

Metáforas dos anos 80: sobre *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu

Clarice Esperança

RESUMO

O artigo analisa trechos da obra *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, a partir do conceito de cultura implícita, de Jacques Leenhardt, buscando utilizar a literatura como fonte para compreender um momento histórico – no caso, os anos 80, no Brasil. São discutidas as imagens poéticas presentes nos contos *Os Sobreviventes*, *O Dia Que Júpiter Encontrou Saturno* e *Morangos Mofados*. Ao final, conclui-se que os contos revelam o sentimento das camadas intelectuais do país perante a derrota das utopias vivida nos anos 80, bem como a necessidade de construir utopias novas. Neste sentido, o início dos anos 80 é sentido como *transição*, ou seja, uma ponte entre o velho e o novo.

Palavras-chave: Cultura implícita. *Morangos Mofados*. Anos 80.

Metaphors of the 80's: On *Morangos Mofados*, by Caio Fernando Abreu

ABSTRACT

The article analyzes excerpts of the book *Morangos Mofados*, by Caio Fernando Abreu, applying the concept of culture implicit in Jacques Leenhardt, seeking to use literature as a source to understand a historical moment – the 80's in Brazil. The poetic images in the tales *Os Sobreviventes*, *O Dia Que Júpiter Encontrou Saturno* e *Morangos Mofados* discussed lead to the conclusion that the sense of intellectual layers in the country before the defeat of the utopias lived in the 80's are revealed together with the need to build new utopias. In this sense, the early 80's is seen as transitional moment, as a bridge between the old and new.

Keywords: Implicit culture. *Morangos Mofados*. 1980's.

INTRODUÇÃO

Que elementos uma obra de arte literária pode trazer para a análise histórica? Segundo Jacques Leenhardt (LEENHARDT, 2004, p.147-164), a literatura pode ser uma fonte importante para ler os movimentos implícitos, não-discursivos da História. Inspirado por este pensamento, este artigo analisa os elementos da “cultura implícita” no livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. Apontada “como peça muito importante para a compreensão de uma literatura brasileira pós-moderna” (ARENAS, 1992, p.54), a obra deste escritor natural de Santiago do Boqueirão (RS) seria expressão poética da chamada “geração perdida” – os que cresceram sob a égide da ditadura militar no Brasil.

Clarice Esperança é doutoranda em História/PPG-UFRGS.

Textura	Canoas	n.18	p.66-79	jul./dez. 2008
---------	--------	------	---------	----------------

O que se busca, neste breve estudo, é ampliar a compreensão sobre os pressupostos culturais e políticos do início dos anos 80, período de crise econômica, do governo Figueiredo, das primeiras eleições pós-golpe (para governador, em 1982), do movimento pelas diretas já (1984) e da retomada do movimento social, em especial das classes trabalhadoras, a partir das três grandes greves dos metalúrgicos de São Bernardo, de 1978 a 1980. Pode-se falar em elementos culturais e sociais únicos nestes anos? Qual a expectativa de futuro sinalizada pela geração de Caio Fernando Abreu?

O artigo é composto de três partes. Em primeiro lugar, farei uma breve exposição sobre o conceito defendido por Leenhardt e tentarei uma aproximação com o conceito de regime de historicidade, desenvolvido por François Hartog, o que me parece útil para refletir sobre o período em questão. Em seguida, apresentarei brevemente Caio Fernando Abreu e *Morangos Mofados*. Por último, empreenderei a análise propriamente dita, comentando três contos, um de cada uma das duas primeiras partes da publicação (*O Mofo e Os Morangos*) e, por fim, aquela que dá nome à obra, *Morangos Mofados*.

LITERATURA E FUTUROS POSSÍVEIS

A literatura é vista como fonte histórica a partir de vários olhares. Pode se tratar, como defende Roger Chartier, de entender o processo pelo qual o leitor dá sentido aos textos (CHARTIER, 2002, p.255). O foco aí estaria na recepção das narrativas e na produção de significados que ocorrem na leitura, entendida como um espaço de apropriação da obra pelo leitor. Outra vertente possível é a análise do conteúdo das narrativas, percebidas como integrantes de um processo de construção social da realidade (PESAVENTO, 2004).

