.

Seu amor pela literatura era tão grande que ele não conseguia separá-la da vida. Na ocasião do suicídio de Ana C., inconformado, Abreu escreveu para a amiga Jacqueline Cantore em 1983: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver — a literatura — coisa que pouca gente tem.” (ABREU, 2016, l.825) Essa era a importância que ele dava ao fazer literário.

Caio Fernando Abreu é prova de que é impossível dissociar um escritor da literatura, pois ela está sempre presente, até mesmo nas situações mais cotidianas. “[A arte de escrever] é o que os homens fazem dela, eles a escolhem escolhendo-se a si mesmos.” (SARTRE apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p.21). Se a vida inspira a obra, a obra também inspira a vida. Talvez por isso que Caio F. tenha se tornado um grande cronista: pela sua capacidade de enxergar no banal o místico, a inspiração e a matéria

para escrever, seja qual fosse seu suporte. Talvez o hábito de escrever rotineiramente cartas tenha influenciado até mesmo o estilo das narrativas breves do autor, em contos e crônicas.

Em Hilda Hilst, Abreu encontrou um de seus receptores mais frequentes. A contracultura teve um aspecto fundamental na vida tanto de Abreu quanto de Hilst. O movimento *hippie* da época impactou a trajetória dos dois: o modo de conviver em comunidade e a experimentação tanto lisérgica quanto sexual estão registradas nas cartas que trocavam. Já que os livros de ambos foram submetidos à censura do regime militar, as cartas eram a maneira que tinham de se comunicar com maior liberdade e até discricção. Ainda jovem, Abreu enviou uma missiva à Hilst sobre um conto que escreveu em que o protagonista era homossexual. Sua preocupação era que seus pais suspeitassem da sua orientação sexual a partir do texto literário. Afinal, “(...)buscar compreender o texto por meio da biografia do autor – de sua evolução, maturação, influências – como foi feito pela crítica do século XIX é uma prática de exegese cristã”. (AZEVEDO NETO, 2014, p.158) No caso de Abreu, porém, o temor era justificado. O tema poderia revelar para os seus pais um segredo. Mais tarde, adulto, ele continuou recusando o rótulo da literatura homossexual, o que considerava um “gueto”.

Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade. (É curioso, e revelador, observar que quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como “o escritor homossexual” mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do “escritor heterossexual”.) (ABREU, 2006, p.58).

Ainda hoje, se confunde, entre o público em geral, o narrador e o escritor de um romance. Por achar que o escritor é quem conta a história enquanto narrador, existe uma sensação de proximidade com o autor, que leva a uma curiosidade sobre sua biografia e a influência que a mesma teria na obra. Em *Signos em Rotação*, Octavio Paz defende que “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia” (PAZ, 2003, p.201). Tratando-se de Caio Fernando Abreu, sua obra não se restringe aos seus romances, traduções, peças teatrais, novelas, crônicas e contos. Pelo contrário, sua obra se amplia, se

ressignifica e ganha novas possibilidades de crítica ao abranger também sua abundante produção epistolar.

Em *O que é um autor?*, Michel Foucault fez a distinção entre o autor como indivíduo e a função-autor. Para Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor”, um livro não nasce antes de ser escrito. Apesar de “paixões, humores, sentimentos, impressões” (BARTHES, 1967, p.69) do escritor, é a performance da escritura, no momento presente, que recombina textos já escritos, em uma intertextualidade. Na “carta a Zézim”, sobre o desfecho de *Morangos Mofados*, o autor se coloca como um intermediário entre realidade e ficção:

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, 2005, p.270).

O autor como indivíduo e a função-autor se misturam frequentemente em Abreu. Há uma ambiguidade em sua posição diante da relação autor e obra. Às vezes como aqui, ela aparece como sendo algo mais próximo à construção, à ficção; mas em muitas outras, como vimos, Abreu não hesitava em enunciar o quanto era a sua própria vida que estava em seus escritos. Talvez, justamente por isso, ele tenha confessado para Hilst em carta: “Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi”. (ABREU apud DIP, 2009, p.16).

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos. (ABREU, 2016, l.1722).

A relação entre eventos da vida e sua influência na literatura produzida é especialmente forte ao analisar a obra do autor. Sua literatura, apesar de estar na vida e falar sobre a vida, também implica em uma construção e uma ficcionalização. Pode ser necessário fazer um recorte dos eventos reais, rearranjar sua ordem, criar personagens

e novas situações para construir um conto ou um romance. A ausência desse criar em cima gera estranhamento para ele:

“Lixo e purpurina” tem um substrato bem real. Muitas daquelas coisas realmente aconteceram. Mas não exatamente naquela ordem, daquele jeito. Mas, sem dúvida, é um texto que hesitei muito, o que mais hesitei em incluir em *Ovelhas negras*, porque ele é quase uma transcrição literal da realidade. E me pergunto: por que não? Ele não tem trabalho de calcificação, de elaboração literária, praticamente nenhum em cima dele. Ele é tosco. Porque também ele se pretende um diário. Nos diários de Virginia Woolf, você encontra um comentário sobre James Joyce e embaixo uma nota sobre o preço dos aspargos (ABREU, 1997, p.11)

De tanto usar a vida real como ponto de partida de seus enredos, Abreu começou a dedicar seus contos para amigos íntimos, vivos ou mortos, com a justificativa de que um personagem ou tema foram baseados neles, e até mesmo artistas que o inspiravam: “A Caetano Veloso, porque ele existe” (DIP, 2016, p.5). *Onde Andará Dulce Veiga?* tem um gatinho como personagem, chamado Cazuza, uma homenagem ao cantor que foi um grande amigo do escritor.

Abreu passou temporadas na Casa do Sol entre 1969 e 1971, e quando estava morando em Porto Alegre, no Rio de Janeiro, São Paulo ou fora do Brasil, escrevia à amiga Hilda Hilst, que raramente escrevia de volta, o que o magoava profundamente.

E uma coisa que me dói muito, esses seus silêncios. Sei — claro — que você deve ter problemas bastante sérios, mas uma carta de vez em quando não custa nada e, às vezes — quem sabe? — talvez até a gente pudesse ajudar. Penso, com mágoa, que o relacionamento da gente sempre foi um tanto unilateral, sei lá, não quero ser injusto nem nada - apenas me ferem muito esses seus silêncios. (ABREU, 2006, p.187)

Mesmo assim, apesar de uma pausa, os autores se corresponderam de 1969 a 1994, ano em que ele faleceu. A correspondência entre os dois foi publicada em alguns livros. O primeiro livro foi *Cartas: Caio Fernando Abreu*, organizado por Ítalo Moriconi em 2002. Sete anos depois, a jornalista e amiga de Caio, Paula Dip, publica a primeira biografia do autor. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*, trouxe a público diversas correspondências do autor com amigos

íntimos, outros artistas e também diversos depoimentos de quem o conheceu pessoalmente.

Por conta disso, Dip foi contatada por Antônio Nahud Júnior, poeta baiano que tinha cartas de Abreu enviadas para Hilst. Em 1992, Hilda Hilst ficou brava com o amigo Caio F. a ponto de querer queimar as cartas que ele havia enviado pra ela. Só não o fez porque seu namorado Nahud decidiu intervir, dizendo que guardaria as correspondências até que ela as pedisse de volta. “Quer para você? São suas. Leve-as daqui rápido antes que eu me arrependa”, teria dito ela. (TORRES, 2016b, *online*)

Dip adquiriu as cartas de Nahud em três prestações e a cada pagamento que fazia, um pacote chegava pelo correio com as cartas originais, seis ou sete por remessa. “Missivas autênticas, inéditas, datadas, algumas ainda em envelopes selados, que abri com cuidado, como se deles pudessem saltar aquelas silhuetas coloridas de livros infantis.” (DIP, 2016, p.9) Um tesouro suspenso no tempo, “(...) sobre folhas finíssimas, brancas ou coloridas, com colagens, desenhos, segredos: joias raras de um tempo em que as pessoas ainda escreviam cartas.” (Idem, p.9)

A organização desse conteúdo, permeado por notas explicativas acerca do contexto biográfico, resultou no livro *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*, lançado em 2016.

Em 1969, ele endereça uma carta para Hilst comentando o quanto a obra dela provocava escritores, que agora achavam que tudo que tinham feito não fazia sentido e que então precisavam “derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova”. (ABREU, 2016, l.4621)

Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. (Idem, l.4621)

Ao perceber a grandiosidade do texto de Hilst, Abreu queria divulgá-la. Para isso, pedia à amiga exemplares dos livros dela, para que ele os fizesse chegar às pessoas certas: editores, críticos e jornalistas que moravam no Brasil e fora. Era por meio da correspondência que o escritor fazia circular o que ele julgava serem os grandes lançamentos literários da época.

Um tema frequente de sua comunicação epistolar era a leitura de escritores contemporâneos, como Dalton Trevisan, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Diversos escritores, como Stella Miranda, Myriam Campello, Mário Prata, Sonia Coutinho, Luiz Fernando Emediato, Maria Adelaide Amaral, Charles Kiefer, João Silvério Trevisan e Bruna Lombardi, foram também interlocutores de Abreu, além de críticos literários como Albert von Brunn e Flora Süssekind. Interessado em expressões artísticas de diversas linguagens e suportes, como produções teatrais, musicais e audiovisuais, o autor traçou uma espécie de panorama cultural da sua época, publicado em forma de críticas e resenhas.

1.3 A crítica literária

Pouco antes de se tornar crítico literário da *Folha da Manhã*, Abreu escreve a Hilst, em 1975, sobre a página que teria “inteiramente livre” toda semana.

Pensei em dividi-la em pequenas seções: uma crítica mais ou menos extensa sobre um lançamento recente: uma seção de notícias (concursos, seminários, coisas assim) e uma outra que se chamaria, por exemplo, Vale a pena ler de novo, qualquer coisa assim, onde pudesse comentar livros lançados há algum tempo.” (DIP, 2016, p.105)

Um ano antes, ele trabalhava como leitor de originais do Instituto Estadual do Livro, determinando quais teriam potencial de publicação. “(...) assim apito um pouco (modestamente) em quase tudo que se publica por aqui”. (Idem, p.102)

Em missivas escritas à Hilda Hilst nos anos 70, o escritor cita autores americanos como T. S. Eliot. Ao abrir, desinteressadamente, um livro, na página em que se lia duas vezes “tece, tece os raios de sol em teus cabelos” (Idem, p.68), estabeleceu uma relação entre o poema de Eliot e um conto de sua autoria. “Era todo aquele conto meu que você leu — “O Dia de Ontem” — todo sobre a necessidade de tecer belezas, mesmo mínimas, para sobreviver: matéria de sobrevivência.” (Idem, ibidem)

Também chamam sua atenção F. Scott Fitzgerald e Walt Whitman, bem como o francês Éliphas Lévi, cujo *A chave dos grandes mistérios* foi montado em um teatro de fantoches por Abreu. Entre os conterrâneos, Jane Araújo, Sérgio Caparelli e Valdir

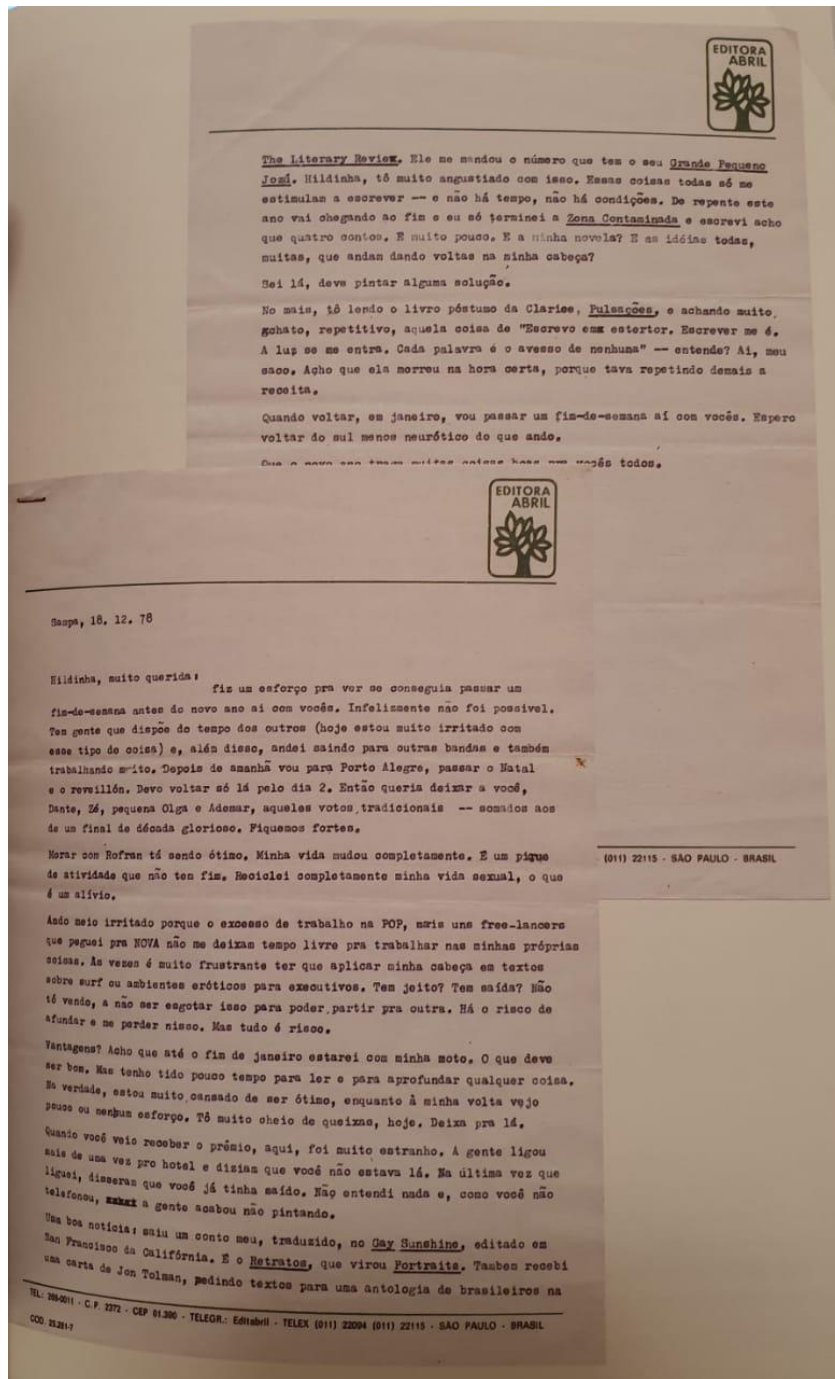
Zwetsch são os escritores celebrados por ele, com apreço especial à linguagem da primeira. De Hilst, nunca escondeu a admiração e a identificação que sentia pelos textos da escritora. Em carta de 1973, ele celebra “Agda”, conto de autoria dela.

Eu li duas, três vezes — e cada vez me doía mais — porque eu entendia — e mais: porque eu sou também Agda, uma das minhas partes, um dos meus eus, que eu nunca tinha encarado(...) É tão maior que apenas literatura, palavras, pedaço de vida, uma coisa real. Te conheço, te acredito, te amo muito mais depois de Agda (...) (Idem, p.91)

No ano seguinte, traça um paralelo entre a obra de Hilst e de Manuel Puig, ao ler *La traición de Rita Hayworth*. “Às vezes lembra você no desencanto, no aparente caos”. (Idem, p.97) Após a leitura de “lucas, naim”, em 1977, escreve à amiga. “LINDO. absolutamente verdadeiro, sofrido: um dos textos mais belos que já li. talvez porque me encontre — inteiro — nele.” (Idem, p.110) Abreu se emociona com a literatura que, como um espelho, mostra aspectos dele mesmo, mesmo aqueles a que ainda não havia tido acesso.

Abreu admirava Hilst como a maior escritora brasileira viva. Se antes, Clarice Lispector ocupava, para ele, esse lugar, ela o perdeu em sua obra publicada postumamente *Um sopro de vida - Pulsações*. Em carta para Hilda (figura 3), comenta, ferino, seu descontentamento com a linguagem. “Acho que ela morreu na hora certa, porque tava repetindo demais a receita”. (Idem, n.p)

Figura 3 — Cartas de Caio para Hilda



Fonte: DIP, 2016, n.p

Como crítico literário, qual era, o método de Caio F. para lidar com poéticas alheias e tecer comentários sobre elas, em jornais ou em cartas pessoais? Aqui, compreende-se “método” como definido por João Alexandre Barbosa: “(...) aquilo que resultou de

escolhas por entre possíveis maneiras de ler, analisar e interpretar dados advindos da própria leitura (...)” (BARBOSA, 2007, p.24)

Antes de mais nada porque a questão do método crítico não se afasta da experiência concreta da obra literária (...), pelos mesmos elementos de tensão que constituem aquela experiência e que decorrem de uma historicidade complexa: a imbricação de história circunstancial, o solo histórico e social, e de história da própria linguagem literária com todas as ambivalências em pertencer a um sistema de comunicação, fincado naquele solo, e, ao mesmo tempo, refazer e, com frequência, contrariar aquele sistema. (Idem, p.18)

Essa talvez seja a verdadeira relevância de um texto para Abreu: sua capacidade de trazer frescor à literatura, alargando e ressignificando conceitos, ao lapidar forma e conteúdo como vetores de transformação e renovação. Ou como Antonio Candido conceitua, “o conteúdo só atua por causa da forma” (CANDIDO, 2004, p. 246). E era exatamente isso que o escritor gaúcho buscava na sua poética: a inovação formal. Em seu diário, refletia:

Penso e trabalho com música, é como se meu texto fluísse num improviso de jazz, gênero musical de que gosto muito. Sempre tive uma preocupação grande com a forma dos meus textos e isso é uma influência que vem das minhas leituras de Clarice Lispector, Virginia Woolf, Ezra Pound, mas também está completamente ligada a minha paixão pela música. (ABREU apud DIP, 2009, p.98)

Seu ofício de crítico se encontra com o seu ofício de autor justamente na busca pela concretização da originalidade, que é definida quando o tratamento do tema “(...) a ele venha acrescentar alguma novidade, ocasionando o efeito de ruptura de uma tradição, ao mesmo tempo em que significa a instauração de uma nova”. (BARBOSA, 2007, p.24)

Sendo assim, quando Abreu reconhece traços temáticos ou estéticos de obras de autores que vieram antes em autores de sua época, ele aproxima ambos em um espaço-tempo próprio da literatura, tornando-os contemporâneos, em uma relação de influência mútua. Se um autor do presente revisita um autor do passado, o primeiro não só se inscreve em uma tradição, mas a atualiza.