Na visão de Jacques Leenhardt, as obras literárias seriam particularmente úteis ao historiador para vislumbrar elementos não-visíveis nos documentos habituais. Sua reflexão é despertada por um texto de Sérgio Buarque de Holanda no qual o historiador brasileiro identifica uma incapacidade da História de antecipar-se ao tempo, de observar a qualidade dinâmica dos atores do passado.

Buarque de Holanda embasa sua percepção a partir do pensamento do alemão Otto Hintze, que vê o movimento histórico como ritmo. Haveria o ritmo dialético, com evoluções visíveis ao historiador, porque formuladas em discursos e documentos, e o ritmo evolutivo, que se exprimiria essencialmente no plano inconsciente, somente tornando-se sensível depois de motivar uma mudança no processo histórico. Buarque de Holanda também explora Fernand Braudel e sua noção de diferentes temporalidades na História (tempo longo/tempo curto) para perguntar-se, segundo Leenhardt, como o historiador “pode pensar o implícito, o inconsciente não discursivo, o paradocumental?” (LEENHARDT, 2004, p.149)

É a partir da reflexão sobre essa dificuldade da análise histórica que Leenhardt fala de uma *cultura implícita*. Ela seria praticamente invisível à História porque minoritária, expressão de pensamentos individuais. Tais idéias, conscientes, mas desprezíveis se

olhadas sob um prisma quantitativo, não ganhariam uma dimensão explícita em termos sociais, mas seriam o alicerce das transformações. Assim, escreve ele, “as expressões individuais ocorrem a seu tempo, são premonitórias, revolucionárias, a menos que sejam qualificadas de ‘loucas’, o que não é muito diferente do ponto de vista sociológico” (LEENHARDT, 2004, p.150-151). Por força da estreiteza da base documental, dada pela própria característica dessa *cultura implícita*, correr-se-ia o risco de confundir seu caráter minoritário com algo passageiro e não essencial para a temporalidade.

Leenhardt vê a análise da obra de ficção a partir de duas vertentes:

– as idéias e teses expressadas pelo narrador, que corresponderiam ao elemento *explícito* desta cultura;

– o sentido da ação dos personagens, que assumiria um caráter “infralingüístico, infradiscursivo, submetido a imponderáveis, a contradições, a contingências”. Neste sentido, sustenta o historiador francês, “a ação não é um discurso” (LEENHARDT, 2004, p.152).

As ações dos personagens seriam a chave para a compreensão do imaginário da sociedade, já que constituem “o horizonte de compreensão e de esperança dos atores da história” (LEENHARDT, 2004, p.153). É a expressão da vanguarda das idéias de transformação, algo ainda não explicitado, visionário. “A ficção sinaliza para mundos possíveis”, sendo, portanto “visionária” (LEENHARDT, 2004, p.152). Para desvendar estes mundos, é preciso encontrar um sentido a partir da articulação de elementos discursivos e ficcionais.

Se a literatura pode dizer coisas sem que, entretanto, estas coisas estejam expressas em um discurso, com o controle e o formalismo que implica a formulação do discurso, é porque o conteúdo de verdade em questão, aquilo que ela diz, ela o manifesta à margem do discurso, à margem do enunciado consciente e controlado (LEENHARDT, 2004, p.153)

Sem estar expresso nas palavras do narrador ou no dizer dos personagens, haveria um significado no conjunto de ações desenvolvidas na obra literária, identificável a partir de uma leitura em diferentes níveis. As práticas dos personagens expressariam, assim, um sentido histórico, na medida em que revelam as expectativas do autor e de seu grupo social enquanto horizonte possível de ação no momento de produção da obra.

A noção de “mundos possíveis” não pode nos deixar de lembrar a idéia de expectativa de futuro, ou de futuros passados, como desenvolvido por Reinhart Koselleck. Segundo o teórico alemão, pensar em tempos históricos corresponde a perceber como as dimensões temporais do passado e do futuro se remetem umas às outras, ou como em cada época e em cada grupo social se conjugam diferentemente experiências e expectativas. Coincidentemente, é também a partir de uma obra de arte, o quadro *A batalha de Alexandre*, de Albrecht Altdorfer, pintado em 1528, que Koselleck desenvolve suas

considerações sobre as mudanças nas expectativas de futuro do passado. A forma como o artista retrata a ação no campo de batalha desperta a impressão de que, na época em que a pintura foi criada, presente e passado pertenciam ao mesmo horizonte histórico. Uma percepção que se modificaria 300 anos depois (KOSELLECK, 1993, p.21-23).