(...) a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu “quadro sincrônico”, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário - um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce (...) (CAMPOS, 1972, p.21)

Ao citar, por exemplo, Drummond, no conto “Deus é naja”, Abreu estabelece um elo de significado entre o *humour* e o humor, o que converge para o projeto de Paul Valéry de um “(...) campo literário pensado em termos de um ‘conjunto coerente, um espaço homogêneo no interior do qual as obras se tocam e se penetram umas às outras”, conforme Genette citado por Campos (1992, p.148).

E eu lembrei dum poema antigo de Drummond. Aquele “Consolo na praia”, sabe qual? “Vamos não chores/ A infância está perdida/ A mocidade está perdida/ Mas a vida não se perdeu” — ele começa, antes de enumerar as perdas irreparáveis: perdeste o amigo, perdeste o amor, não tens nada além de mágoa e solidão. E quando o desejo da jamanta ameaça invadir o poema — Drummond, o Carlos, pergunta: “Mas, e o *humour*?” Porque esse talvez seja o único remédio quando ameaça doer demais: invente uma boa abobrinha e ria, feito louco, feito idiota, ria até que o que parece trágico perca o sentido e fique tão ridículo que só sobra mesmo a vontade de dar uma boa gargalhada. (ABREU, 1996, p.21)

Como veremos a seguir, em *Morangos mofados*, a literatura de Caio explicita sua relação com outras artes, e como é nosso objetivo mostrar, com o cinema.

ATO II LITERATURA E CINEMA

2.1 Ressonâncias

Historicamente, a literatura supriu o cinema com romances-chave que foram adaptados de uma mídia para outra. Esse movimento de intertextualidade se vale de um romance-fonte que, devido as suas características temáticas e/ou estéticas, inspira um universo fílmico construído com maior ou menor referencialidade. Em casos de romances que se tornaram sucessos comerciais e têm um público cativo, existe a expectativa de que o filme deva ser “fiel” ao livro.

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

Por isso,

Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de "fidelidade", e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a "leituras", "críticas", "interpretações" e "reescritas" de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes. Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (Idem, p.22)

Ao transmutar o filme *O ano passado em Marienbad* de Alan Resnais em um conto, Abreu se utiliza da reflexividade como recurso ao citar Marienbad no título (“Bem longe de Marienbad”).

No campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de auto-reflexão de qualquer meio, língua ou texto. No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao

processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o proscênio de sua própria produção (por exemplo, *As ilusões perdidas*, de Balzac, ou *A noite americana*, de Truffaut), de sua autoria (*Em busca do tempo perdido*, de Proust, *8 1/2*, de Fellini), de seus procedimentos textuais (os romances modernistas de John Fowles, os filmes de Michael Snow), de suas influências intertextuais (Cervantes ou Mel Brooks), ou de sua recepção (*Madame Bovary*, *A rosa púrpura do Cairo*). (STAM, 2008, p.31)

Para José Geraldo Couto, no prefácio de *Onde Andará Dulce Veiga?*:

Toda a literatura de ficção que se faz hoje no mundo sofre em alguma medida, com maior ou menor autoconsciência, a influência do cinema. Muitos dos contos, romances e novelas de maior apelo junto ao público têm o que se convencionou chamar de "ritmo cinematográfico" – expressão incongruente, uma vez que o cinema, de Hitchcock a Antonioni, de Kurosawa a Kiarostami, comporta inúmeros ritmos diferentes – e seus eventos são narrados como cenas de um filme. (COUTO apud ABREU, 2007, p.4)

O cinema passa a povoar o imaginário popular – com seu *glamour*, celebridades e tramas –, tendência a que o escritor, enquanto espectador, não está imune. Assim, os filmes não só remetem a textos literários anteriores, mas também inauguram um novo universo aspiracional, acessado como experiência sensorial.

Fixando, num suporte visionável, o seu “olhar” sobre o mundo real e, ou, ficcional, o cinema discrimina positivamente esse mundo, “auratizando-o”, propondo uma forma específica da sua presença perante nós e oferecendo-o, ora para um luto, uma despedida, ora para uma celebração jubilatória. Muitos mundos do nosso mundo, passados e presentes, só existem filmados (como antes só existiram pintados ou fotografados), e tornam mais complexa a nossa relação com a realidade material, porque a duplicam e ficcionalizam. (MENDES, 2009, p.15)

O real, então, passa a ser visto sob a ótica do cinematográfico. Por isso, os filmes assistidos se convertem em verdadeiras referências, capazes de moldar e ressignificar nossa percepção.

A duplicação do real pelo cinema visa ultrapassar a mimesis platônica, representada pelo “inútil” pintor da República: o cinema, com os seus significantes imaginários, cria um mundo próprio, influencia a nossa leitura do real e altera a percepção que deste temos, tornando-se agente da sua transformação. (Idem, p.16)

Caio Fernando Abreu é um autor que deixa explícito esse mergulho no mundo do cinema, que transborda na literatura, e, no caso dos seus romances que viraram filmes, também é transmutado para o cinema, criando um diálogo incessante entre os dois suportes.

2.2 Caio e o Cinema

A correspondência de Caio é marcada pelos comentários a respeito do cinema. Morando em Londres, escreve para o cineasta Guilherme de Almeida Prado, em 1991, e comenta sobre as tardes em que assistia três ou quatro filmes. “Me associei em dois cineclubes, o Ritzy, aqui em Brixton, e o Everyman, de Hampstead. Vou ao cinema sempre que posso, isto é, quase todo dia, e tenho visto coisas ótimas.” (ABREU, 2016, l.2680) A seguir, elogia *The Garden*, de Derek Jarman, *The Grifters*, de Stephen Frears, em que vê semelhança com David Lynch, e *The Sheltering Sky*, de Bertolucci. Três anos mais tarde, para a pintora Maria Lídia Magliani, afirma:

Nos intervalos, vou ao cinema. Fiquei louco com *Short cuts*, o Raymond Carver filmado por Robert Altman, e como tinha visto *Kika*, de Almodóvar, no dia anterior (com figurinos de Jean-Paul Gaultier, meu bem) e que é uma droga, descobri que Altman é um Almodóvar COM substância. (Idem, l.3710)

A veia para a crítica cinematográfica surgiu cedo, embora tenha lhe rendido algumas “saias justas”, como dizia. Em 1970, escreve à Hilda Hilst sobre um livro que ela enviou:

Vou também escrever um artigo sobre, não sei se sairá porque o meu nome está demais queimado nas “esferas políticas da imprensa gaúcha”. Depois de algumas entrevistas e críticas sobre o filme *If...* os diretores do jornal foram pressionados a cortarem as colaborações e a coluna de crítica cinematográfica. Milhares de coisas aconteceram, e o que ficou de imagem minha foi a de um escritor “underground”, profunda e naturalmente *maldito*, o que é verdadeiro até certo ponto e não completamente agradável. (Idem, l.5202)

No ano de 1985, a Luciano Alabarse, recomenda:

Vi simplesmente tudo que há em cartaz: não perca *O baile*, de Ettore Scola — mas tenho a impressão de que você vai adorar também *Um amor de Swann*, o Proust no cinema, um pouco frio, mas com fotografia e com cenografia belíssimas. E não perca também *Os eleitos*, aquela história sobre astronautas: é lindo. (Idem, l.1258)

De tanto assistir filmes cotidianamente, começa a enxergar em cenas cotidianas o que poderiam ser cenas de filmes. Em carta de 1984 a Luciano Alabarse, diz:

A propósito: depois de uma noite linda com Pedrinho, [...] a última imagem foi a ponta do dedo indicador dele acariciando a ponta do meu dedo indicador através das grades da janelinha do elevador. Cena de cinema. (...) Porta do elevador fecha enquanto sobem os créditos. (Idem, l.1137).

Mise-en-scène, tramas e personagens começam a se definir a partir de situações vividas, comuns ou não. “Você não imagina a sensação, outro dia, de sair correndo de um metrô com uma ameaça de bomba. Ao mesmo tempo em que é assustador, também não consigo me convencer de que é verdade. Parece filme.” (Idem, l.2656).

Frases icônicas do cinema também fazem parte do seu imaginário. Para a escritora e dramaturga Maria Adelaide Amaral, escreve:

Deus, eu não podia imaginar que você tinha passado por isso — um sequestro! Tipo filme B americano. Já passou, já passou — toda vez que repito isso lembro daquele final do *Last picture show*, do Bogdanovich, a mulher passando a mão na cabeça do rapaz, o vento soprando, a cidade deserta, ela repetindo “it’s all right now, it’s all right now”. (Idem, l.706).

Diversas atrizes são citadas nas cartas, tais como Joan Crawford, Bette Davis, Fernanda Torres e Audrey Hepburn. Caio as admira e tem como musas, assiste aos seus filmes encantado com os figurinos delas. Como ator, aliás, ele faria duas pontas: uma em *A dama do Cine Shanghai* (1987), com textos em *off*, e outra em *Perfume de Gardênia* (1992), ambos de Guilherme de Almeida Prado.

A Sérgio Keuchgerian, no ano de 1987, escreve, como um devaneio sobre as atrizes e atores que poderiam interpretar seus personagens:

Fico filmando na minha cabeça. Isabelle Adjani como Morgana, Christopher Lambert como Arthur, Kim Basinger como Guinevere não encontro Lancelot, mas podia ser Richard Gere? Muito pêra, talvez Sean Penn, com os cabelos tingidos de preto? E Harrison Ford teria que ter um papel. Penso em Irene Papas como Viviane (ou Raven). (ABREU, 2016, l.1845).

Entre os cineastas, Fellini é um dos seus preferidos. “Ontem fui ver o Ensaio de Orquestra, de Fellini, e voltei encantado, o filme podia ter uma epígrafe de Caetano: “como é bom poder tocar um instrumento”. (Idem, l.1037)

Caio revela sua admiração pelos filmes *Dublê de corpo* (Brian De Palma, 1984), *Passagem para a Índia* (1984), *Lua de Fel* (Polanski, 1992) e *Fatale* (Louis Malle, 1992). Também menciona ter assistido aos filmes *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (1962), *Fome de Viver* (1983), *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), *Grito do Silêncio* (1984), *Os Vivos e Os Mortos* (1987) e *A Outra* (1988), de Woody Allen.

Sempre às voltas com personagens fortes, Caio admirava o trabalho de Woody Allen, que lidava com emoções extremas em seus filmes e sempre foi o rei dos altos e baixos. Ele se identificava com aqueles indivíduos inseguros, oscilando entre estados maníacos e depressivos, exacerbados por um humor fino e cerebral que se tornaria marca registrada do cineasta americano. (DIP, 2009, P.81)

Comédias românticas da era de ouro de Hollywood, como *Confidências à meia-noite* (1959) e *Não me mandem flores* (1964), do par romântico Doris Day e Rock Hudson, também agradam o cinéfilo. Quando Day convida Hudson para um *revival* de sua carreira, em 1985, o ator revela na TV o motivo da sua aparência abatida, expondo que estava com AIDS. A atitude inspiraria Caio a fazer o mesmo, no jornal, anos mais tarde. (Idem, p.114)

Em cartas aos amigos, quando fala sobre os filmes assistidos, não poupa elogios. E nem críticas. Um filme a que assistiu e não gostou foi *A balada de Narayama* (1983), a que classificaria como “(...) tosco demais. Bruto demais.” (ABREU, 2016, l.1194).

Sobre a cineasta brasileira Ana Carolina, diretora de *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), entre outros, afirma: “Querida me jogar aos pés dela, repetindo “como-uma-deusa-como-uma-deusa”. (Idem, l.1890)

A Guilherme de Almeida Prado, revela uma vontade ambiciosa, ainda que em tom de brincadeira, sobre adaptação internacional de seus livros.

Então, imagina. E se o Jean-Luc Besson se apaixona pelo livro? E se ele cai nas mãos do Stephen Frears? E se o Jean-Jacques Beineix me oferece milhões por uma versão com Isabelle Adjani no papel de Dulce (envelhecida, claro)? E se lá de Madri Almodóvar comunica que Carmen Maura adoraria fazer o papel? (Idem, l.2666)

Suas obras foram adaptadas para o cinema em curtas-metragens por diversos diretores: Mario Diamante (*Dama da Noite*, 1999), Bruno Polidoro (*Pela Passagem de Uma Grande Dor*, 2006, e *Linda, Uma História Horrível*, 2013, com Bruno Gularte Barreto). Já os longa-metragens foram dirigidos por Sergio Amon (*Aqueles Dois*, 1987) e Guilherme de Almeida Prado (*Onde Andará Dulce Veiga*, 2008). Vida e obra do escritor foram matéria-prima para os documentários *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013), dirigido por Bruno Polidoro e Cacá Nazario, e *Para Sempre Teu, Caio F.* (2014), de Candé Salles, inspirado no livro homônimo de Paula Dip.

Na “Segunda Carta para Além dos Muros”, publicada na antologia *Pequenas Epifanias*, em uma de suas interações médicas, Caio se vê encontrando diversos criadores, não no sentido divino, mas na concepção artística. Vêm a ele cineastas, cantores, dançarinos e dramaturgos. Alguns, seus amigos, companheiros de criação. Outros, artistas com quem nunca teve contato pessoalmente. Dentre os cineastas, Abreu cita Derek Jarman, Wilson Barros (diretor de *Anjos da Noite*, de 1987, entre outros), Cyril Collard e Peter Greenaway. Os três primeiros faleceram de AIDS, com a diferença de no máximo três anos para a morte de Caio, antes ou depois. Ali, fabulava sobre seu fim anunciado, montando com cuidado um filme mentalmente, povoado de personagens, trilha sonora, *mise-en-scène* e algum humor.

E quando sozinho, depois, tentando ver os púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros (...) abro as janelas para os anjos eletrônicos da noite. Chegam através de antenas. Fones, pilhas, fios. (...) Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nuriev, identifico os passos bailarinos-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com

Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyril Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. (ABREU, 1996, p.110)

De Cyril Collard, Caio se interessa pelo filme *Les Nuites Fauves*. Sua admiração aumenta por Cyril ter escrito um romance sobre a própria vida e filmado (ABREU, 2016, l.3141). Sobre Derek Jarman, expressa o respeito por um cineasta que realiza os próprios filmes sem depender de uma enorme estrutura de produção e montagem:

Adorei *The Garden*, o filme que Derek Jarman (o Cazuzo do cinema inglês, com HIV positivo há cinco anos) fez no jardim da casa dele. Fez com vídeo, super-8, depois ampliou, montou tudo na moviola — baratíssimo — e ver o filme me fez pensar que as lamúrias dos cineastas brasileiros não têm muito a ver. Se você quer, você faz. (Idem, l.2681)

Sobre o cinema brasileiro, Caio parece criticar o Cinema Novo por sua estética que mais aliena do que forma: “(...) estávamos ainda mergulhados na poetização da miséria pelo cinema novo (preciso rever *Cinco vezes favela*¹) deflagrada pelo *Orfeu Negro*²” (ABREU, 1986, p.122). Em carta de 1991 a Guilherme de Almeida Prado, Abreu se ressentido do fato de Glauber Rocha ser o único diretor brasileiro conhecido no Reino Unido, com o agravante de não ser entre o grande público, mas entre cineastas locais:

Tem um diretor inglês chamado Steve Brown, até agora só fez curtas, é muito jovem (e bonito), que está querendo filmar o conto “Os sapatinhos Vermelhos”. Estou tentando escrever o roteiro, enquanto ele tenta descolar uma produção. Vai ser engraçado. Conversei com uns cineastas amigos dele, e não conhecem absolutamente nada de cinema brasileiro — só Glauber Rocha, e ainda falam no *Orfeu Negro*, pode? (ABREU, 2016, l.2689)

Em 1985, em carta para a amiga Jacqueline Cantore, a quem chama de Marilene, promete:

Pausa megalômana: Marilene, eu vou escrever um *excelente* livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos,

¹ Filme brasileiro de 1962, um dos expoentes do Cinema Novo.

² Filme de 1959, dirigido por Marcel Camus.

com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. (Idem, l.1568)

Fica clara a intenção do autor de transpor para a linguagem literária o tom cinematográfico de um filme específico como referência. Em *Morangos mofados*, talvez o mais cinematográfico dos livros de Abreu, a intenção também estava lá, nem um pouco velada, explícita em citações diretas de títulos de filmes, atores e diretores, inundando o texto literário de cinema.

2.3 Composição de Morangos Mofados

Em 1978, Caio começa a escrever *Morangos mofados*, morando em uma casa de vila na Rua Melo Alves, em São Paulo. Em frente à casa, havia um orelhão grafitado. Dentro, uma roseira. A casa era dividida com o editor de moda Orlando Bernardes e representava uma conquista para Caio, que havia morado antes em casas invadidas na Europa, insalubres, sem energia elétrica, com diversos outros imigrantes. A respeito do início da temporada paulistana, diz:

Eu não tinha meu espaço, vivia com uma mala vagando por várias casas, fiquei hospedado por aí, até conseguir um trabalho na revista *Pop*. Era duro porque eu não queria ficar em São Paulo, eu não gosto de São Paulo. Mas eu não gosto de Porto Alegre, não gosto do Rio também. Não gosto de nenhum lugar. Não suporte lugares geográficos. Mas um dia tive que escolher ficar porque, sei lá, eu não vou me matar, vou continuar vivendo, preciso trabalhar e achar um lugar para viver embora eu ache tudo isso meio inútil. Moro sozinho, minha casa é muito bonita, eu sempre digo que posso ter uma solidão medonha, mas sempre vai haver um vasinho de flores num canto. A gente pode enfeitar a amargura. Conquistei esse espaço e isso me dá um certo prazer. (ABREU apud DIP, 2009, p.174-175)

Na “Carta a Zézim”, ele discorre sobre o início do processo criativo do livro.

Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu, sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça. Chama-se *Morangos Mofados*, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra de “Strawberry fields forever” pra traduzir. Zézim, eu acho que tá tão bom. (ABREU, 2016, p.162)

Abreu também relata a vida própria que uma personagem de *Morangos mofados* adquiriu durante a escrita do livro, interferindo inclusive no desfecho da obra:

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 os freios nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. (Idem, ibidem)

Por mais que o conto estivesse pronto em sua cabeça, as revisões são necessárias, assim como o tempo de maturação entre um tratamento³ e outro.

Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio — porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. (Idem, p.162-163)

Morangos mofados é gestado enquanto Caio trabalhava na *Pop* e continua enquanto ele passa a escrever na *Nova*. Na praia, encontraria inspiração para terminar o processo de escrita. “Quando terminei *Morangos Mofados*, escrevi embaixo, sem querer, ‘criação é coisa sagrada” (Idem, p.164), diria a Zézim. Então, Abreu submete os originais para a editora Nova Fronteira e consegue assinar o contrato para a publicação. No entanto, o livro fica parado por dois anos nas gavetas do editor Pedro Paulo de Sena Madureira.

O livro *Morangos Mofados* foi publicado, em 82, e fez grande sucesso porque, ao contrário do que eu imaginava na época, encontrou um público pronto e maduro. Era o começo do apogeu de todas as aberturas. Tudo aquilo foi vivido nos anos 60 e 70 de maneira quase sacrificial, porque naquele tempo as pessoas se sacrificavam no sentido literal da palavra, fosse na militância política, no amor, na *soit disant* cultura da droga, desde o movimento hippie, passando por todos os outros movimentos que vieram a seguir. (MADUREIRA apud DIP, 2009, p.178)

³ Termo utilizado para se referir às versões de um roteiro cinematográfico.

Com *Morangos mofados*, Caio Fernando Abreu começa a ser reconhecido como um escritor que retrata a sua geração, com todos os dissabores e alegrias da década de 80. Mais do que isso, ele diz, “(...) sinto que sou um profeta.” (DIP, 2016, p.18)

O editor continua:

Os Morangos Mofados, na verdade, não eram mofados, eram maduros; pois concentravam e revelavam uma vivência que Caio levou vinte anos para depurar, e davam conta de uma longa experiência de vida. Era uma espécie de suma, no sentido teológico, de tudo o que ele viveu até então e que não foi pouco. Os mais jovens, as pessoas que tinham 20 anos em 80, e que não viveram nada do que nós vivemos, receberam aquela experiência como uma herança boa, positiva e profícua. Essa herança está no livro de Caio e serviu, ainda que de forma inconsciente, como uma espécie de escudo contra o começo da padronização dos costumes e comportamentos que se inicia logo depois dos anos 80 com a globalização. (Idem, p.182)

Certo do potencial dos seus originais e ansiando pela publicação, Abreu rompe contrato com a editora Nova Fronteira e entra em contato com Caio Graco e Luiz Schwartz. Em carta para Sonia Coutinho⁴, em 18 de maio de 1982, diz:

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços. Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgasse o contrato, devolvessem os originais e — enfim — tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se *Morangos Mofados*. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento: não sei mais o que sinto. (ABREU, 2016, l.318)

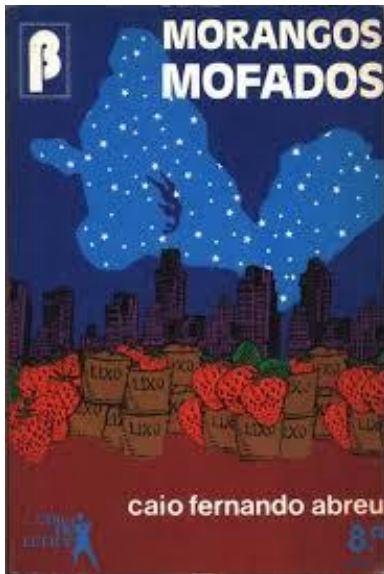
Morangos mofados então é finalmente lançado em 1982 pela editora Brasiliense e se tornaria um dos maiores *best sellers* da década.

Em 1994, Caio, já em Porto Alegre (a que se refere como *Gay Port*), escreve para Cida Moreira sobre uma nova versão: “Reviso *Morangos Mofados* para uma nova edição pela Cia. das Letras, jurei que entregava before Christmas, mas muy virginiano tenho ganas de mexer em tudo, preparo também *A Volta das Frangas*.” (Idem, l.4026)

⁴ Autora de *O último verão de Copacabana* (1985) e *Os Venenos de Lucrecia* (1978), ambos elogiados por Caio F. na mesma carta.

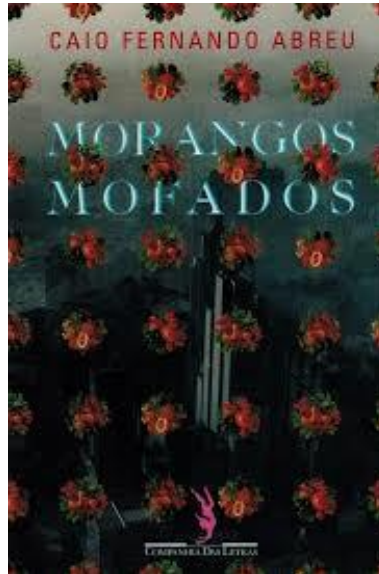
Morangos mofados teria diversas edições ao longo dos últimos anos, sendo lançado por diversas editoras. No Brasil, Brasiliense, Companhia das Letras e Nova Fronteira publicaram o livro (figuras 4 a 9).

Figura 4 — Brasiliense, 1982



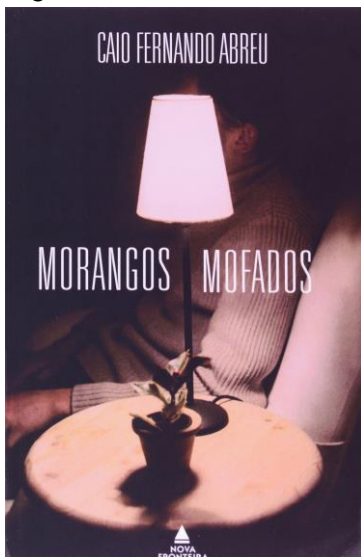
Fonte: Google Imagens, 2020

Figura 5 — Companhia das Letras, 1995



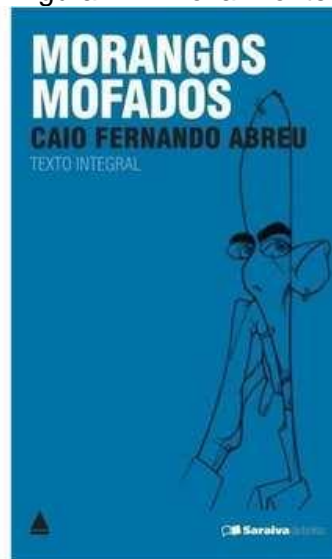
Fonte: Google Imagens, 2020

Figura 6 — Nova Fronteira, 2005



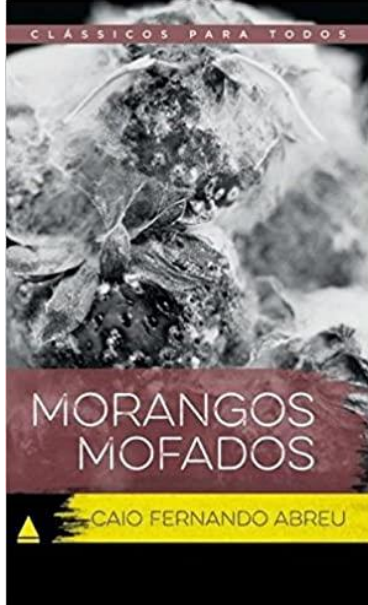
Fonte: Google Imagens, 2020

Figura 7 — Nova Fronteira, 2013



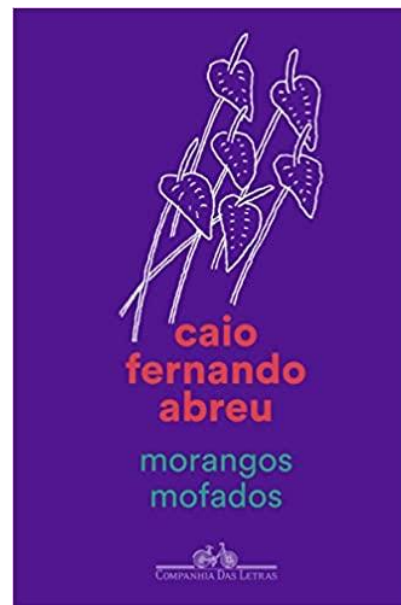
Fonte: Google Imagens, 2020

Figura 8 — Nova Fronteira, 2016



Fonte: Google Imagens, 2020

Figura 9 — Companhia das Letras, 2019



Fonte: Google Imagens, 2020

Quase três décadas após seu lançamento, a obra ainda é um marco na literatura brasileira. A seguir, serão analisadas as suas relações com o cinema.

2.4 Trilha sonora

A relação de Caio F. com a música está calcada em três principais aspectos: as referências diretas que cita textualmente, em contos, romances ou cartas, o uso da estrutura musical como fio condutor para a trama e também a inspiração que a música traz como processo criativo.

Faz pouco, eu estava encrencado no meio de um diálogo entre dois personagens. Eles e eu, bloqueados numa noite de sábado, no meio da chuva, no interior de um carro. A atitude mais adequada que um dos personagens podiam tomar (como qualquer pessoa, suponho) era ligar o rádio. Liguei. Do rádio, ou do meu inconsciente, sem planejar, brotou a voz clara de Cida⁵ cantando “Deixa-me rapaz”, de Renato Teixeira. Era a dica exata, perfeita. O texto fluiu, eu aliviei, os personagens sorriam: escrevi dez laudas naquela noite. (ABREU apud DIP, 2009, p.81).

“Morangos Mofados”, a terceira parte do livro, começa com uma epígrafe:

⁵ Cida Moreira, cantora e pianista, amiga de Caio e vizinha à época da carta.

*Let me take you down
 'cause I'm going to strawberry fields
 nothing is real, and nothing to get hung about
 strawberry fields forever*

*Lennon & McCartney
 "Strawberry fields forever" (p.149)*

Por se tratar de uma das músicas mais conhecidas do mundo, é provável que a leitura do trecho da música de *Strawberry Fields* seja feita mentalmente no ritmo da música, colocando o leitor na frequência desejada pelo autor.

2.4.1 Formas e andamentos

Na página seguinte, "Prelúdio", o título, remete à forma musical mais simples possível, que só versa sobre um assunto. Ele expõe movimentos e motivos ou ritmos que serão devolvidos mais adiante em uma peça musical maior. Sendo assim, o corpo literário se constitui não somente em uma partitura, mas em uma sinfonia que remete à era clássica, em geral constituída por prelúdio, com o primeiro movimento sendo um allegro ou uma sonata. O segundo movimento seria mais lento, um adagio, e o terceiro, um minueto, e no quarto, um allegro, rondó ou sonata. Abreu começa com o prelúdio, percorre o allegro, faz o adagio e coloca um andante ostinato a mais, o que ainda caracteriza uma sinfonia, mas não clássica. Por isso, *Morangos Mofados* pode ser considerado uma sinfonia romântica.

No livro, o prelúdio abre com a imagem inicial que o conto suscita: o protagonista, com falas definidas — "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" (ABREU, 2016, p.150) — e a sensação do gosto, de cor verde, do mofo na garganta, em uma sinestesia expressiva.

Formas musicais — prelúdio, minueto e rondó — e andamentos — allegro agitato, adagio sostenuto e andante ostinato — intitulam os momentos da trama. Mas aqui, o léxico musical específico é utilizado como tom, pausa e como valores musicais sem limitar o texto. A música, sendo, como definiu Frank Zappa, escultura de ar, precisa de repetição

para que se fixe na memória do ouvinte. Já a literatura, por ser esculpida pelas palavras, pelo contrário, não demanda a repetição nem a estrutura rígida como âncoras. Por isso, a teoria musical não aprisiona o texto, somente orienta e abre um novo campo semântico.

Andamentos musicais, em primeira análise, dizem respeito à velocidade que se deve executar determinada partitura. Em *bpm* (batidas por minuto), é medido o ritmo. “Andante” se refere à velocidade normal da caminhada. Cada passo seria um pulso na música. “Allegro” seria um pouco mais rápido. Andamentos são compostos em geral por duas palavras: a primeira provém a descrição mais larga e a segunda, a mais específica, sobre velocidade e caráter. “Allegro agitato”, o próximo título, tem relação com uma maneira um pouco mais rápida de andar, mas também remete ironicamente à alegria que o personagem deveria sentir quando o médico informa que não existe nenhum problema físico causando aquele mofo na boca, seja no coração, corpo ou cérebro. “Mas não é no cérebro que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em *check-up* algum”. (Idem, ibidem) O diálogo evolui com um emaranhado de falas não definidas, sem travessão nem citações indiretas, em que não se sabe a todo momento se é médico ou paciente quem tece comentários sobre hipocondria, hábitos sexuais e cigarros, exceto nos momentos em que surge um “doutor” como vocativo, explicitando que se trata de fala do paciente.

A cenografia começa a se desenhar, com descrição de um consultório em tons de bege ou verde como o mofo, com papel de parede de frutas de cores claras, deixando clara a ausência de frutas avermelhadas (e sadias).

Uma frase de dez linhas, entrecortada por algumas perguntas, dá ritmo ao texto, não só para a leitura, mas para o desenrolar da ação, misturado ao pensamento.

(...) (e o que fazer, afinal? dançar um tango argentino⁶, ou seria cantar? cantarolou calado assim *quiero emborrachar mi corazón para olvidar un loco amor que más que amor fue una traición* (...) versos emboscados da nossa mais fina lira, tangos argentinos e rocks dilacerantes, com ênfase nos solos de guitarra). (Idem, p.151)

Ao dizer “cantarolou calado”, se faz uso de um recurso de montagem cinematográfica: em cena, se um personagem não abre a boca para cantarolar, sua voz

⁶ Referência ao poema modernista “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, que traz a morte iminente.

entra em *off* (que se chama de *voice over* em teoria de roteiro). Dessa maneira, é possível ouvir o pensamento do personagem, em contraposição com a imagem social que sua postura e feição representam no momento.

A receita do tranquilizante, por parte do médico, com um discurso acerca dos seus benefícios para a vida em sociedade também remetem ao título, como se fosse necessário calar os sentimentos para instaurar a alegria do caminhar. A aliteração marca as frases finais do “*allegro agitato*”, utilizando-se especialmente das palavras com “p” (proibido, passear, desesperados, para, suspirou, suspirava, apanhou, porque), imprimindo ritmo à narrativa.

A seguir, o próximo título, “*Adagio sostenuto*”, significa lento e solene. A (in)ação do personagem, sem planos em um sábado à tarde, solitário e cheio de dúvidas existenciais, agora ganha contornos reais e palpáveis com o vômito com pedaços de morangos esverdeados. O verde não remete à imaturidade de um fruto arrancado enquanto jovem, cedo demais, mas sim ao apodrecimento do que era doce.

“*Andante ostinato*” é o título seguinte que ao evocar o andar obstinado, conota algo curto que é repetido *ad nauseam*. Entre referências a Billie Holiday e John Lennon, explicita a relação cíclica do cheiro do mofo, que une diferentes realidades, a despeito de seu espaço-tempo, como uma grande sina.

Nem ontem nem amanhã, só existe agora, repetia Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Koln após a guerra e o Passo da Guanxuma, com aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa, Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos enquanto ele gritava Alice, Alice, minha filha, quando é que você vai se convencer que não está mais do outro lado do espelho, até encontrar Billie Holiday em pé na escada entre paredes demolidas, aqueles degraus subindo para o nada, com Billie no topo decepada, solta no espaço de escombros repetindo e repetindo “*you’ve changed, baby oh baby, you’ve changed so much*” estendeu a mão para socorrer John Lennon mas quando abriu a boca sangrenta, feito um vento preso numa caixa fugiu aquele horrível cheiro de morangos guardados há muito tempo, como um vento vindo do mar, um mar anterior, um mar quase infinito onde nenhuma gota é passado, nenhuma gota é futuro (...) (ABREU, 2016, p.154)

“Minueto e rondó” começa com um parágrafo de uma só linha e duas frases breves. A visualidade está presente não só nas imagens mentais que a leitura propicia, como uma cena de filme, mas também no livro físico como se fosse uma partitura. A mancha do texto, pequena, se contrapõe às manchas dos títulos anteriores, que traziam parágrafos extensos de frases longas, com poucas pausas. O autor faz referência à forma musical minueto, que é uma dança, para remeter ao movimento percorrido pelo personagem como jornada. Já o rondó se estrutura em quatro pulsos por compasso, marcados pelo contraste rítmico entre um e outro.

Amanhecia. Não havia ninguém na rua.

Não, foi assim: debruçado no terraço, ele olhou primeiro para cima - e viu que o azul do céu quase preto aqui e ali se fazia cinza cada vez mais claro em direção ao horizonte, se houvesse horizonte, em todo caso atrás dos últimos edifícios que eram, digamos, um sucedâneo de horizontes. E amanhecia, concluiu então. Debruçado no terraço, ele olhou segundo para baixo - 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.

Debruçado no terraço, amanhecia. (Idem, p.155)

Há semelhança entre o gesto musical do texto com um parágrafo pequeno seguido por um ou dois parágrafos grandes, que remete ao seccionamento do rondó: A B A no primeiro rondó. Assim, e se utilizando de outras seções, porém não limitado a, o autor intercala parágrafos mais longos e mais curtos, encadeando o ritmo da trama.

Assim como em um filme, o terceiro ato então tem seu clímax: o gosto desaparece. A resolução do conflito tem trilha sonora de Stravinsky, com o *ballet A sagração da primavera*, que tem como tema o sacrifício humano para a fartura da temporada.

Poderia talvez ser internado no próximo minuto, mas era realmente um pouco assim como se ouvisse as notas iniciais de A sagração da primavera. 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. (Idem, p.156)

Aos trinta e cinco anos, uma parte do protagonista morre para que ele floresça na primavera, com a promessa de campos de morangos vermelhos no horizonte.