O tempo histórico se diferenciaria do tempo natural mensurável, aquele marcado pela cronologia dos calendários e relógios. Ele estaria vinculado a “unidades políticas e sociais de ação, a homens concretos que atuam e sofrem, a suas instituições e organizações” (KOSELLECK, 1993, p.14), que obedeceriam a modos de realização particulares e a um ritmo temporal próprio. A experiência de viver em determinado tempo, portanto, permitiria não só uma relação peculiar com o presente, com a ação, mas também uma visão própria a respeito do passado e do futuro. Cada época teria, portanto, os seus “mundos possíveis”, para usar a expressão de Leenhardt. Koselleck vê justamente uma mudança na percepção do tempo histórico no decorrer do século XVII, a partir da modificação na idéia de futuro, de um apocalipse escatológico para uma percepção do devir como um campo de possibilidades crescentemente abertas ao controle da razão.

François Hartog desenvolve esta idéia e a faz avançar em termos de periodização a partir da noção de regimes de historicidade. O historiador francês entende o conceito também como uma expressão de experiência temporal, uma percepção que “organiza o passado como uma seqüência de estruturas” (HARTOG, 1996, p.96). O regime de historicidade compreenderia um espaço para um certo cotidiano, as fronteiras possíveis do pensamento, um determinado tipo de relações de trabalho. Esta “ordem” do tempo pode ser aceita ou negada, mas neste caso, sua rejeição requer a busca por elaborar um regime alternativo.

A ruptura identificada por Koselleck é chamada por Hartog como a mudança da *historia magistra* para o regime moderno. A partir do século XVIII, o passado não é mais visto como capaz de ser sempre o mestre do futuro. Este último é percebido como cada vez mais acelerado, distanciando-se da experiência do vivido. A história passa a ser escrita do ponto de vista do futuro, do progresso, da evolução, da revolução. O novo paradigma, no entanto, envelhece rapidamente e o século XX vê sinais do nascimento de um novo regime, no qual é a percepção do presente que se torna hipertrofiada: o presentismo.

Modificação perceptível desde a I Guerra Mundial, o presentismo se estabelece crescentemente no espaço vago deixado pela desilusão com o progresso, com a ciência, com a idéia de Nação e de civilização. Hartog identifica traços deste foco no presente no trabalho de pensadores como Walter Benjamin e Jean-Paul Sartre, além do escritor Marcel Proust. Mas ele parece encontrar o completo estabelecimento deste novo regime por volta do fim dos anos 60 e início dos 70, com o Maio de 68 e a crise do petróleo de 1974. Fariam parte deste ritmo a emergência, em meados dos 70, de temas como identidade, memória e patrimônio, revelando um desconforto com os limites escassos deste presente sem horizontes, num clima de desilusão e pessimismo em relação ao futuro.

É neste ambiente de incerteza mundial, agravado no Brasil pelo autoritarismo político e pelo acirramento da crise econômica, que viveu e criou Caio Fernando Abreu. Quais os “mundos possíveis” do Brasil dos anos 80 que a sua obra pode nos ajudar a vislumbrar?

CAIO E OS MORANGOS MOFADOS

Lançado em 1982, *Morangos Mofados* é o quinto livro de Caio Fernando Abreu, e também o quinto título da coleção Cantadas Literárias da Editora Brasiliense. Foi publicado em um momento de proeminência da editora, então com quatro décadas de existência, na cena cultural brasileira¹. Caio tinha 34 anos à época da publicação e vivia em São Paulo (tentando “descobrir um jeito qualquer de mudar, rapidinho, de planeta” (ABREU, 1983, p.146), como diz a pequena biografia que encerra a obra).

Iniciada em 1970, com *Inventário do Irremediável*, sua obra já era reconhecida, com vários prêmios, inclusive um referente à peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (1977). Havia estudado Letras e Artes Dramáticas no Rio Grande do Sul e trabalhado como jornalista em revistas como a *Veja* e a *Manchete* e em jornais como *Correio do Povo* e *Zero Hora*. Depois de *Morangos Mofados*, o escritor publicou mais sete livros, entre eles o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). Caio morreu em Porto Alegre, em 1996, aos 48 anos.