E então, o protagonista, movido por uma sensação de glória interior⁷, sem mais sentir o gosto dos morangos mofados na boca, de joelhos, se pergunta:

(...) 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. (Idem, ibidem)

“Frescos morangos vivos vermelhos” começa o movimento ascendente de otimismo do texto. As perguntas anunciam possibilidades de um futuro melhor, colorido, com cheiro, textura e aparência de frescor. “Achava que sim” remete ao protagonista e sua sensação de esperança, inaugurando os contornos de poesia que a prosa ganha, em três versos, (“achava que sim/ que sim/ sim”). A afirmação final, reiterada, fecha com chave de ouro uma narrativa densa, angustiada, que se encerra positiva. Aqui, Abreu parece recorrer à prática “Terça de Picardia”, utilizada no estilo Barroco, que consiste em terminar uma música de tom menor, tida como triste, com um acorde maior, quebrando a melancolia. Com uma palavra, na linha final, o narrador onisciente chancela o destino do personagem, garantindo seu final feliz. Na carta a Zézim, Caio, no papel de amigo e conselheiro literário, faz quase uma prece:

Sem últimas esperanças. Temos esperanças novinhas em folha, todos os dias. E nenhuma, fora de viver cada vez mais plenamente, mais confortáveis dentro do que a gente, sem culpa, é. *Let me take you: I'm going to strawberry fields.* (Idem, p.164)

A citação da música aparece como um convite, no mesmo movimento que o conto: o de garantir que existe um lugar melhor.

2.4.2 Strawberry Fields Forever

⁷ Abreu explica, na Carta ao Zézim, o significado da expressão que usa no conto. “A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida.” (Idem, p.160)

A música “Strawberry Fields Forever”, escrita por John Lennon em 1966 e lançada pelos Beatles em fevereiro de 1967, remete a um universo impressionista particular. Ao afirmar “*nothing is real*”, está dado o aspecto surreal que a narrativa irá evocar, assim como o gosto de morangos podres na garganta do conto. Em entrevista para *Rolling Stone* em 1968, John Lennon afirma que “Strawberry fields é qualquer lugar que você queira ir”. “Strawberry field”, o orfanato, no singular, se transforma em “strawberry fields”, no plural, remetendo não a um lugar, mas à ideia de campos de morangos que podem ser qualquer lugar. *Morangos Mofados* traz a ideia de “procurar algum lugar” (para plantar morangos) “em outro lugar”. Sobre lugares reais, uma curiosidade: tanto a música quanto o livro foram escritos na praia. E versam sobre um indivíduo solitário que encontra um caminho. Baseado nas memórias da infância de John Lennon, Strawberry Field, o lugar real, era um orfanato de garotas, mantido pelo Exército da Salvação, em Liverpool. Quando foi retirado da casa em que vivia com a sua mãe, John foi criado pela tia próximo ao orfanato, que o fascinava, talvez por se sentir órfão devido à ausência dos pais.

*No one I think is in my tree
I mean it must be high or low
That is you can't you know tune in
But it's all right
That is I think it's not too bad*

Na canção, a memória é o lugar em que a realidade é ressignificada. Assim como na ficção de Caio, com seus lugares físicos e também com os idealizados, como o Passo de Guanxuma, uma cidade fictícia inspirada na sua cidade natal, e citada em cartas e também nas obras *Limite Branco*, *Ovelhas Negras*, *Onde Andará Dulce Veiga?* e *Morangos mofados*.

A trilha sonora não é o único recurso narrativo proveniente do cinema que está presente em *Morangos mofados*. O uso de planos, os movimentos de câmera, o enquadramento e a montagem também são parte importante da estética fílmica construída no texto. No capítulo seguinte, analisaremos os demais.

ATO III

PROCEDIMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Admirador da filmografia de Fellini e Ana Carolina, Abreu recorre ao seu imaginário cinematográfico composto por referências de diferentes décadas, gêneros e maneiras de se compreender e realizar filmes. Conforme exposto no subcapítulo 2.2, lhe interessavam, em especial, filmes do cinema clássico de Hollywood, moderno europeu e experimental. Para situar sua literatura fílmica em uma ou outra tradição cinematográfica, é necessário definir as três principais.

3.1 O clássico, o moderno e o experimental

Tal categorização diz respeito à dinâmica interna do *plot*, conforme define João Maria Mendes em *Culturas Narrativas Dominantes*, obra em que afirma que “(...) vivemos num *story shaped world*, num mundo formatado por narrativas.” (MENDES, 2009, p.153) A história da narrativa no cinema remonta à tradição da dramaturgia e da literatura. O cinema clássico de Hollywood, considerado desde o final da Primeira Guerra Mundial até os anos 1960, recupera as sagas arquetipais e os ritos de passagem presentes na dramaturgia grega.

(...) é bom recordar que a estruturação do plot tem uma longa história (a da sedimentação destes modelos e a das alergias que eles suscitam): ela começa por eclodir na tragédia grega; chega talvez, com a “nova comédia” de Menandro (342–292 a. C.), aos cinco actos (v. *Dyscolos*); os cinco actos são, mais tarde, consagrados por Horácio (65–8 a. C.), e atravessam a história do drama até à modernidade (...) (Idem, p.43)

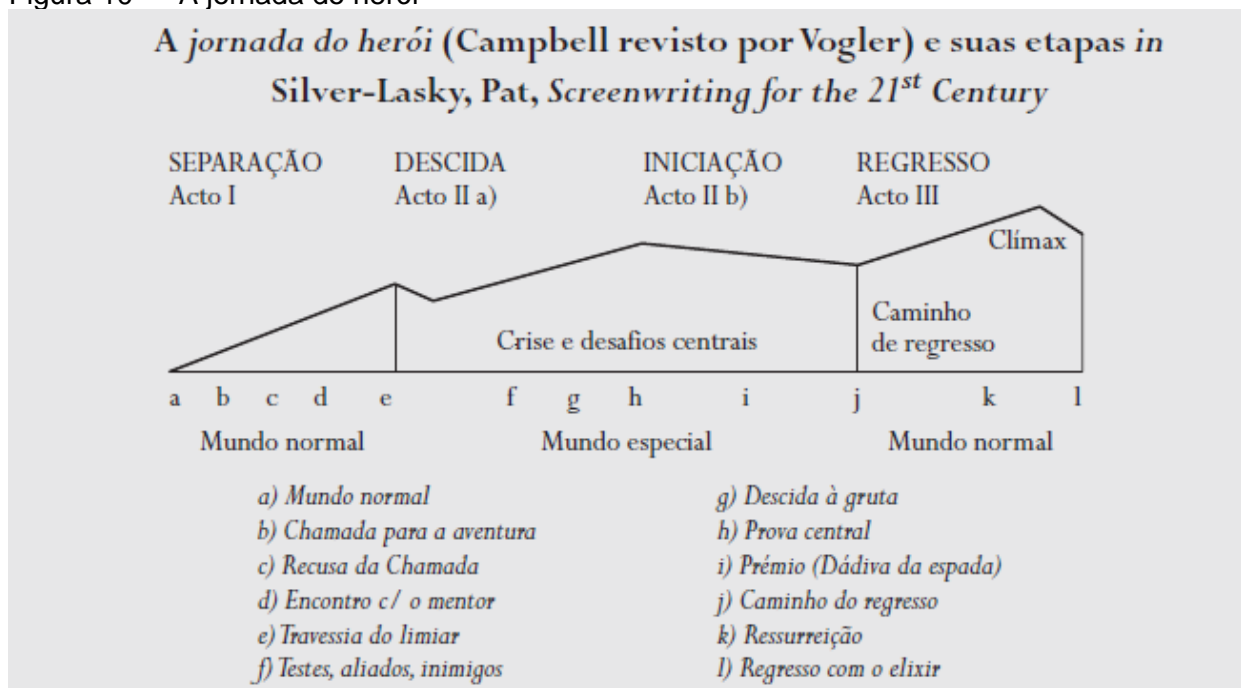
A noção de unidades de ação, tempo e espaço, que já constam n’A Poética, de Aristóteles, continuam a fazer sentido no *studio system* do século XX. A tecnologia não contradiz, mas potencializa os conceitos tardo-aristotélicos que definem uma cena.

Os dispositivos narrativos do cinema “clássico” são fiéis à unidade de acção, que necessita da unidade temporal (continuidade ou intermitência transparentes) e espacial (adaptada ao cinema: lugares claramente definidos). Os segmentos (cenas e montage sequences) que lhes dão forma são objecto de um sistema de pontuação estandarizado (*raccords*

visuais e sonoros, sobreposições, dissoluções, fade ins e fade outs). (Idem, p.74)

Em 1949, o antropólogo norte-americano Joseph Campbell, em *O Herói de Mil Faces*, utilizando-se da noção de arquétipo da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, e inspirado pelo termo de James Joyce em *Finnegan's Wake*, identifica como “monomito” a estrutura narrativa cíclica que ficaria conhecida como “jornada do herói”, quando adaptada para a teoria de roteiro por Christopher Vogler em *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores* (2006).

Figura 10 — A jornada do herói



Fonte: MENDES, 2009, p.40

Já na Europa, o modelo desconstrutivo toma corpo a partir da *nouvelle vague* francesa, embora existam registros de experimentações modernistas no cinema desde os anos 1920.

O neo-realismo italiano faz figura de peça charneira entre o modelo narrativo “clássico” e o “moderno”. Os finais abertos como em *Laddri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) e *Umberto D* (idem, 1951), a perda de protagonistas a meio da história, como a morte de Pina em *Roma, Città*

Aperta (Rossellini, 1945), o abandono da cadeia causal e a preferência por um regime de coincidências ou por sequências de acontecimentos aleatórios como nos últimos catorze minutos de *Germania, Anno Zero* (idem, 1947), o flirt com o documentário, como em *Paisà* (idem, 1946), a atenção dada ao que André Bazin descreveu como “micro-acções”, como na sequência da criada na cozinha em *Umberto D*, e, de um modo mais geral, a tentação de contar apenas uma tranche de vie das personagens, escolhidas para terem um valor universal e não apenas individual, são características “pré-modernas”, que acentuam um distanciamento em relação às metodologias de construção dos plots “clássicos”. Mas a montagem, os *raccords*, os “ganchos” dos diálogos, a cenografia dos exteriores naturais, grande parte da construção dramática das cenas, mantêm-se fiéis à tradição de que a Hollywood da época é a guardiã. (MENDES, 2009, p.78)

Atento aos lançamentos europeus, Abreu, impactado por *O ano passado em Marienbad*, filme de 1961, escreve a novela “Bem longe de Marienbad”, “homenagem mais à canção do que ao filme de Resnais” (ABREU, 2006, p.101). Aqui, nos ocuparemos da relação estabelecida entre filme e livro. Vale dizer que o próprio filme, dirigido por Alain Resnais e roteirizado por Alain Robbe-Grillet foi inspirado no romance *A invenção de Morel*, escrito pelo argentino Adolfo Bioy Casares e publicado no ano de 1940. Não se trata de uma adaptação fílmica, porém, e sim de uma relação de intertextualidade estabelecida entre o texto literário e o texto fílmico, o roteiro. A respeito do *cine-roman*, e não especificamente do filme em questão:

(...) é errôneo até mesmo falarmos em adaptação, que Resnais muitas vezes comparou a “requentar uma comida”. Estamos lidando é com uma colaboração transartística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidades e estéticas irmãs. É, portanto, menos uma questão de adaptação e mais uma co-criação dialógica, uma transferência sinérgica entre um escritor versado em cinema e um diretor que pensa literariamente. (STAM, 2008, p.338)

À dupla romance e filme, soma-se a novela, em jogo labiríntico, tal qual se estabelece a estrutura narrativa fílmica, “um dos filmes mais paradigmáticos do cinema ‘moderno’, pela desconstrução narrativa que nele se opera.” (MENDES, 2009, p.89)

No plano da narrativa cinematográfica, esta desconstrução explode protagonizada pelos autores da *nouvelle vague* francesa, a partir do final dos anos 50 do século XX, autores que tentam recuperar o “tempo perdido” pelo cinema face aos experimentalismos narrativos e dramáticos da

literatura e do teatro (e que se afirmam herdeiros de uma série de precursores), contaminando de imediato cineastas nórdicos e do leste da Europa (Bergman, Jancsó) e uma geração de italianos que, nascida no neo-realismo, aprofunda o cinema de autor (Rossellini, Antonioni, Fellini e outros depois deles). (Idem, ibidem)

Tanto no filme como na novela de *Estranhos Estrangeiros*, cabe ao espectador/leitor montar o quebra-cabeça da trama, questionando a veracidade do relato do protagonista, para enfim, encerrar a narrativa com um final em aberto, suscetível à interpretação subjetiva. Esse processo referencial tem como fundamento a maneira que apreendemos as narrativas a que somos expostos.

Quem pensa em histórias pensa-as comparativamente, relaciona-as globalmente, e em cada um dos seus fragmentos, com outras que conhece porque as memorizou – e memorizou-as porque elas foram afectivamente decisivas para si. Quem pensa em histórias cita outras, está sempre diante de lines, situações, fragmentos de diálogo, juncas que pertencem a outras histórias, e aprende a conviver e a confrontar-se com todo esse material para evitar repeti-lo, para o citar ou para o refazer – a memória é, pelo menos neste domínio, uma componente crucial da inteligência criativa. (Idem, p.54)

Tais estruturas narrativas, no entanto, são permeáveis e podem se recombinar à escolha do autor.

Mais do que com modelos narrativos, estamos a lidar, evocando aquelas propostas, com moldes como os que se usaram na fundição ou para fabricar máscaras (modulus, casting moulds, moules). Eles continuam a exercer, sobre os esboços de histórias, um poder de atracção, como se os chamassem para a sua órbita ou para o seu campo magnético, onde se vem plasmar e ganhar forma a matéria da ficção. Mas são moldes de geometria variável, que cada autor modifica para os adaptar à diversidade de composição dessa mesma matéria. O seu poder de atracção depende da fiabilidade da cultura narrativa que representam, e esta fiabilidade é gerada pela memória das formas e pela sua eficácia semântica. (Idem, p.55)

Conforme apontam McKee e Field, o paradigma não representa uma fórmula e sim uma forma narrativa (Idem, p.38). Os modelos propostos

(...) foram moldados por uma intencionalidade unilinear protagonística, que dá um certo sentido à experiência natural e social do mundo e da vida –

um sentido geneticamente sacrificial, e motorizado pela ideia de conflito. (Idem, ibidem)

Assim,

Estruturar uma história em articulação com a sequência separação-iniciação-regresso dos ritos de passagem de Van Gennep, ou utilizando (talvez apenas parcialmente) a jornada do herói de Campbell ou de Vogler, as funções ou narratemas de Propp, a herança genérica da Poética de Aristóteles, os cinco actos de Shakespeare ou de Racine, a complication-resolution form de Jon Franklyn, os quatro actos de Kristin Thompson, as cinco partes de McKee ou o paradigma de Syd Field, significa reconsiderar, sem prejuízo dos adquiridos estilísticos da “modernidade”, uma rede de fileiras distintas, abertas e infinitamente transformáveis. Dada a total permeabilidade entre tais recursos e o seu funcionamento em rede, eles podem ser livremente usados como thesaurus suficientemente diversificados, matrizes genéricas e (eventualmente) convergentes, que nos permitem trabalhar com elementos de todos. (MENDES, 2009, p.54)

O cinema europeu moderno contrasta com o *archplot* do cinema clássico de Hollywood, em um movimento natural de tentativa de quebra de padrões.

O cinema “moderno” e os restantes, tenham a forma de “vanguardas”, “experimentalismos”, experiências “underground”, trabalham sistematicamente nas margens dessa dominação e contra ela, e correspondem ao desejo de inovar ou de mudar de signos, rompendo com todas as sedimentações canónicas. Observada com algum recuo, a tensão entre eles é um fenómeno cultural ancestral e desejável: é dessa tensão que resulta a capacidade das narrativas para se metamorfosearem e surpreenderem, evitando o que as arruinaria: a estagnação. (Idem, p.22)

O cinema se alinha com o modernismo de outras *technê* artísticas, como a música e a pintura, refletindo também o pensamento filosófico do qual é contemporâneo.

O vício central desta interpretação quase teocrática do Archplot, que o transforma numa variante da verdade revelada, reside na não-compreensão das transições da heteronomia para a autonomia, sendo que esta última é tão característica da História e da longa duração como a primeira: os valores narrativos mudam, actualizando, no polimorfismo, os sentidos de que são herdeiros ou com que rompem. Periodicamente e por razões diversas, efectua-se uma drenagem dos valores narrativos que perderam comunicabilidade, a favor da mudança do regime geral de convenções que os suporta. É esta a dinâmica da autonomia. (Idem, p.39)

A busca pela autonomia tem, como característica, não considerar a trama mais como protagonista da narrativa, desobrigando os acontecimentos de uma relação causal desencadeadora. Sendo os eventos do enredo potencialmente aleatórios no cinema moderno, o espectador é levado a questionar quando (passado, presente ou futuro) e se eles de fato aconteceram, em uma reflexão sobre o que é realidade para o personagem e o que é sonho, delírio ou vontade. Como em *O ano passado em Marienbad*, os dois personagens principais, em discordância, fazem com que o público questione quem está falando a verdade.

Mais abstracção significava maior ambiguidade da interpretação por parte do espectador; mais reflexividade significava maior envolvimento intelectual do espectador na urdidura e compreensão do próprio plot, alterando-se, assim, a posição clássica do espectador passivo a quem tudo se explicava; e mais subjectividade significava maior capacidade para observar o Mundo “estúpido” (a expressão é de Alain Rohmer) de um ponto de vista claramente identificável (mesmo se dificilmente comunicável) com o do protagonista moderno (ele próprio abstractizado, só e separado desse Mundo, e vivendo em crise de comunicação com os outros, vistos como o inferno no existencialismo de Jean-Paul Sartre) (...) (MENDES, 2009, p.95)

Assim, não só a trama é colocada à prova, mas também o ponto de vista dos protagonistas e sua capacidade de refletir o mundo tal como ele é. *Fabula* e *syhuzet*⁸ caminham separados, podendo gerar conflitos nos pontos em que se encontram.

Claramente, a atenção dada às personagens ultrapassa a atenção dada a qualquer intriga ou enredo: o cinema “moderno” está centrado numa descrição epocal da condição humana, a que corresponde a figura do “homem moderno” ou da “mulher moderna”, marcados por uma crise “existencial” e pela “incapacidade de comunicar”. (Idem, p.89)

O cinema, atento às transformações histórico-sociais, modela o perfil de seus personagens de forma a refletirem as inovações estéticas pretendidas. Enquanto o cinema hollywoodiano exhibe a jornada do herói, o cinema moderno mostra a “jornada mental” (Idem, p.97), expressão do cineasta italiano Michelangelo Antonioni. O protagonista moderno europeu vai:

⁸ Para os formalistas russos, *fabula* é a história pregressa e *syhuzet* é o enredo do filme.