A estrutura de *Morangos Mofados* revela uma dificuldade adicional no uso do material como fonte histórica, na forma preconizada por Leenhardt. É que a narrativa de Abreu é “consciente do fato de ser uma criação artificial” (ARENAS, 1992, p.54-55), expressando-se muitas vezes em uma meta-narrativa de cunho irônico e auto-referencial. Por isso, a ação, em vários dos 18 contos que compõem a obra, é conscientemente uma ação literária. Assemelha-se por vezes ao realismo fantástico, mas em outras ocasiões se refere como espelho à própria narrativa, não buscando um “espelhamento” com o real, mas criando os seus próprios critérios de verossimilhança.

Este movimento fica mais claro na primeira parte da obra, intitulada *O Mofa*, que reúne nove contos e onde predomina o “clima angustiante e oprimente” (ARENAS, 1992, p.58) e a linguagem mais hermética. *Os companheiros*, por exemplo, se inicia de forma auto-referencial:

Poderia começá-la também assim – pigarreou & disse: diríamos que Ele apresentava-se ou revelava-se ou expressava-se (entregava-se?) ou fosse lá o que fosse, naquele momento específico, por uma predileção, tendência, símbolo, sintoma ou como queiram chamá-lo, senhores, senhoras, aos blues lentos, aos cafês amargos, aos tabacos fortes. E os morcegos esvoaçavam ao redor da casa. (ABREU, 1983, p.38)

¹ O selo da Brasiliense lançava, na época, obras com grande penetração no mercado brasileiro, como a coleção Primeiros Passos, que buscava explicar (“o que é”) temas complexos como socialismo, comunismo, revolução, utopia e ideologia em formato de bolso e preço acessível a estudantes. Na esteira da Primeiros Passos, enorme sucesso de vendas, apareceram outras coleções de bolso como a Tudo é História (dedicado a História) e a Encanto Radical (pensadores). Os livros da Cantadas Literárias tinham um formato ligeiramente maior, e eram romances ou contos, geralmente versando sobre temas como liberdade política e sexual, numa linguagem inovadora. Além de *Morangos Mofados*, também saíram nesta rubrica *Porcos com Asas*, de Marco Radice e Lidia Ravera e *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, para citar apenas dois títulos que tiveram boa vendagem e grande repercussão à época. Em 1995, Caio Fernando Abreu empreendeu uma revisão do texto de *Morangos Mofados*, sendo a obra relançada por outra editora (Agir), com prefácio de Heloísa Buarque de Holanda e uma carta do autor relatando o processo de criação da obra.

A primeira narrativa, *Diálogo* (ABREU, 1983, p.11-12), é uma troca de frases entre os personagens nomeados apenas como A e B. A discussão é sobre a relação entre ambos e surge a partir da oração de A – “Você é meu companheiro” – que B parece não entender: “Hein?”. O tema da conversa segue confusamente sobre as definições/implicações deste companheirismo até um final onde se invertem os papéis: B finalmente afirma “Você é meu companheiro”, mas aí é a vez de A responder “Hein?”. Abreu ainda acrescenta a anotação *ad infinitum*, ao final, num possível indicativo de que *Diálogo*, na verdade, é sobre uma insuperável dificuldade de comunicação.

A mesma dificuldade que transparece em *Pela Passagem de Uma Grande Dor*, (ABREU, 1983, p.25-33) na qual também dois personagens travam um longo diálogo telefônico onde as trocas afetivas são permeadas por silêncios e a sombra constante da incompreensão mútua. A grande dor do título pode ser o desespero existencial do personagem masculino ou a eminência de um aborto do personagem feminino (“Vou tirar amanhã – ela falou de repente”).

Terça-feira Gorda retrata o encontro e o envolvimento físico intenso de dois homens num baile de carnaval e a repressão social de que são vítimas, culminando na descrição impressionante de um ataque à dupla na beira da praia, “a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos” (ABREU, 1983, p.45-48).

O clima é menos sombrio na segunda parte, *Os morangos*, onde os personagens dos oito contos parecem estar, em sua maioria, envolvidos com preocupações relacionadas a um mundo mais concreto. Pelo menos duas das histórias aí contadas ganharam adaptações cinematográficas: *Sargento Garcia*, sobre o episódio da iniciação sexual de um adolescente por um militar no primeiro governo do ciclo ditatorial (o marco temporal está presente pela indicação de um retrato de Castello Branco na parede), e *Aqueles Dois* (ABREU, 1983, p.126-135), sobre o progressivo envolvimento de dois colegas de trabalho e o conseqüente preconceito do qual se tornam vítimas.