(...) ganhando, filme após filme, a forma do intelectual, do jornalista, do quadro médio, do artista bem sucedido ou do industrial urbano, que vive umavida economicamente desenvolvida, ou da mulher desocupada, e a um passo da nevrose, que vive por conta de qualquer fortuna: nenhum deles tem problemas de dinheiro, nem de horários de trabalho, nem responsabilidades directas sobre terceiros que lhes tolham os movimentos, para que se possam deslocar livremente e sem limitações outras que as vindas, precisamente, da sua crise psíquica, do seu désarroi. (MENDES, 2009, p.97)

Novas mudanças culturais na América fazem com que haja uma nova demanda narrativa e um novo perfil de personagens. Vislumbrando uma oportunidade comercial, com um público atento às inovações dos filmes europeus, e que, por outro lado, queria ver a si mesmo no cinema, os estúdios de Hollywood se abrem a tendências modernas.

Foi este “homem moderno”, para quem o “nada” (le néant) substituiu Deus, que, culturalmente, sobreviveu mal à década de 70 do século XX, envelhecido pelas novas dinâmicas individuais que viriam caracterizar o mundo contemporâneo, a começar pela yuppie way of life e pelos baby boomers dos anos 80. (Idem, p.96)

Em certa medida, os protagonistas desorientados do cinema moderno dão lugar aos protagonistas orientados por objetivos, no paradigma reconstrutivo californiano.

O cinema “moderno” morreu de esgotamento temático, do envelhecimento do seu “homem moderno” e da crise profunda de relacionamento com os seus públicos, apesar de muitas das suas aquisições se terem disseminado em experiências subsequentes, ou terem acabado recuperadas pelo mainstream. (Idem, p.98)

O moderno ressoa no cinema da era New Hollywood, como se convencionou chamar, caracterizado pela sua:

(...) enorme capacidade de “absorção do novo” por parte dos modelos “clássicos”: dito de outro modo, os “modelos clássicos” não voltariam a ser os mesmos depois da experiência “moderna”, dando mostra da sua tendência inclusiva, que mencionámos atrás – como é testemunhado, entre muitos outros casos, pela permeabilidade de Hollywood ao cinema de um Tarantino ou de um David Lynch, ao longo dos anos 80/90. (Idem, p.98)

No campo da teoria de roteiro, Syd Field, a partir de 1979, com *Screenplay*, cristaliza o “(...) modelo da construção em três actos, assente numa tipificação de funções narrativas correspondentes ao setup, à confrontation e à resolution”. (Idem, p.101)

Em 1997, Robert McKee lança *Story*, em que privilegia o modelo de cinco atos e nomeia a estrutura de *archplot*.

Figura 11 — Archplot, multiplot, miniplot e anti-plot



Fonte: MENDES, 2009, p.40

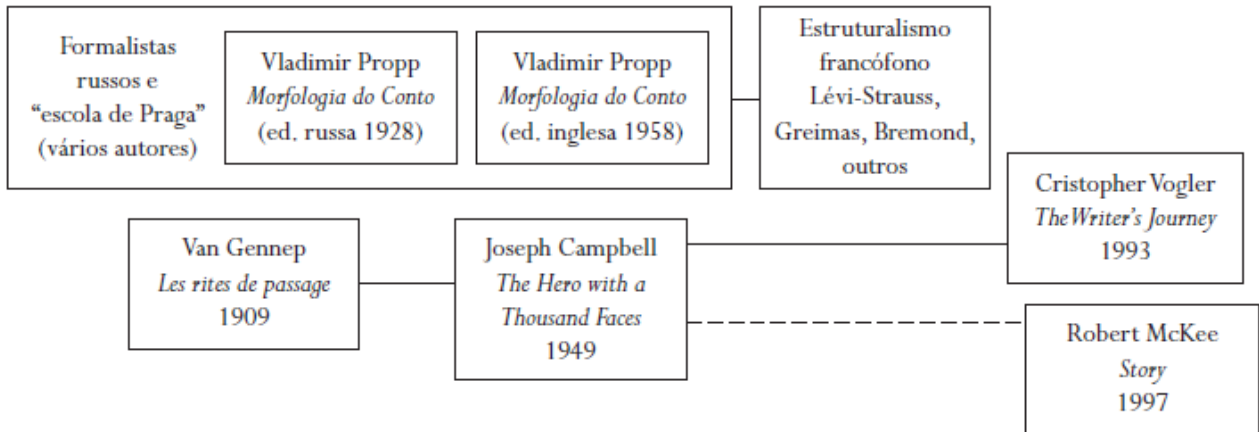
A jornada do herói é recuperada e embalada em novas definições e nomenclaturas.

As apropriações, por Campbell e por Vogler, e indirectamente por McKee, da investigação de Van Gennepe (que pouco tinha a ver com narrativas), tiveram como consequência extrair os ritos de passagem do vasto tabuleiro de xadrez onde se jogavam (misturando-se com outros, cruzando-se, repetindo-se em diferentes registros e com diferentes eficácias). Eles foram moldados por uma intencionalidade unilinear protagonística, que dá um certo sentido à experiência natural e social do mundo e da vida – um sentido geneticamente sacrificial, e motorizado pela ideia de conflito. (Idem, p.73)

Sobre o arqui-enredo (ou *design* clássico), Mendes ilustra a inter-relação, e a falta dela, entre os modelos narrativos teóricos predominantes:

Figura 12 — O paradigma californiano e os estudos europeus

Propp não integrou o paradigma reconstrutivo “californiano”, apesar da proximidade entre as suas 31 funções e a “jornada mítica do herói”



Fonte: MENDES, 2009, p.40

O clássico, então, reconstruído, se insere em uma longa linhagem de tradição narrativa.

No seu todo, as experiências do cinema “clássico” convergem para a definição do Archplot de Robert McKee (sem, no entanto, nele se esgotarem), sendo o(a) protagonista o(a) principal agente causal da série de acontecimentos de que a história se ocupa. Para além do(a) protagonista orientado(a) por objectivos, este modelo depende da centralidade da ideia latina de perturbatio, visto que o seu plot-padrão consiste num mundo inicial estável, tendencialmente mostrado pela expositio, mundo inicial esse que é objecto de uma perturbação que põe o(a) protagonista em movimento até que a estabilidade inicial seja restaurada – um modelo que dominou a novela, o conto e o drama burguês da segunda metade do século XIX, e que o cinema herdou, assim, da literatura e do teatro. (Idem, p.73)

Porém, novos paradigmas não substituem em definitivo os antigos.

Estaremos longe da influência dos ritos de passagem, dos mitos, da crença de Jung nos arquétipos, da velha dinâmica tardo-aristotélica ou

shakespeareana? Talvez menos do que parece em primeira leitura. Estamos longe, sim, da “gramática” do cinema “clássico”, da submissão do estilo à narrativa, do plot organizado em cadeia causal, da sua redundância e do carácter tautológico e enfático das convenções da banda sonora. (Idem, p.98)

Diante do exposto, como se classifica a tradição narrativa cinematográfica a que Abreu se filia ao usar procedimentos fílmicos em sua literatura? Para responder, se faz necessária a análise dos três segmentos que compõem o livro.

3.2 O mofo, Os morangos e Morangos mofados

“O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados” são as três partes do livro. A primeira reúne nove contos; a segunda, oito; e a terceira, apenas um.

3.2.1 O mofo

A epígrafe da primeira parte, denominada “O Mofo”, tem versos de dois poetas que tiveram mortes trágicas e prematuras:

Dejadme en este campo llorando.

Federico García Lorca
“Ay!”

O monstro de fogo e fumaça
roubou minha roupa branca.
O ar é sujo
e o tempo é outro.

Henrique do Valle
“Monstro de fumaça” (ABREU, 2016, p.21)

Federico García Lorca foi fuzilado de costas, em referência a sua orientação sexual, no começo da Guerra Civil Espanhola. Já Henrique do Valle, amigo de Caio, a quem inclusive dedica o livro, faleceu aos 21 anos, em circunstâncias desconhecidas. Fala-se em acidente, suicídio ou overdose. Ambos, no entanto, foram vítimas de perseguição política. O escritor brasileiro, sobrinho de João Goulart, quando criança, teve

a casa metralhada e os pais presos pelos militares em 1964. Já García Lorca teria sido assassinado por um grupo anticomunista.

Analisando a epígrafe e os contos que integram o segmento, a repressão parece ser o tema comum a todos. A repressão política, contexto histórico-social desse livro que foi escrito em plena ditadura militar no país, contamina todas as esferas da existência, do corpo à alma, se espalhando como um fungo, que forma colônias, cobrindo de verde tudo que contamina. Os esporos ficam suspensos no ar, provocando mal estar e ameaçando a vida.

“O Mofo” é composto por nove contos, que discutiremos a seguir.

3.2.1.1 “Diálogo”

O primeiro conto, “Diálogo”, dedicado ao dramaturgo Luiz Arthur Nunes, traz uma conversa entre personagens identificados somente como A e B. Não existe, no conto, uma descrição de ambiente, de tempo, nada: apenas o diálogo, que começa assim:

A: Você é meu companheiro.
 B: Hein?
 A: Você é meu companheiro, eu disse.
 B: O quê?
 A: Eu disse que você é meu companheiro.
 B: O que é que você quer dizer com isso?
 A: Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.
 B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto. (ABREU, 2016, p.22)

A única indicação de temporalidade no conto se dá pela última frase:

A: Eu disse que eu quero que você seja meu companheiro.
 B: Você disse?
 A: Eu disse?
 B: Não. Não foi assim: eu disse.
 A: O quê?
 B: Você é meu companheiro.
 A: Hein?
 (*ad infinitum*) (Idem, p.23)

“*Ad infinitum*” demonstra o caráter cíclico da dificuldade de comunicação entre os dois personagens, envolvidos em um relacionamento. A discussão pode acontecer entre

eles inúmeras vezes, mas não somente entre os dois. A recusa em nomear os personagens, estabelecendo apenas letras para os seus nomes, pode estar ligada a uma tentativa de não particularizar esses personagens, como se a história pudesse acontecer com diversos outros casais, em outros contextos espaço-temporais. Outra possibilidade é que, assim como em reportagens em que se deseja preservar o nome do entrevistado, utilizando somente sua inicial, os personagens aqui apareçam como anônimos para que não sejam identificados e conseqüentemente discriminados por serem homossexuais. Embora fique claro desde a primeira linha que B seja homem (pelo uso da palavra “companheiro”), o gênero de A não está explícito no começo. Porém, no decorrer das falas, posicionado no ponto que representaria um terço do conto, temos a confirmação de que A também se trata de um homem.

A: Você está falando do quê, então?

B: Eu estou falando disso que você falou agora.

A: Ah, sei. Que eu sou teu companheiro. (Idem, p.22)

Pensando cinematograficamente, a cena não precisa de cenário nem de imagem: somente de vozes. “Diálogo” poderia ser realizado em tela preta, com vozes de dois personagens, A e B, que se utilizam da função fática para tentar estabelecer uma palavra que caracterize o vínculo afetivo que eles partilham. As falas, de tão concisas, se parecem muito mais com falas de personagens de um filme do que com falas de personagens literários.

3.2.1.2 “Os sobreviventes”

Já no segundo conto, a verborragia dos personagens é que traz a potência narrativa. A contracultura é a estrela aqui: o modo de vida de dos dois personagens, um homem e uma mulher, repleto de intelectualidade, consumo de drogas e liberdade sexual, é exposto em meio a diversas referências musicais, filosóficas e literárias. Angela Ro-Ro (que aparece como indicação de trilha sonora para acompanhar a leitura e também como música diegética, ouvida pelos personagens em cena), Janis Joplin, Marx, Virginia Woolf, Fernando Pessoa, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Chopin se misturam em

diálogos existenciais, sem travessões, com poucas vírgulas e pontos finais, cheios de angústia.

Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (ABREU, 2016, p. 26)

A voz do homem e da mulher, de quem não temos muitas informações sobre a história pregressa, se misturam sem que seja possível identificar quem fala a todo tempo, em uma confusão programada. Como se a festa fosse o desbunde que a geração dos anos 1970 viveu, a cena que vemos, ou lemos, parece ser a ressaca.

(...) deve haver uma porra de rio por lá, um rio lodoso, cheio de juncos sombrios, mas ontem na beira do rio, sem planejar nada, de repente, sabe, por acaso, encontrei um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que. Hein? claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim? (Idem, ibidem)

Interrupções, lembranças, vocativos, devaneios e perguntas sem resposta dão então lugar à ação. O gosto na boca, que também aparece na parte final do livro, “Morangos Mofados”, aqui aparece como vômito de duas línguas misturadas de um não-casal. A possibilidade de romance entre os dois não existe.

(...) ela se contrai violenta e pede que eu ponha Angela outra vez, e eu viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados, fragmentos azedos sobre as línguas misturadas, mas ela puxa a descarga e vai me empurrando para a sala (...) (Idem, p.28)

A cena, sem digressões a não ser no diálogo, se passa em um dia, uma característica tardo-aristotélica que Abreu provavelmente herdou do teatro, como dramaturgo. Afinal, “‘a cena [a peça] não deve passar-se senão num só lugar e que o tempo máximo [da acção] não deve exceder um dia.’ De facto, unidade de tempo e de lugar eram instrumentos da unidade de acção, objectivo essencial.” (SIDNEY apud

MENDES, 2009, p.48) O final, então, se dá com a chegada do elevador, como se os personagens saíssem de cena da peça.

3.2.1.3 “O dia em que Urano entrou em Escorpião”

Com o subtítulo “velha história colorida”, o terceiro conto nos faz conhecer intimamente os personagens através do narrador onisciente. O protagonista, chamado de “o rapaz de camisa vermelha”, tem seus pensamentos revelados, até os não ditos.

la continuar descrevendo a cena, pensou em acrescentar pinheiros, um crepúsculo, talvez um quarto crescente mourisco, quem sabe um lago até, quando a moça com o livro nas mãos tornou a baixar os óculos que erguera para a testa no momento em que o rapaz de camisa vermelha entrou (...)
(ABREU, 2016, p.31)

Fosse um filme, a cena dos pinheiros e do lago, poderia entrar em uma montagem paralela enquanto o protagonista cala ao observar a moça.

O diálogo trabalha em consonância com a ação no sentido de anunciá-la, garantindo uma espécie de explicação para o desfecho. Quando o rapaz de camisa vermelha fala sobre a sua morte, de acordo com um fenômeno astrológico, a moça explana sobre como o ocultismo pode ser perigoso.

(...) agora Urano estava entrando em Escorpião, ho-je, falou lentamente, olhos brilhando. Ele estava lá há uns cinco anos, acrescentou, e os outros perguntaram ao mesmo tempo ele-quem-estava- onde? Urano o rapaz de camisa vermelha explicou, na minha Casa oito, a da Morte, vocês não sabem que eu podia morrer? e pareceria aliviado, não fosse toda aquela agitação. Os outros entreolharam-se e a moça com o livro nas mãos começou a contar uma história muito comprida e meio confusa sobre um garoto esquizofrênico que tinha começado bem assim, ela disse, a curtir coisas como alquimia, astrologia, quiromancia, numerologia, (...) Acabou no Pinel, contou, é assim que começam muitos processos esquizóides.
(Idem, p.32-33)

Em seguida, o protagonista decide por uma ação, que já havia sido apresentada como possibilidade nas falas, dele e da moça.

(...) os olhos dele ficaram muito brilhantes outra vez, parecia que ia começar a chorar quando de repente, sem que ninguém esperasse, deu

um salto em direção à janela gritando que ia se jogar, que ninguém o compreendia, que nada valia mais a pena, que estava de saco cheio e não apostava um puto na merda de futuro. (Idem, p.34)

O jogo narrativo de trabalhar com pistas que culminam no clímax está ligado à tradição clássica.

(...) as diversas partes de uma intriga ou enredo estão ligadas pela continuidade e causalidade (necessidade), e todas elas são necessárias ao desenvolvimento dos conteúdos da história por uma razão ou por outra. Por esse motivo, na tradição tardo-aristotélica, não se mantêm no script “cenas dispensáveis”, como também não há “cena obrigatória”. Todas as cenas são obrigatórias, porque uma história é um “burro em pé” (uma estrutura frágil construída com cartas de um baralho). Se tirarmos uma carta do meio, o “burro” cai. (MENDES, 2009, p.63)

O ambiente, permissivo, ao som de Pink Floyd ouvido baixinho, para não irritar os vizinhos, ganha ares de repressão com a figura do síndico como autoridade.

Era o síndico, pedindo aos berros para baixar o som e falando aquelas coisas desagradáveis de sempre. A moça de óculos disse que sentia muito, mas infelizmente naquela noite não podia baixar o volume do som, não era uma noite como as outras, era muito especial, sentia muito. Tirou os óculos e perguntou se o síndico não sabia que Urano estava entrando em Escorpião. (ABREU, 2016, p.35)

E o enredo ganha mais traços surreais com uma justificativa pouco usual apresentada como objetiva e racional. No desfecho, o protagonista, impedido pelos outros de fazer uma loucura, “(...) sonhou que deslizava suavemente, como se usasse patins, sobre uma superfície dourada e luminosa. Não sabia ao certo se um dos anéis de Saturno ou uma das luas de Júpiter. Talvez Titã.” (Idem, ibidem) O final, aparentemente feliz, se dá no plano dos sonhos e no ambiente dos planetas, em oposição à desesperança do aqui-agora.

3.2.1.4 “Pela passagem de uma grande dor”

O conto começa com um som de telefone e um personagem imóvel. O narrador onisciente descreve a cenografia, a marcação da movimentação do personagem em cena

e aquilo que ele pensa, mas não diz. O incidente incitante, o telefone tocando insistentemente, é que coloca Lui em ação. Do outro lado da linha, uma mulher, conhecida, o convida para sair. O homem nega o convite e segue respondendo displicentemente enquanto escuta Erik Satie, *Désespoir agréable*. Somente ele está em cena. A câmera imaginária de Caio Fernando Abreu estaria no apartamento de Lui. Da mulher, não temos imagem, somente voz.

Todos os elementos cênicos, como a mobília envelhecida, a trilha sonora com o disco que parece chuva, o cigarro e o chá, remetem a um universo particular, quase inviolável. E que se desdobra em uma visão pessimista do mundo externo.

Ela tossiu. Depois pareceu se animar.

- Umas coisas assim, ecologias, sabe? Diz que se você só planta uma espécie de coisa na terra por muitos anos, ela acaba morrendo. A terra, não a coisa plantada, entende? Soja, por exemplo. Diz que acaba a camada de húmus. Parece que eucalipto também. Depois aos poucos vira deserto. (...) O deserto fica maior. Fica cada vez maior. Os desertos não param nunca de crescer, sabia? (Idem, p.39)

O diálogo que se segue, em formato literário tradicional, representa duas pessoas que mal escutam uma a outra. Reagem, mas não se interessam pelo que o outro diz. Estão mais preocupadas com seus íntimos, exacerbando sua individualidade, ficando cada vez mais solitárias. Entre amenidades, a personagem diz:

- Vou tirar amanhã - ela falou de repente.
 - Hein?
 - Nada. Vai fazer teu chá. (Idem, p.42)

O homem parece não entender e não toca mais no assunto. Não era a primeira vez que Abreu falaria a respeito.

Num texto curto para teatro que escreveu nos anos 70, chamado “O aborto”, ele já havia colocado seu desconforto com a situação, deixando claro que era uma experiência vivida. Numa carta de 1985, referindo-se a “dois filhos mortos”, revelaria a um amigo: “Das minhas heterossexualidades, dois filhos mortos, não ficou nada. Das minhas homossexualidades, esse pânico lento e uma solidão medonha.” (DIP, 2009, p.74)

O título alude à música de Erik Satie, mas substitui “ocasião” por passagem, apostando na brevidade da dor que se instalou. Satie, aliás, cunhou o termo “*furniture music*” em 1917, como uma música que deve ser escutada, mas não ouvida. Ela não é o centro das atenções e sim trilha de fundo.

- Essa agora chama-se “À l’occasion d’une grande peine”.
- Sei.
- É francês.
- Sei.
- Pena, dor. Não pena de galinha. Uma grande dor. *Occasion* acho que é ocasião mesmo. Mas podia ser passagem. Melhor, você não acha? Passagem parece que já vai embora, que já vai passar. (ABREU, 2016, p.42)

A ligação telefônica não tem impacto na vida dos personagens. Se tratasse de uma narrativa clássica, ela poderia ser transformadora. Mas não. A personagem não muda de ideia quanto ao seu dilema e o personagem não retorna ao mundo transformado.

A sala continuava mergulhada naquela penumbra bordô, baça, moribunda, a almofada fosforescendo estranhamente esverdeada à luz azul de mercúrio. Ele fez um movimento em direção ao telefone. Chegou a avançar um pouco, como se fosse voltar. Mas não se moveu. Imóvel assim no meio da casa, o som desligado e nenhum outro ruído, era possível ouvir o vento soprando solto pelos telhados. (Idem, p.44)

Não existem pontos de virada nem atos definidos. Tanto que, depois de desligar o telefone, o personagem principal volta à imobilidade da cena inicial. Lui não é o herói de uma jornada, nem um anti-herói. Ele é apenas um personagem neurótico, característico do cinema moderno, retratado em uma fatia de vida ordinária, um dia comum em que nada acontece.

3.2.1.5 “Além do ponto”

Outro personagem moderno do livro está no conto “Além do ponto”. O protagonista não parece ter nada de especial, nenhuma qualidade que o identifique como um herói

prestes a cumprir uma jornada. Pelo contrário. Se apresenta como alguém que tem problemas com a bebida, anda sem dinheiro e sem cuidar da própria saúde.

Uma das figuras recorrentes do plot fechado na ficção contemporânea é, por exemplo, a do protagonista banal, concebido como anti-herói, herói relutante ou “homem sem qualidades” (duplicar também no feminino, s.f.f.), que vive uma vida com objetivos relativamente padronizados, mas cujo mundo é devastado por circunstâncias adversas que o (a) vitimizam e que ele (ela) não sabe, ou não pode, enfrentar. (MENDES, 2009, p.55)

Dessa vez, em primeira pessoa, a trama se dá em um fluxo de pensamentos de um “sujeito”, como ele mesmo se denomina, que caminha na chuva com cigarros em uma mão e uma garrafa de conhaque em outra, indo encontrar um homem. O reencontro é fantasiado, como em um romance antigo. A imagem da realidade dura, fria e molhada se contrapõe o tempo todo com a imagem idealizada de calor humano e afeto.

Era a mim que ele chamava, pelo meio da cidade, puxando o fio desde a minha cabeça até a dele, por dentro da chuva, era para mim que ele abriria sua porta, chegando muito perto agora, tão perto que uma quentura me subia para o rosto, como se tivesse bebido o conhaque todo(...) (ABREU, 2016, p.47)

O leitor atento começa a desconfiar da possibilidade de concretização daquele desejo. A garrafa de conhaque se quebra e encharca o protagonista. Ele cai no chão. Narrando suas desventuras em um fluxo de consciência, que na verdade atesta a falta dela, a narrativa se desenha em um plano sequência de um melancólico filme. E quando nosso personagem finalmente chega a seu destino, já não sabe mais se é ali que deveria estar, se é que já esteve.

(...) naquela porta escura onde eu batia agora. E bati, e bati outra vez, e tornei a bater, e continuei batendo sem me importar que as pessoas na rua parassem para olhar, eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o soube, se é que ele o teve um dia (...) (Idem, p.48)

O real e o imaginário já não se distinguem. O presente pode ser real ou uma alucinação, assim como o passado que aparece como lembrança do sujeito. O próprio protagonista duvida de sua verdade, estando em crise. Para David Bordwell, em *Narration of the Fiction Film*, a operação de seleção de dados da *fabula* para

O texto se articula como uma história de inação. Os personagens, chamados ironicamente de o de Camisa Xadrez, Médica Curandeira, Moreninha Brejeira, Jornalista Cartomante, Ator Bufão, não reagem, não se expressam, não se comunicam e não necessariamente sofrem com tudo isso, além do fato de que “(...) não estavam preocupados ou diminuídos pelo fato de serem Caricaturalmente Representativos De Uma Geração, fosse qual fosse.” (Idem, p.51)

Era nesse pé que as coisas estavam quando. E quase não havia nada a acrescentar, porque nada acontecia entre eles, a não ser, utilizando certa nor-ma-ti-vi-da-de e não necessariamente nessa ordem: a) Climas Indefiníveis; b) Sutilezas Indizíveis; c) Nobrezas Horríveis. (Idem, ibidem)

O narrador, onisciente e onipresente, é capaz de ler pensamentos, mas não afirma nem nega a existência dos morcegos que assombram os personagens. O imaterial se impõe sobre o palpável.

Haviam chegado a um ponto em que verbalizar morcegos poderia arruinar tudo, mesmo que nada houvesse a ser arruinado. Mesmo que sequer houvesse morcegos. Pois diga-se ainda que, apesar do ruído côncavo de asas, daqueles miúdos guinchos cruzados no ar, das garras viscosas sem luvas nem canutilhos arranhando as vidraças, mesmo olhando-se vezenquando nos olhos há anos empapuçados de álcool e drogas, não se atreviam a verbalizar morcegos. Ou não é que não se atrevessem: os morcegos talvez fossem incomunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos. (ABREU, 2016, p.54-55)

O narrador não-confiável aqui presente se inscreve em uma longa tradição literária e se relaciona diretamente com outros narradores não-confiáveis, como os de *Dom Casmurro* e *O Morro dos Ventos Uivantes*. Não por acaso, ambos são referenciados no conto, em uma operação de reflexividade: “(...) a Moreninha Brejeira junto à Médica Curandeira parecia uma Capitu levemente amadurecida pedindo conselhos àquela Catharina dos ventos uivantes.” (Idem, p.54)

3.2.1.7 “Terça-feira gorda”

O mais carnavalesco e tropical conto de *Morangos mofados* é “Terça-feira gorda”. O *jazz*, *rock* e *blues* de outros contos dão lugar ao samba como trilha sonora, que transborda em dança, como um ritual de acasalamento.

Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, lansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido. Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto. (Idem, p.57)

O ritmo acelerado da narração, evocando imagens clipadas, de “Terça-feira gorda” é explicado pelo conceito de *intensified continuity*, de David Bordwell.

(...) o estilo que se impôs por contaminação do cinema pela televisão, e que resulta do uso simultâneo e convergente de quatro estratégias: “montagem muito rápida, uso extremo de diferentes lentes, recurso constante ao grande plano e mobilidade permanente das várias câmaras” – várias, porque se banalizou a utilização de diversas câmaras, incluindo steadycams, mesmo em planos (anteriormente fixos) de uma personagem só, ou de diálogo (anteriormente estático) entre duas. Devido ao uso cumulativo destes diversos dispositivos, o ritmo narrativo de cada vez mais filmes tornou-se mais frenético(...) (MENDES, 2009, p.30)

O conto que mais se assemelha a uma estrutura narrativa clássica é esse, por ter atos bem definidos. No primeiro ato, existe uma aproximação entre os dois personagens principais, atraídos sexualmente um pelo outro. Em seguida, no ato II, eles consumam o ato em público, no carnaval, e passam a ser agredidos física e verbalmente por homofóbicos no terceiro ato.

(...) no paradigma reconstrutivo californiano, o primeiro é um decisivo ponto de não retorno (a história já não é a que inicialmente estava a ser contada) e determina os conteúdos principais do seu desenvolvimento; o segundo agrava o primeiro, dá-lhe uma nova dimensão ou reorienta-o. (Idem, p.70)

O narrador, em primeira pessoa, define os três atos como imagens, selecionando em sua memória os momentos-chave de cada um dos atos da trama e citando-os em seguida, em um processo de montagem.

Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 2016, p.60)

Apesar de não ser um final feliz, existe um final fechado. Uma série de ações feitas pelo protagonista levou a uma consequência, ainda que moralmente injusta, e houve uma resolução. Assim, o enredo se completa.

3.2.1.8 “Eu, tu, ele”

Narrado em primeira pessoa, o conto apresenta um longo desabafo delirante, ora melancólico, ora colérico, de um sujeito em crise, com dificuldade para saber onde começa e onde termina seu eu em contato com o outro. Se é um ou se são dois ou três, não está definido para ele, em um espetáculo em que se configura como o ator, o diretor e a platéia.

E a fêmea emboscada no corpo da moça chamava por mim, por ti, por ele, sem se importar que fôssemos três. De nós três, ela sabia e queria. Antes de partir, ainda escreveu no papel cheio de gráficos, olhando para nós de um em um, guarda isso: o outro também se busca cego, o outro também e sempre é três. (ABREU, 2016, p.67)

Alternando entre um jogo essencialmente narrativo e outro extremamente descritivo, cria imagens pormenorizadas, em planos detalhes e macro, revelando uma neurose, de cunho sexual inclusive, em diversos trechos.

Também não são as bocas, mas os gosmosos vermelhuscos de dentro, quando se abrem demasiado. Os inúmeros pontinhos pretos dos narizes, às vezes subindo para a testa, entre as sobrancelhas, o interior rosado dos narizes, as goelas abertas com suas umidades móveis ao fundo, cheias de pequenos espasmos, miúdas convulsões. (Idem, p.61-62)

O uso de uma espécie de máscara social do outro enoja o protagonista, quando o vê interagindo e fingindo sorrisos com os demais. Essa atuação então é transposta para

o palco, como se fosse um sonho de outra pessoa, em uma peça que nunca se viu antes e que não tem roteiro, assim como a vida.

É de mim, de ti ou dele que sai essa voz contando o sonho de ontem? Como se fosses tu, assim entras no teatro e te chamam dentro do sonho e te chamam para fazer o papel do sonho de alguém que não veio, e dizes que nunca viste a peça e nunca leste o texto e nada sabes de marcações intenções interiorizações e te dizem que não importa porque é só um sonho e um sonho não precisa ensaio, e já não sabes se comesças a rir ou a gritar, então foges para encontrar o outro (...) e caminhas caminhas em busca do teatro para entrar em cena e desempenhar tão bem quanto possas o teu papel de sonho do sonho de outro, depois procuras procuras dentro do teatro, em pirâmides de estreitos corredores, e continuas procurando o palco, o vértice, a câmara real, a tua deixa, a tua marca, e antes de acordar não pensas, ou pensas, sim, eu não sei, ele não sabe, tu não sabes nem ninguém se de repente não estarás perdido nem não sabes o papel de cor, pois o palco é a procura do palco e o teu papel é não saber o papel (...) (Idem, p.67)

A narrativa então perde a pontuação, se constituindo em um relato ritmado, poético, de alguém que vaga desesperado, multiplicado e dividido em três, em uma busca que nunca termina, pois é fim e meio.

3.2.1.9 “Luz e sombra”

O último conto da parte “O Mofo” também é sobre um protagonista que não se reconhece em si mesmo. Embora bem situado espacialmente, abrigado em um local com um tapete verde-musgo, em referência ao mofo, que causa náuseas, e morcegos, assim como os que aparecem em “Os companheiros”. O tempo se confunde. Não sabe sua própria idade e desconhece seu passado. Sente-se prisioneiro e recebe pão, água e cigarro todos os dias. Solitário, procura um sentido para a existência, enquanto se mostra consciente do seu papel de narrador e do tipo de imagem mental que provoca com suas descrições, contrárias ao que efetivamente vê.

Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? – são coisas assim as que penso pelas tardes, parado aqui nesta janela, em frente aos intermináveis telhados de zinco onde às vezes pousam pombas, e dito desse jeito você logo imagina poéticas pombinhas esvoaçantes, arrulhantes. São cinzentas, as pombas, e o ruído que fazem é sinistro como

o de asas de morcego. Conheço bem os morcegos, seus gritinhos agudos, estridentes. (ABREU, 2016, p.69)

O sujeito em crise existencial, deslocado, sem autonomia encerra o primeiro segmento do livro. A seguir, examinaremos “Os morangos”.

3.2.2 Os morangos

A segunda parte, intitulada “Os morangos”, é composta por oito contos, que serão analisados individualmente.

3.2.2.1 “Transformações”

A imobilidade agora não é física, mas emocional, e se materializa no protagonista do primeiro conto da segunda parte. O existencialismo se manifesta em uma imagem surreal do sujeito.

Por mais que se movimentasse em gestos cotidianos - acordar, comer, caminhar, dormir, dentro dele algo permanecia imóvel. Como se seu corpo fosse apenas a moldura do desenho de um rosto apoiado sobre uma das mãos, olhos fixos na distância. Ausentou-se, diriam ao vê-lo, se o vissem. (ABREU, 2016, p.78)

Ele está dentro d’A Grande Falta, que se reflete esverdeada no espelho. Tanto quanto ela está dentro dele. O sangue, vermelho, aparece como uma coisa viva, como morangos.

À beira da praia certa vez encontrara um caco de garrafa tão burilado pelas ondas, areias e ventos que cintilava ao sol, pequena jóia vadia. Apertou-o entre os dedos, sentindo um frio anestésico que o impedia de perceber as gotas de sangue brotando mornas da palma da mão. Era assim A Grande Falta. (Idem, ibidem)

O narrador, em terceira pessoa, empenhado em criar imagens de algo subjetivo e imaterial, constrói um paradoxo entre sensações. A Grande Falta, em um primeiro momento, é descrita como “translúcida e gelada”, para logo crepitar em chamas.

Fosse íntimo das águas ou dos ares, teria quem sabe parâmetros para compreender esse quieto deslizar de peixe, ave. Criatura da terra, seu temor era quem sabe perder o apoio dos pés. E criatura do fogo, A Grande Falta crepitava em chamas dentro dele. (Idem, p.79)

As ações tornam-se concretas, também paradoxais.

Foi um dia movimentado, aquele. Sua casca partia-se e refazia-se, entardecer sombrio e meio-dia cegante intercalados. Fumou demais, sem terminar nenhum cigarro. Bebeu muitos cafés, deixando restos no fundo das xícaras. Exaltou-se, ausentou-se. (Idem, p.81)

E então, a solidão completa, que fazia do protagonista casca e também moldura, se transforma em companhia.

A Outra Pessoa olhava para uma coisa que não era uma coisa, era ele mesmo. Ele mesmo olhava para uma coisa que não era uma coisa, era Outra Pessoa. O coração dele batia e batia, cheio de sangue. Pousada sobre seu ombro, a mão da Outra Pessoa tinha veias cheias de sangue, latejando suaves.

Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real. (Idem, p.81-82)

No capítulo anterior, o vidro separava o protagonista da rua. Aqui, o vidro estoura, A Grande Falta se dissipa e a natureza das relações humanas é escancarada e sentida na pele. Pele com pele, sentindo a coisa em si, sem intermediários ou reflexos de outras coisas.

3.2.2.2 “Sargento Garcia”

Se “O mofo” reúne contos com protagonistas auto-centrados, imobilizados por dúvidas existenciais, incapazes de se comunicar e tomar decisões que seriam pontos de virada e efetivamente impulsionariam a trama, “Os Morangos” representa um alívio: é hora da ação. Os protagonistas, ainda que imersos em dúvidas existenciais a princípio, começam a se libertar do individualismo solitário e passam a interagir com outros personagens. Quanto à estrutura, é como se a primeira parte fosse o ato I, em que o

herói recebe o chamado à aventura, e a segunda parte, o segundo ato, em que há a confrontação. A respeito do *Big Game Closed Plot*:

Ele constrói primeiro, e destrói depois, o mundo inicial da história. Ele transporta o espectador para esse mundo (apostando na sua willing suspension of disbelief, se quisermos reapropriar-nos do léxico de Coleridge), vendo-o do ponto de vista do(a) protagonista, que tem de tornar-se íntimo do espectador nos seus perfis icônico, existencial, social. As personagens desse mundo, e que são parte na formulação do problema, obstáculo, conflito, missão do(a) protagonista, interagem com ele(a) no I Acto. O sobressalto, a perturbação que atinge o(a) protagonista e/ou o seu mundo muda a história, porque ameaça os equilíbrios que lhe pré-existiam. Depois, o mesmo I Acto desfaz o mundo inicial da história, que perde a possibilidade de subsistência: o(a) protagonista é obrigado(a) a separar-se dele. Essa separação é material, ou emocional, ou simbólica – pode ser uma metáforada separação. (MENDES, 2009, p.60-61)

“Sargento Garcia” recria o universo do faroeste americano, em uma escalada de tensão e de violência em suspensão. Mas o *western* é deslocado para um quartel no Rio Grande do Sul, com costumes e linguajar próprios, entre macegas e rebenques. O protagonista, um *outsider*, querendo escapar da obrigação de se tornar soldado, quer ser filósofo. Assim que sai do quartel, dispensado em razão de um atestado falso de um médico amigo da família, olha para o sol.