Em relação a este último conto, é interessante o paralelo entre a história e *Terça-feira Gorda*. Trata-se de uma temática semelhante – a rejeição social de uma relação homossexual – porém, com diferenças importantes. Em *Aqueles Dois*, o relacionamento parece se intensificar com uma consciência menor dos personagens e o preconceito social não se expressa de forma física, mas sim econômica (os dois são demitidos). Além disso, intervém aí uma possibilidade de vingança simbólica, um certo desdém das vítimas e do próprio narrador em relação aos algozes, os colegas de repartição, denunciado pela última frase “quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.”

A última parte da obra intitula-se, como o livro, *Morangos Mofados* (ABREU, 1983, p.137-145), em evidente referência a canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles. Quatro versos da canção servem de epígrafe ao conto, que busca estruturar-se como o andamento de uma peça musical, dividindo-se em prelúdio, allegro agitado, adagio sostenuto, andante ostinato e minueto e rondó.

Esta narrativa será analisada mais detidamente a seguir, assim como *Os Sobreviventes* (de *O Mofo*) e *O Dia Que Júpiter Encontrou Saturno* (de *Os Morangos*). Das duas primeiras partes do livro, optamos por analisar contos nos quais a temática da memória e do tempo estivesse de alguma forma privilegiada.

ANÁLISE DOS CONTOS

Os Sobreviventes

Alusões culturais abundam em *Os Sobreviventes* (ABREU, 1983, p.13-18), um conto que tem como subtítulo a expressão “para ler ao som de Angela Ro-Ro”, e é dedicado a “Jane Araújo, a Magra”. Aliás, todos os contos do livro possuem dedicatórias, como se através delas, o autor listasse afetos e afinidades. Além da temática do texto, a grande quantidade de citações culturais da época influenciou na escolha desta narrativa para ser um dos objetos da análise.

Os Sobreviventes é um diálogo entre duas personagens, um homem e uma mulher, que conversam no apartamento dela enquanto bebem vodka. Os dois fazem um inventário da sua longa amizade e de certa forma, de sua geração, que viveu da luta armada e até o desbunde intelectual (“ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing debaixo do braço, aqueles sonhos colonizados nas cabecinhas idiotas”). O balanço ocorre no presente vivido, tempo de “aquele maldito emprego de oito horas diárias” e de referências a atos públicos contra usina nucleares. Tais manifestações revelam ainda um pessimismo ou um temor em relação ao futuro, ao risco da guerra atômica.

As falas dos dois personagens se alternam, sempre no mesmo parágrafo, às vezes na mesma frase, tornando difícil identificar quem fala e quem ouve em cada momento, num recurso poético que cria “uma sensação paradoxal de unidade do eu no outro em meio da fragmentação”, no dizer de Arenas. É a fala feminina que inicia o conto, recomendando ao homem uma saída: ir para o Sri Lanka. Seria mais uma tentativa de quem já tentou tudo, dois seres que se julgavam “diferentes”, “superiores”, “vagamente sagrados”, mas que sentem hoje na boca um gosto azedo do fracasso.

Ficamos sabendo, por este discurso que é, ao mesmo tempo, de dois e de um, que o homem e a mulher, antes de se descobrirem homossexuais, tentaram um envolvimento sexual que foi insatisfatório. Este insucesso também é visto com frustração. A mulher queixa-se de um peso, “uma coisa apertada” no peito:

(...) mas ando, ando, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-os-nossos-ideais, nunca tive porra de ideal nenhum, só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista, elitista, capitalista, só queria ser feliz, burra, gorda, alienada e completamente feliz, cara. (ABREU, 1983, p.15)

O diálogo prossegue, cada vez mais desesperançado. A mulher relembra ter experimentado todas as ideologias, todas as terapias alternativas, todas as drogas. Recorda sua internação numa clínica e a visita que o amigo lhe fez (“enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada”).

O discurso da mulher torna-se mais desesperado e os dois se abraçam. Em seguida, caminham até o banheiro, tontos e vomitam juntos. A mulher o empurra para a porta e pede que o amigo se vá. O conto culmina com a despedida dela, que antecipa a saída do homem:

(...) te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. (ABREU, 1983, p.17-18)

Apesar desta sensação quase intolerável de desesperança, é necessário seguir vivendo. Por isso, quando o homem sai, ainda ouve a amiga repetindo do outro lado da porta “tudo vai bem, tudo continua bem”. Enquanto espera o elevador, ele diz “axé, odara”, concordando.

A estrutura do conto remete, pois a um desabafo, a um jorro do que estava contido e era “azedo”. Este “gosto podre de fracasso” precisa sair não só pelo discurso, mas fisicamente, pelo vômito. Não é à toa que esta fala é permeada de alusões temporais de um período específico (do Relatório Hite ao Studio 54).

Para estes personagens, o passado parecia ser tão pleno de esperanças (ou de ideais?) e possibilidades que o presente tornou-se uma armadilha (“caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca”). Vive-se em um presente que guarda do passado um gosto azedo, no qual não se pode viver sem conviver com o desespero cotidiano, com o emprego insatisfatório, com o consumismo. As esperanças de outrora são irrealizáveis no presente, justamente porque são passado; não cabem mais no agora. No entanto, como permanecem insatisfeitas, determinam a própria percepção deste tempo atual como algo incompleto.

Insatisfeito, porém irrealizável, que já passou do ponto, que já apodreceu. O futuro é algo desesperado; precisa-se acreditar em algo (“te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê”). Algo incerto, como a perspectiva da guerra nuclear, como a despedida dos dois personagens – ambos estão despedaçados, mas insistem em repetir, sem acreditar, que tudo vai bem.

O Dia que Júpiter Encontrou Saturno

O Dia que Júpiter Encontrou Saturno (ABREU, 1983, p.118-125) tem como subtítulo *Nova História Colorida*, é dedicado a Valdir Zwetsch e Maria Rosa Fonseca e apresenta dois versos da música *Gente*, de Caetano Veloso, como epígrafe (“Gente: espelho de estrelas/reflexo do esplendor”). Conta o encontro breve de um homem e uma mulher jovens numa festa regada a drogas e música em um apartamento de São Paulo (há uma alusão à Avenida Henrique Schaumann). A maior parte do conto, entre o encontro e a separação do casal, se estrutura num diálogo entre os dois personagens, entremeado por uma observação repetida do narrador: “silêncio”.

No início, a aproximação dos dois é narrada em terceira pessoa, por um narrador que inclusive imagina as figuras da moça e do rapaz em perspectivas distanciadas, de dentro da sala e de fora do edifício. A atração que ambos se exercem mutuamente é sacramentada quando ouvem um verso da canção *Getting better*, dos Beatles, e na memória da jovem soam cinco tiros (referência ao assassinato de John Lennon, em dezembro de 1980). Neste momento, o passado volta como elemento de união e inicia-se a sucessão de pequenos diálogos (“as memórias que cada um tinha, e eram tantas, transpareceram tão nitidamente nos olhos que ela imediatamente entendeu quando ele a tocou no ombro”).

A conversação dos personagens conflui num clima de quase completa identidade, ou até complementaridade, sobre assuntos diversos, como astrologia (a conjunção da lua com Júpiter e Saturno), poesia, drogas, o futuro. O passado retorna com mais uma alusão à morte de John Lennon, com a lembrança de um tempo no qual se usava “saias coloridas, flores no cabelo”, em que se experimentaram todas as drogas. Mas não há tanta desesperança quanto em *Os Sobreviventes*. Ao mesmo tempo em que o passado é lembrado como uma perda, também é recordado como um momento no qual “alguma coisa se encontrou”.

Progressivamente, o diálogo dos dois se volta para o futuro. Ambos começam a falar das viagens que farão, das drogas que experimentarão, de quando se lembrarão um do outro. Ambos estão de partida. Um deles diz: “o tempo não existe”, ao que o outro retruca “o tempo existe e devora”. A conversa torna-se mais e mais abstrata. Eles decidem não dormir um com o outro, “porque não é preciso”, e se beijam. É o último diálogo.