Meu truque antigo: o em-volta tão claro que virava seu oposto e se tornava escuro, enchendo-se de sombras e reflexos que se uniam aos poucos, organizando-se em forma de objetos ou apenas dançando soltos no espaço à minha frente, sem formar coisa alguma. Eram esses os que me interessavam, os que dançavam vadios no ar, sem fazer parte das nuvens, das árvores nem das casas. (ABREU, 2016, p.88-89)

O ato, tão banal, leva a uma reflexão extraordinária sobre coisas que não são necessariamente nomeadas, mas sentidas e explicadas em pormenores.

Cada coisa era cada coisa e inteira, na união de todas as suas infinitas partes. Mas e as sombras e os reflexos, esses que não se integravam em forma alguma, onde ficavam guardados? Para onde ia a parte das coisas que não cabia na própria coisa? Para o fundo do meu olho, esperando o ofuscamento para vir à tona outra vez? Ou entre as próprias coisas-coisas, no espaço vazio entre o fim de uma parte e o começo de outra pequena parte da coisa inteira? (Idem, p.89)

E, quando a história pareceria acontecer na mente do protagonista, como diversas outras da parte um do livro, o sargento se reaproxima do protagonista, dessa vez fora do quartel. Em um ato de rebeldia, o autor cria um personagem militar homossexual, que inicia a vida sexual do protagonista. A cena que corre em uma montagem paralela, com a voz da dona do motel criando imagens dela na mente do protagonista, que vê ao mesmo tempo a cena que se desenrola a sua frente.

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 braços sobre a cama. (Idem, p.96)

Na trama, existem dois *point of no return*: um, quando o protagonista aceita entrar no carro do sargento e outro, quando consumam o ato sexual. O personagem, transformado, conclui seu arco, em uma estrutura clássica de três atos.

3.2.2.3 “Fotografias”

O conto, dedicado à Maria Adelaide Amaral, apresenta como epígrafe um trecho de “Encomenda”, de Cecília Meireles, com os dois primeiros e os dois últimos versos do poema, aqui transcrito em sua totalidade:

Desejo uma fotografia
como esta — o senhor vê? — como esta:
em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda resta,
ponha uma cadeira vazia. (MEIRELES, 1942, p.188-189)

O conto é dividido em dois relatos, em primeira pessoa, com protagonistas mulheres, pela primeira vez no livro. Ambas são secretárias e esperam a chegada de um homem, conforme anunciado por uma cigana. Esse incidente incitante é também o evento unificador dessa narrativa *multiplot*, que tem duas protagonistas que nunca se cruzam.

O primeiro relato, intitulado “18 x 24: Gladys”, é sobre uma secretária que se define através do olhar masculino.

Mas para o bom caçador, e aprendi também a importância de deixar o caçador supor-se caçador quando na verdade é o caçado, eu, pantera astuciosa de garras afiadas, andar felino, ferocidades invisíveis, mas como ia dizendo – sou também uma louca labiríntica em suas próprias tramas, tão densas que freqüentemente surpreendo-me atingindo o ponto oposto ao de minha rota anterior (ABREU, 2016, p.100)

Seu íntimo, moldado para ser atraente para os homens, vive em função da validação deles, estabelecendo um jogo de sedução. Gladys está em busca do príncipe encantado por vir, a quem chama de Grande Descobridor.

Escolho com cuidado os tules, as pedras, os organdis, os brilhos e brincos, e é tão luminosa e devastadora que enfrento o dia nascente que, apesar das sombras da madrugada, a cada nova manhã os que me vêem passar soberba e apocalíptica, pisando ereta no topo dos saltos, devem pensar qualquer coisa assim: lá vai uma louca trintona e gostosa, ao certo encontro de seu Grande Descobridor. (Idem, p.103)

Já a protagonista do segundo relato, “3 x 4: Liége”, se define como “(...) morena e magrinha, mas não como qualquer polinésia, como queria Cecília, e também nada tenho de Oriente: sou mais britânica na minha morenez, sou mais Brontë, qualquer das três.” (Idem, ibidem) A literatura, mais especificamente os poemas líricos que costuma ler no trabalho, influenciam diretamente na sua personalidade recatada.

Prefiro os cheiros fanados, as rosas quase murchas, e nos transe mais dolorosos sempre fui eu a banhar os cadáveres familiares, cortando-lhes os cabelos e as unhas com infinito carinho, de certa forma meus mortos todos foram também meus filhos quando os polia esmerada para que São Pedro não lhes pusesse defeito ao baterem às portas celestes, que nada teriam contra mim no Reino dos Céus até minha partida que, rogo constantemente, há de ser breve. (Idem, p.104)

Enquanto Gladys anseia pelo homem que idealiza, Liége teme a chegada do homem anunciado. A cigana disse que esse seria o segundo homem de sua vida. O primeiro, a quem Liége descreve como um selvagem, a violentou. Então, a cada aproximação de um desconhecido, ela teme. E espera ser salva pelo Senhor, como uma recompensa pelo seu bom comportamento.

(...) imagino se não será o próprio Senhor este que se aproxima, e não conheço. Em cada junho, sei que não suportarei o próximo agosto, me debato elaborando aquela futura tarde gris para encontrá-lo - não aqui, entre torpezas, mas numa outra dimensão de luz maior, além de meu próprio corpo, irmão-burro aprisionado pelos instintos, num espaço discreto e contido como eu mesma venho sendo através destas quase três décadas que, álgida, sobrepujei. (Idem, p.107)

Liége cumpre o papel de mocinha romântica, enquanto Gladys é a *femme fatale*. Colocar duas personagens na mesma situação é uma estratégia narrativa multilinear. Ambas partem do mesmo lugar, pois estão inseridas no mesmo contexto social e têm a mesma profissão, mas reagem de formas díspares ao mesmo evento, revelando suas vontades e seus medos mais profundos.

3.2.2.4 “Pera, uva ou maçã?”

Um homem recebe uma mulher. Ele fuma na presença dela, que começa a desabafar depois do primeiro cigarro dele. Ela avisa que as meias dele não combinam. Enquanto ela fala, ele pensa nas meias, focado em si mesmo. Está dado: não são um par.

- Escute.
Talvez a verde-musgo com losangos cinzentos? E no outro pé a cinza com debruns vermelhos?
- Eu vinha vindo para cá. (ABREU, 2016, p.111)

O relato recorre então à linguagem fílmica para dar conta de uma sensação:

- Ficou todo mundo parado, me olhando. Eu me abaixei e comecei a catar as ameixas na sarjeta. Eu não estava me importando que fosse um enterro

e que tudo tivesse parado só por minha causa, certo? Apanhei uma por uma. Só depois que tinha guardado todas de volta no pacote é que as coisas começaram a se mexer de novo. Eu continuei vindo para cá, as pessoas continuaram carregando o caixão para o carro fúnebre. Mas primeiro ficou assim um minuto tudo parado, como uma fotografia, como quando você congela a cena no vídeo. (Idem, p.112)

A narrativa que ela expressou, mesmo com uma ameixa em mãos, não parece convencê-lo. Quando ela vai embora, ele decide recomendar a internação dela para os pais, mas antes precisa checar as próprias meias, para ver quais estampas e cores combinou. Somente no final, fica claro que se trata de um psicólogo e uma paciente, a quem ele se refere como “cliente”.

3.2.2.5 “Natureza viva”

Um diálogo que se ensaia mentalmente: assim pode ser resumido o conto “Natureza viva”. Um personagem fala sobre a conversa que o outro deseja estabelecer, planejando seu início, presumindo as respostas e refletindo sobre a natureza da comunicação humana.

(...) as pessoas falam coisas, e por trás do que falam há o que sentem, e por trás do que sentem há o que são e nem sempre se mostra. Há os níveis não formulados, camadas imperceptíveis, fantasias que nem sempre controlamos, expectativas que quase nunca se cumprem e sobretudo, como dizias, emoções. Que nem se mostram. (ABREU, 2016, p.116)

A dificuldade de discutir um relacionamento e uma tentativa de amenizar coisas duras a serem ditas permeiam a narrativa, que é conduzida em primeira pessoa, com um personagem expondo todo seu processo mental. Ele narra inclusive as marcações em cena, expondo a ação que realizaria caso estivesse realmente falando.

No silêncio que se faria, pensas, precisarás fazer alguma coisa como colocar um disco ou ensaiar um gesto, mas talvez não faças nada, pois ele continuará te olhando com seus olhos vazios no fundo dos quais procuras, mergulhador submarino, o indício mínimo de algum tesouro escondido para que possas voltar à tona com um sorriso nos lábios e as mãos repletas de pedras preciosas. (Idem, p.117)

Em um filme, esse recurso narrativo poderia se concretizar mostrando toda a ação, como se ela de fato estivesse acontecendo, e depois cortar para o personagem, de volta ao ponto inicial, mostrando que ele somente imaginou ou desejou, mas sem realizar.

Ao fim, no conto, “e finalmente começa a falar” (Idem, p.120) encerra a cena, com um final aberto. O diálogo sucedeu como imaginado? Provavelmente não, mas jamais saberemos.

3.2.2.6 “Caixinha de música”

Inicialmente, incomunicáveis, absortos em seus próprios universos oníricos particulares, os personagens de “Caixinha de música” começam a se comunicar ao se lembrarem de um poema de Cecília Meireles, cujos últimos dois versos ela costumava recitar para ele.

- Que bonito, que bonito. Como é mesmo? - E recitaram juntos, como uma professora séria e um pouco velha e paciente e vagamente apaixonada por um aluno rebelde: “Levai-me por onde quiserdes! aprendi com as primaveras a deixar-me cortar! e a voltar sempre inteira”.

(...)

- Era um caso de amor - ele disse baixinho no ouvido dela. - O salgueiro e a primavera, era um lindo caso de amor entre duas árvores. (ABREU, 2016, p.127)

Devido à relação do poema também com o conto “Fotografias”, transcrevemos aqui na íntegra:

Fui morena e magrinha como qualquer polinésia,
e comia mamão, e mirava a flor da goiaba.
E as lagartixas me espiavam, entre os tijolos e as trepadeiras,
e as teias de aranha nas minhas árvores se entrelaçavam.

Isso era num lugar de sol e nuvens brancas,
onde as rolas, à tarde, soluçavam mui saudosas...
O eco, burlão, de pedra em pedra ia saltando,
entre vastas mangueiras que choviam ruivas horas.

Os pavões caminhavam tão naturais por meu caminho,
e os pombos tão felizes se alimentavam pelas escadas,
que era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,
pois a vida completa e bela e terna ali já estava.

Como a chuva caía das grossas nuvens, perfumosa!
 E o papagaio como ficava sonolento!
 O relógio era festa de ouro; e os gatos enigmáticos
 fechavam os olhos, quando queriam caçar o tempo.

Vinham morcegos, à noite, picar os sapos maduros,
 e os grandes cães ladravam como nas noites do Império.
 Mariposas, jasmins, tinhorões, vaga-lumes
 moravam nos jardins sussurrantes e eternos.

E minha avó cantava e cosia. Cantava
 canções de mar e de arvoredo, em língua antiga.
 E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos
 e palavras de amor em minha roupa escritas.

Minha vida começa num vergel colorido,
 por onde as noites eram só de luar e estrelas.
 Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras
 a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira. (MEIRELES, 2008, p.230)

O desencontro que se segue, porém, vem da relação entre a primavera e o salgueiro, narrada pelo homem.

- Descobri que não era um caso de amor, O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. (ABREU, 2016, p.129)

Ela, intuitivamente, entende que é da relação dos dois que o homem fala, e pergunta se o destruiu. Ele, sem responder, evidenciando a dificuldade de comunicação, a estrangula.

A mulher estendeu a perna como se chutasse algo no ar, derrubando a caixinha no chão. Entre o som e a luz, ela ainda conseguiu ver o sorriso iluminado do homem, e se pudesse falar diria então que era exatamente: como se estivesse com a cabeça inteira dentro d'água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio. (Idem, p.130)

A imagem recupera as linhas iniciais do conto:

Como e estivesse com a cabeça inteira dentro d'água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio. Pequenas bolhas de som explodiam sem choque contra seus ouvidos, nota após nota, até formar-se também por

dentro aquela melodia tão remota e lenta que parecia vir não mais da margem, mas do fundo. (Idem, p.121)

Essa operação, de deslocar o clímax para o início, e então proceder mostrando como a história se desenrolou até chegar ao clímax, remonta não só às séries de televisão, como também ao Realismo literário.

Note-se que a necessidade de prender a atenção do espectador desde as primeiras imagens, hoje, sobretudo, num exercício defensivo contra o *zapping* televisivo, levou muitos autores contemporâneos a iniciarem as suas histórias com uma primeira cena muito intensa ou espectacular, em clímax (mas atenção: conhecemos este procedimento desde Balzac e desde os romances populares do século XIX). (MENDES, 2009, p.63)

Na cena inicial, a narrativa parece remeter à uma câmara subjetiva, que mostra o ponto de vista da personagem. O procedimento cinematográfico aproxima personagem e espectador, ao fazer com que o último veja o mundo através dos olhos da primeira, intensificando a identificação. No conto em questão, o recurso intensifica o sentimento de pesar em relação ao trágico final da vítima.

Onde haveria quem sabe pedras verdes de limo, peixes coloridos, conchas, estranhos vegetais entrelaçados. Movimentando cada membro ao som de cada nota, ela tentou mergulhar em direção à areia clara do fundo. Sabia a origem de cada gesto: brotava de um centro como que desperto pela nota musical e assim, musicado, o movimento irradiava-se através dos músculos, espalhando-se sem pressa na superfície da pele até atingir as pontas dos dedos que agora movia, abrindo e afastando leve a água para mergulhar. (ABREU, 2016, p.121)

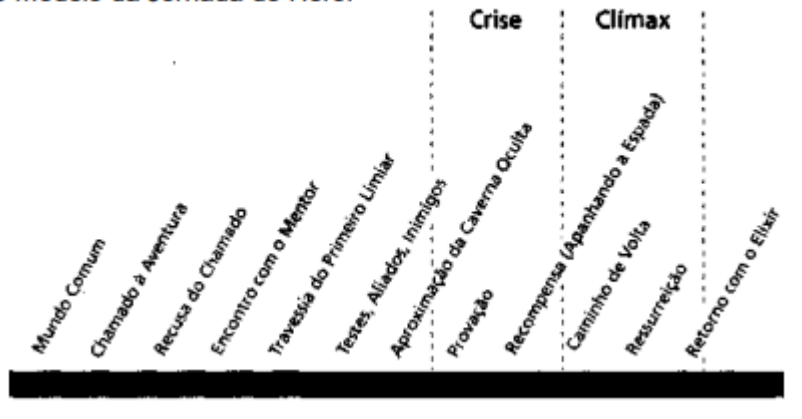
O conto se encerra, então, em seu ápice. Na perspectiva do cinema clássico, se consideraria que o filme terminou no ato III, na décima primeira etapa da jornada do herói, de Christopher Vogler, chamada Ressurreição, sem passar pelo Retorno com o Elixir.

O herói retorna ao Mundo Comum, mas a jornada não tem sentido se ele não trazer de volta um Elixir, tesouro ou lição do Mundo Especial. (...) Algumas vezes, o Elixir é o tesouro conquistado na busca, mas pode ser o amor, a liberdade, a sabedoria, ou o conhecimento de que o Mundo Especial existe, mas se pode sobreviver a ele. Outras vezes, o Elixir é apenas uma volta para casa, com uma boa história para contar. (VOGLER, 2006, p.46)

Visualmente, a jornada do herói é apresentada dessa forma:

Figura 12 — A jornada do herói

O modelo da Jornada do Herói



Fonte: Idem, p.36

3.2.2.7 “O dia que Júpiter encontrou Saturno”

Astrologicamente, o encontro de Júpiter, ligado aos sonhos, e de Saturno, relacionado ao tempo, simboliza uma mudança revolucionária. O título remete também ao outro conto da parte “Os morangos”, “O dia em que Urano entrou em Escorpião (velha história colorida)”. Se aquela era uma velha história, essa anuncia novos tempos. O subtítulo, “nova história colorida”, parece remeter à música “Velha Roupas Coloridas”, composta por Belchior e gravada por Elis Regina, amiga de Caio, que canta “o passado é uma roupa que não nos serve mais”.

No conto, o autor aposta no suspense como gênero, dando pistas do que está acontecendo aos poucos. Ao narrar a história com a mulher como protagonista, chegando a um bar e percebendo um homem bonito e queimado de sol, eles se aproximam e o diálogo se desenrola ora entre romance, ora beirando o surrealismo.

- Você gosta de Júpiter?
- Gosto. Na verdade “desejaria viver em Júpiter onde as almas são puras e a transa é outra”.
- Que é isso?
- Um poema de um menino que vai morrer.
- Como é que você sabe?
- Em fevereiro, ele vai se matar em fevereiro.

- Hein?
- (Silêncio)
- Você tem um cigarro?
- Estou tentando parar de fumar.
- Eu também. Mas queria uma coisa nas mãos agora.
- Você tem uma coisa nas mãos agora.
- Eu?
- Eu. (ABREU, 2016, p.133)

Os versos citados pela personagem, entre aspas, são de Henrique do Valle, do poema “Vazio na carne”. Outras referências, especialmente musicais, brilham no conto. A epígrafe traz um trecho de “Gente”, de Caetano Veloso, (“Gente, espelho de estrelas, reflexo do esplendor”), a trilha sonora diegética é “Beautiful Boy (Darling Boy)”, de John Lennon e o rádio do carro que chega na cena final toca “Baila Comigo”, da Rita Lee.

Eles continuam:

- (Silêncio)
- Como é que você sabe?
- O quê?
- Que o menino vai se matar.
- Sei muitas coisas. Algumas nem aconteceram ainda.
- Eu não sei nada.
- Te ensino a saber, não a sentir. Não sinto nada, já faz tempo.
- Eu só sinto, mas não sei o que sinto. Quando sei, não compreendo.
- Ninguém compreende.
- Às vezes sim. Eu te ensino.
- Difícil, morri em dezembro. Com cinco tiros nas costas. (Idem, ibidem)

Entre diferenças e semelhanças de percepção, gostos e crenças que vão descobrindo, linhas temporais se cruzam.