Em seguida, volta o narrador em terceira pessoa contando da despedida de ambos, do rapaz deixando o prédio, ouvindo o barulho da rua, “os ruídos coados de festas e comandos da madrugada nos outros apartamentos”. Sem estar triste, mas também sem compreender o que está sentindo, o rapaz pára na calçada e fica olhando o céu. Neste momento, a moça grita algo da janela do apartamento que ele não consegue ouvir. Ambos permanecem um instante em comunicação visual, interrompida bruscamente por um carro que freia bruscamente atrás dele.

Os cinco tiros voltam, desta vez na lembrança do rapaz, e detonam novamente um momento de comunhão muda que culmina na separação definitiva:

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. (ABREU, 1983, p.124-125)

A memória é vista agora por um prisma aglutinador: ela é capaz de criar repertórios comuns e propiciar a comunicação entre os dois personagens. Mesmo que seja permeado por uma dor (o assassinato de Lennon), o passado é uma experiência coletiva a partir da qual se busca um caminho.

Mas este caminho não é o presente, apesar de este ser o momento do encontro possível. Só que a união não se concretiza totalmente, pois, dizem os personagens, “não é preciso”. O presente se realiza, na verdade, em um futuro imaginado: nos sonhos que ambos terão um com o outro, nas cartas que não mandarão, na saudade que sentirão. É este encontro irrealizado que garante a permanência, o caráter de infinito atribuído ao presente, algo que não acaba. Ou que nunca começa. O presente só se realiza na contínua reiteração da memória – os cinco tiros.

Morangos Mofados

A epígrafe do conto que dá nome ao livro de Caio Fernando Abreu remete novamente aos Beatles, com um trecho da letra da canção *Strawberry Fields Forever*. Os morangos do título são, portanto, uma imagem claramente identificada com o final dos anos 60 e a fecundidade do momento cultural daquela época. Fecundidade não aproveitada, que mofou. O conto, como já mencionado anteriormente, divide-se em trechos batizados com os nomes de andamentos ou composições musicais (*allegro*, *preludio* etc), com a intenção aparente de dar à peça literária a unidade e o movimento de uma pequena obra musical (ABREU, 1983, p.138-145).

A história gira em torno de um homem de 35 anos, publicitário bem-sucedido, atormentado pelo gosto constante de morangos mofados na boca. Logo no segundo movimento (*allegro agitato*), o personagem procura um médico, que descarta qualquer problema mais grave de saúde e receita um tranquilizante. Em seu discurso interior, o personagem rejeita a assepsia do consultório, a elegância do médico, seus conselhos impessoais e otimistas. O futuro, para o homem, “é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico arrancando nossas peles vivas”, em referência à sensação da possibilidade iminente de uma guerra nuclear.

Mesmo consciente do potencial castrador do medicamento, capaz de inibir “memórias inúteis”, “sentimentos desesperados”, “emoções cálidas” e “angústias fúteis”, o protagonista toma três comprimidos do tranquilizante, em seu apartamento. Ao acordar, no entanto, o gosto de morangos mofados persiste. Neste momento, as lembranças da ex-companheira que se foi, Alice, se confundem com as impressões do presente, a necessidade de “inventar” um fim-de-semana.

O homem é subitamente tomado pela náusea e vomita no banheiro, lembrando dos sonhos e experiências lisérgicas do passado, das relações sexuais com Alice, da vida atual

de sucesso profissional e vazio existencial. Ao vomitar mais uma vez, enxerga pedaços de morangos esverdeados pelo mofo no meio do vômito.

O gosto permanece, porém. As lembranças do personagem voltam a atormentá-lo, seu discurso oscila entre a ex-companheira, as cidades de sua vida, as terapias tentadas. Ele sai para o terraço, onde se debruça no parapeito. O suicídio é uma possibilidade. No entanto, amanhece e, ao ver “os sete viadutos”, as ruas e calçadas desertas, o publicitário pensa, por um momento: “e se alguém realmente finalmente apertou o botão?”

O protagonista reconhece imediatamente neste pensamento uma fantasia, mas dela brota em seguida “uma luz, um vento, uma onda”. E esta onda faz ver ao personagem a iminência de um novo tempo, traduzido numa mudança de percepção.

Ele teve certeza. Ou claras suspeitas. Que talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações? Não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levava, mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam, alices-davis que um tempo novo traria? (ABREU, 1983, p.144)

Uma glória interior invade o homem, que faz uma saudação ao sol que nasce. Ao mesmo tempo, percebe que o gosto de morangos mofados desapareceu. Nota ainda que, aos 35 anos, está na metade de sua vida. Sente-se, porém, recém-nascido. O conto finaliza com o personagem, agachado, procurando algum lugar entre os canteiros de cimento onde seja possível plantar morangos.