- E que uma palavra ou um gesto, seu ou meu, seria suficiente para modificar nossos roteiros.
- (Silêncio)
- Mas não seria natural.
- Natural é as pessoas se encontrarem e se perderem.
- Natural é encontrar. Natural é perder.
- Linhas paralelas se encontram no infinito.
- O infinito não acaba. O infinito é nunca.
- Ou sempre. (Idem, p.136)

Após o diálogo, a perspectiva se inverte. Agora assistimos ao começo da cena, mas do ponto de vista dele. Porém, o diálogo não é repetido, pois a inversão de

perspectiva não adicionaria nenhuma informação. A sequência é composta exclusivamente por ação.

De repente um carro freou atrás dele, o rádio gritando “se Deus quiser, um dia acabo voando”. Na cabeça dele soaram cinco tiros. De onde estava, não conseguiria ver os olhos da moça. De onde estava, a moça não conseguiria ver os olhos dele. Mas as memórias de cada um eram tantas que ela imediatamente entendeu e aceitou, desaparecendo da janela no exato instante em que ele atravessou a avenida sem olhar para trás. (Idem, p.137-138)

O verso “se Deus quiser, um dia acaba voando”, combinado às estrelas que Cetano canta, e à morte anunciada no diálogo, fazem sentido juntos, como um quebra-cabeça que se monta ao longo do conto.

3.2.2.8 “Aqueles dois”

No oitavo e último conto da segunda parte, as histórias progressas de Raul e Saul são apresentadas paralelamente, para efeito de comparação.

Raul tinha um ano mais que trinta; Saul, um a menos. Mas as diferenças entre eles não se limitavam a esse tempo, a essas letras. Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de arquitetura. (ABREU, 2016, p.140)

A montagem parece ter sido inspirada no recurso multitela, utilizado no cinema para exibir simultaneamente duas cenas, lado a lado. A tela, dividida em duas, contempla assim dois personagens que não estão no mesmo local.

Outro recurso cinematográfico presente no texto é o ato de desenhar primeiro e segundo planos, utilizando-se da profundidade de campo, como modo de separar os protagonistas que ainda não têm coragem de assumir o que sentem um pelo outro, enquanto o narrador ainda se refere a eles como “amigos”.

Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um podia

ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. (Idem, p.147)

Enquanto Raul e Saul têm dificuldade de verbalizar o amor que sentem e de reconhecer que são um casal, os colegas de trabalho o fazem por eles, por meio de comentários indiscretos, risadas e cartas anônimas para o chefe, que acaba por demiti-los. É fácil visualizar como o autor cinéfilo alterna planos gerais e planos detalhes nas descrições de ação. Sua narrativa é essencialmente visual, como um roteiro cinematográfico.

Esvaziaram lentamente cada um a sua gaveta, a sala vazia na hora do almoço, sem se olharem nos olhos. O sol de verão escaldava o tampo de metal das mesas. Raul guardou no grande envelope pardo um par de enormes olhos sem íris nem pupilas, presente de Saul, que guardou no seu grande envelope pardo a letra de “Tu me acostumbraste”, escrita por Raul numa tarde qualquer de agosto e com algumas manchas de café. Desceram juntos pelo elevador, em silêncio. (Idem, p.148)

Na repartição, Raul e Saul são vistos separados pela última vez. O uso da expressão “cada um” e o fato de eles não se olharem nos olhos ali é representativo. No elevador, já fora do ambiente homofóbico da repartição, estão juntos.

Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e mais altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. (Idem, ibidem)

E saem de lá juntos. Nossa leitura, inspirada por romances literários e filmes de comédia romântica, tende a acreditar que do jeito que os personagens terminam o filme, eles permanecem: lado a lado.

3.2.3 “Morangos mofados”

O conto “Morangos mofados” constitui a terceira parte do livro. Tem cinco partes, nomeados conforme a teoria musical, compondo uma sinfonia, conforme vimos

anteriormente, no capítulo 2. Os cinco capítulos podem ser lidos também como cinco atos, herdados da dramaturgia grega e até hoje utilizados em roteiros de séries de televisão. Segundo Pamela Douglas (2011), em 2006, algumas emissoras americanas determinaram que todas as séries tivessem seus roteiros estruturados em cinco atos, para que fossem inseridos mais intervalos comerciais. *Lost* e *Grey's Anatomy*, por exemplo, seguem essa estrutura narrativa.

O primeiro, digamos, ato, intitulado “Prelúdio”, mostra algumas frases que o personagem costuma dizer, o que caracteriza a etapa “Mundo comum”, na jornada do herói de Vogler.

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, 2016, p.150)

Está dado o problema que o protagonista deve resolver: o gosto de morangos mofados na garganta. Uma relação causal se estabelece então, com o protagonista em um consultório médico na cena seguinte, que também inaugura um novo ato, “Allegro agitato”.

Mal do nosso tempo, sei, pensou, sei, agora vai desandar a tecer considerações sócio-político-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da Hipocondria Motivada Pela Paranoia dos Grande Centros Urbanos, cara bem barbeada, boca de próteses perfeitas, uma puta certa vez disse que os médicos são os maiores tarados (talvez pela intimidade constante com a carne humana, considerou), e este? (Idem, ibidem)

No intervalo entre o médico fumando um cigarro e tecendo recomendações, o protagonista o observa, imaginando e tentando antecipar suas falas, além de traçar um perfil para ele. No cinema, o que só é pensado e não dito se dá através do procedimento de *voice over*, com a voz do protagonista se impondo sobre a cena. Aqui, tanto narrador em terceira pessoa quanto protagonista em primeira pessoa alternam suas vozes, não sendo possível identificar quem é quem em determinados momentos.

Corta para o ato seguinte, “Adagio sostenuto”. Em casa, na manhã seguinte, depois de ter tomado alguns comprimidos recomendados pelo médico, a náusea veio. “*Strawberry fields*: no meio do vômito podia distinguir aqui e ali alguns pedaços de

morangos boiando, everdeados pelo mofo” (Idem, p.154). Poucos antes, somos apresentados à história pregressa do protagonista: publicitário bem-sucedido, um romance terminado, drogas e cigarros.

“Andante ostinato”, o quarto ato, tem início, misturando vozes, teorias, devaneios, lembranças e sons eletrônicos, como o se fosse o mal estar que suscede o vômito. O personagem age, se movimentando, e parece que está prestes a tirar a própria vida.

Desligou a televisão, saiu para o terraço de plantas empoeiradas, devia cuidar melhor delas, não fosse essa presença viva dentro de mim corroendo carcomendo a célula pirada na alma fermentando o gosto nojento na língua. (...) 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 - que diferença faz? (Idem, p.155)

O último ato, “Minueto e rondó”, constrói um suspense a respeito do que o personagem vai fazer agora que amanhece e ele observa a rua no terraço. E então, algo começa a se formar.

(...) ali onde começa a luz, onde começa o vento, onde começa a onda, desse lugar qualquer que eu não sei, nem você, nem ele sabia agora: brotou qualquer coisa como - não quero ser piegas, mas talvez não tenha outro jeito - uma luz, um vento, uma onda. (...) Ele teve certeza. Ou claras suspeitas. Que talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levava, mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam (...) (ABREU, 2016, p.156)

Em seguida, invadido por uma glória interior, o protagonista sente que “o gosto mofado de morangos tinha desaparecido. Como uma dor de cabeça, de repente.” (Idem, p.157) O protagonista, transformado, vislumbra uma possibilidade, um futuro: plantar morangos em algum lugar. O terceiro ato, enfim, termina solar, esperançoso, como um futuro que se anuncia no horizonte.

CRÉDITOS FINAIS

Para estabelecer a qual paradigma narrativo *Morangos mofados* corresponde, é necessário dividir a análise em dois campos. O primeiro, individualizado, centrado nas particularidades narrativas de cada conto, como explanado no item 3.2. E o segundo, mais amplo, está pautado na necessidade de entender como as três partes do livro se relacionam.

E cada uma das histórias de um multiplot pode ainda ser um fragmento de um plot completo – num movimento referencial típico da nossa contemporaneidade, que muitas vezes se exprime numa cultura de fragmentos e ruínas. Hoje existe uma forte tendência para conceber, na linearidade ou na hipertextualidade, histórias que são montagens de fragmentos autônomos (isto é: não-metonímicos, não-alusivos) e díspares, propondo-se deste modo uma exasperação da polissemia do que é contado, ou a entrega da construção dos sentidos do que é contado àquele a quem se conta. (MENDES, 2009, p.113-114)

Adotando o formato cinematográfico como perspectiva, pode-se considerar que alguns contos, como “Caixinha de música”, por exemplo, se articulam como curtas-metragens, que não costumam ter primeiro ato. Embora existam muitas exceções, por se tratar de um formato essencialmente experimental, curtas-metragens geralmente começam em seu clímax, pois são sobre uma situação-limite. Outros contos, no entanto, como “Sargento Garcia”, apresentam três atos definidos, com uma estrutura clássica de apresentação-confrontação-resolução.

Em linhas gerais, pode-se considerar que a primeira parte, “O mofo”, seja composta por contos sobre a repressão e de que forma o sujeito responde a ela. Alcoolismo, tentativa de suicídio, contracultura e desbunde figuram como alternativas para sujeitos em crise existencial, solitários e incapazes de se comunicar. Eles não agem, não completam seu arco de transformação, pois estão presos em suas angústias particulares. “O mofo”, como ato I, situa os personagens em um ambiente inóspito e autoritário e dá a problemática de que os protagonistas devem se libertar. Tanto que o último conto da primeira parte acaba com uma ação, ou seja, um protagonista em movimento, se constituindo em um ponto de virada entre o primeiro e o segundo ato.

“Gritarei, então. Muito alto, com todas as minhas forças, durante muito tempo. Não sei se foi esta a ordem, se será assim o depois.” (ABREU, 2016, p.75)

O meio da história é, por isso, e também, uma metáfora da luta de Eros contra Thanatos. E é ainda uma metáfora da nossa própria vida biológica: o meio da vida é – em princípio – a sua parte mais longa, a que melhor contamos porque o seu princípio e fim nos escapam. Não narramos o nosso nascimento nem narraremos a nossa morte. (MENDES, op. cit., p.69)

Já “Os morangos”, segundo ato, o de confrontação, começa, simbolicamente, com um conto chamado “Transformações”, em que vemos uma casca individualista se quebrar para que o contato humano seja reestabelecido. Novos protagonistas ganham voz, em primeira pessoa, incluindo mulheres. Há uma vingança contra o que aprisiona e mata o que somos por dentro, em “Caixinha de música”. Em “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, já é possível vislumbrar o futuro. E “Aqueles dois” representa a saída de iguais de um ambiente opressivo, de cabeça erguida, “altos e mais altivos”. (ABREU, 2016, p.148)

No terceiro ato, “Morangos mofados”, o gosto de morangos mofados desaparece repentinamente, como um passe de mágica, e não como resultado de uma ação do protagonista. Mesmo assim, a trama se resolve e ele passa a enxergar um futuro melhor. Embora o autor estivesse inclinado a dar um final caótico para o protagonista, como vimos nos subcapítulos 1.2 e 2.3, o protagonista se recusou. Caio Fernando Abreu não era um autor de estruturas fechadas, mas sim um escritor aberto às demandas do próprio texto.

Do final como obsessão – A preocupação com o final resolutivo manteve-se tão significativa na herança tardo-aristotélica, que alguns autores, como Franklyn e Field, ainda propõem que se comece a escrever a história pelo fim, pré-orientando, deste modo, a totalidade do que vai ser contado para o(s) desfecho(s). O princípio e o meio da história são então organizados em direção ao que já está escrito, num exercício – sustentam tais autores – talvez tão útil à história arquetipal como ao multiplot ou à multilinearidade (que tem de prever, não um, mas vários desfechos, abertos ou fechados, para a sua arborescência). (MENDES, 2009, p.66)

Morangos mofados reúne contos que já haviam sido publicados. Abreu fez a seleção, como um montador de filme em uma ilha de edição, dando ordem e dividindo o livro em partes, orientado pelo paradigma narrativo clássico, além de escrever o conto

inédito “Morangos mofados” como fechamento. Os contos, em sua maioria, se filiam ao paradigma moderno, com personagens fragmentados, atormentados por uma crise existencial, e presos em uma situação-limite. Como exceção, alguns contos apresentam protagonistas ativos, que completam seus arcos, superam suas falhas e retornam para um mundo transformado.

Pode-se dizer, portanto, que *Morangos mofados* mantém elementos da tradição clássica, como a divisão em três atos, e, inspirado no cinema moderno europeu, quebra regras da narrativa clássica ao subverter a relação de causalidade entre eventos. Os procedimentos cinematográficos utilizados, como o enquadramento, a montagem e a trilha sonora determinam o ritmo e o foco narrativo. Trata-se de uma narrativa *multiplot*, assim como as do paradigma reconstrutivo californiano, mas que não se conforma às regras estabelecidas por ele. *Morangos mofados* é, portanto, clássico e moderno ao mesmo tempo.

(...) a partir dos anos 80 do século XX, e dada a natureza e envergadura do confronto, nem cinema “clássico” nem cinema “moderno” puderam manter as respectivas práticas e identidades, sendo obrigados a miscigenar-se, dando origem a uma profusão de modelos e de estilos com que convivemos hoje, e que resultam do impacto do encontro de ambos. (Idem, p.79)

Escrito entre 1978 e 1980 e publicado em 1982, *Morangos mofados* se mostra alinhado a seu tempo, sendo contemporâneo do cinema e da literatura que, contaminados, bebem da fonte um do outro e se renovam narrativa e estilisticamente. Por isso, hoje (2021), a obra, depois de quase quarenta anos de seu lançamento, permanece atual e relevante.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Inventário do irremediável**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. 1. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- ABREU, Caio Fernando. **A Maldição do Vale Negro**. 1. ed.: Porto Alegre: IEL, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Mel & girassóis**. Organização e seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. Harriett. In: **Setecentos setecentos**. Organização: Elias José. Volume 3. São Paulo: FTD, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Teatro completo**. Organização de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. **Girassóis**. 1. ed.: São Paulo: Global, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. **Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito**. Organização: Luciano Alabarse. 1. ed.: Porto Alegre: L&PM, 2000.
- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. São Paulo: Globo, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. **Caio em 3D: o essencial da década de 70**. Seleção de Valéria Sanalios e apresentação de Maria Adelaide Amaral. 1. ed.: Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. **Caio em 3D: o essencial da década de 80**. Seleção de Valéria Sanalios e apresentação de Márcia Denser. 1. ed.: Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. **Caio em 3D: o essencial da década de 90**. Seleção de Valéria Sanalios e apresentação de Marcelo Pen. 1. ed.: Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. **Melhores contos**: Caio Fernando Abreu. Seleção de Marcelo Secron Bessa. 1. ed.: São Paulo: Global, 2006.

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Organização de Gil França Veloso. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. **Onde andará Dulce Veiga?** Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ABREU, Caio Fernando. **Além do ponto e outros contos**. Seleção de Luís Augusto Fischer. 1. ed.: São Paulo: tica, 2010.

ABREU, Caio Fernando. **A vida gritando nos cantos**. 1. ed.: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ABREU, Caio Fernando. **Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu**. Organização: Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. 1. ed.: Rio de Janeiro: Record, 2012.

ABREU, Caio Fernando. **#Caio Fernando Abreu: de A a Z**. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ABREU, Caio Fernando. **Comunidade do Arco-ris**. 1. ed.: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ABREU, Caio Fernando. **Cartas**: Caio Fernando Abreu. Organização: talo Moriconi. 2. ed. E-book. Selo HB, 2016.

ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ABREU, Caio Fernando. **Três vezes Hilda**: biografia, correspondência e poesia. Organização: Ana Lima Cecilio. *E-book*. Companhia das Letras, 2018.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269- 273.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

AZEVEDO NETO, Joachin. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: *Floema*: Caderno de teoria e história literária, não 10, Jan/Jun, 2014.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. Dentro da academia, fora da literatura. Folha de São Paulo, 2003. Disponível em:<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/01/1217251-a-recusa-academica-em-entender-paulo-coelho.shtml>>.

- BARBOSA, João Alexandre. Criação e Crítica Literária. In: **Leituras desarquivadas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu**: inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DIP, Paula. **Numa hora assim escura**: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- DOUGLAS, Pamela. **Writing the TV Drama Series**. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2011.
- COTT, Jonathan. *John Lennon: The Rolling Stone Interview*. Rolling Stone, 1968. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/john-lennon-the-rolling-stone-interview-186264>>.
- ESCRITORES GAÚCHOS. **Perfil dos escritores**: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: RBS, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. São Luís: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos**. vol. 5. São Paulo: Forense, 2006.
- HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura**. São Paulo: Rocco Pequenos Leitores, 1999.

MASSUELA, Amanda. Cartas inéditas de Caio F. Abreu são reunidas em duas novas publicações. Revista Cult, 2016. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/cartas-ineditas-de-caio-f-abreu-sao-reunidas-em-duas-novas-publicacoes/>>. Acesso em 07 de jun. de 2019.

MEIRELES, Cecília. **Vaga música**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1942.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MENDES, João Maria. **Culturas Narrativas Dominantes: O caso do Cinema**. Lisboa: Edial, 2009.

NUNES, Alexandre. Caio Fernando Abreu: uma ponte entre dois séculos. Revista Cariri, 2016. Disponível em: <<https://caririrevista.com.br/caio-fernando-abreu-uma-ponte-entre-dois-seculos>>. Acesso em 05 de nov. de 2020.

PAZ, Octavio. Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOARES, Thiago. Caio e a morte como performance. Suplemento Pernambuco, 2016. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1535-caio-e-a-morte-como-performance.html#:~:text=Dias%20antes%20de%20morrer%2C%20Caio,pai%2C%20d%20epois%20de%20sua%20morte>>. Acesso em 10 de jun. de 2019.

SONTAG, Susan. **Assim vivemos agora**. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TORRES, Bolívar. Com cartas inéditas, livro retrata amizade de Caio F. e Hilda Hilst. O Globo, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/com-cartas-ineditas-livro-retrata-amizade-de-caio-e-hilda-hilst-20649176>>. Acesso em 10 de jun. de 2019.

TORRES, Bolívar. Diário escrito por Caio F. durante 32 anos é mantido em segredo a pedido da família. O Globo, 2018a. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/diario-escrito-por-caio-durante-32-anos-mantido-em-segredo-pedido-da-familia-23052684>>. Acesso em 04 de jun. de 2019.

TORRES, Bolívar. Amigos têm 'acervo paralelo' de Caio Fernando Abreu. O Globo, 2018b. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/amigos-tem-acervo-paralelo-de-caio-fernando-abreu-23052735>>. Acesso em 02 de jun. de 2019.