Este final, com a figura do homem saudando o sol, o amanhecer e o futuro do “tempo novo” é praticamente uma redenção, não só para o conto quanto para o próprio livro. O canteiro de concreto pode ser interpretado como uma metáfora de um presente sentido como estéril, idéia reforçada pela fria amabilidade impessoal do médico e na situação profissional e amorosa insatisfatória do protagonista.

Aqui também o passado volta permanentemente como uma sombra, um “ontem não-resolvido”. O protagonista só consegue superar o imobilismo e a desesperança quando concretiza, em nível de fantasia, o futuro aniquilador. É só ao superar esta imagem-fantasma que ele passa a enxergar o passado como uma experiência capaz de ensinar-lhe algo, e não apenas como um espaço de dor e de feridas não-cicatrizadas. É preciso, pois, que o futuro se transforme, de velhas em novas utopias.

CONCLUSÃO

Retomemos aqui, as perguntas iniciais. De que forma se articulam presente, passado e futuro no horizonte de experiências e expectativas proposto pela obra de Caio Fernando Abreu? Quais os elementos de cultura implícita, para usar o conceito de Leenhardt, visíveis no texto do escritor gaúcho?

Pela análise dos três contos, pudemos inferir, de início, o mais óbvio: o papel determinante do passado na trajetória dos personagens principais. Todos os cinco se colocam como vivendo um momento em que é necessário recomeçar ou reinventar o tempo. O passado é determinante, onipresente nos três contos. Os personagens se movimentam num esforço de superação reiterada da memória. Esta é sentida como sendo um elemento apodrecido, estranho ao organismo, que precisa ser expelido.

Em *Os Sobreviventes* e em *Morangos Mofados*, o passado é podre, precisa ser vomitado, porque se tornou um empecilho quase orgânico. Sua representação é o gosto amargo dos morangos, metáfora explicitada da derrota. Em *O Dia Que Júpiter Encontrou Saturno*, no entanto, a memória pode ser espaço também para um aprendizado. É entendida como algo que aglutina os dois personagens. Mesmo assim, o que mais os une é a lembrança da perda e da dor: os cinco tiros que mataram Lennon.

O tempo atual dos personagens, por outro lado, é um queixar-se, um remoer-se contínuo do passado que se quer morto, mas que sobrevive (apodrecido). Na vivência deste cotidiano atormentado, há sentimentos de uma acomodação culpada (o publicitário bem-sucedido, mas infeliz de *Morangos Mofados*, o trabalho frustrante numa multinacional em *Os Sobreviventes*). O presente é apresentado também como ambiente estéril (o canteiro de concreto de *Morangos Mofados*) ou como o encontro prazeroso, porém abortado em todas as suas possibilidades (*O Dia Que Júpiter Encontrou Saturno*). Num movimento paradoxal, a vida atual dos personagens parece só adquirir significado em oposição ao passado – é muito mais uma expectativa do que ação.

Finalmente, o futuro relaciona-se fortemente nas narrativas à idéia de renovação: construir novos ideais, iniciar uma vida nova, investir em um tempo novo. Diante de um passado ligado à dor e de um presente irrealizável, resta o amanhã como espaço de esperança. Mas ele também não parece merecer a confiança dos personagens, o que fica claro com a alusão à guerra nuclear. É só a realização simbólica da hecatombe que consegue libertar a angústia do publicitário atormentado pelo gosto dos morangos mofados.

Poderíamos reconhecer aí elementos do imaginário das camadas médias intelectualizadas e dos integrantes de grupos de esquerda no final do período de governo militar no Brasil: uma expectativa insegura em relação a um futuro redentor, a sensação angustiante de uma abertura política quase eterna em sua lentidão, o amargo sabor da derrota da luta armada contra o regime de exceção, o desvirtuamento dos ideais de revolução e a consciência da absorção, pelo mercado, da criatividade utópica do final dos anos 60.

É interessante lembrar, aliás, que a inclusão das camadas médias intelectualizadas entre as bases sociais das organizações armadas de enfrentamento contra a ditadura não foi apenas fruto de um anseio sonhador por liberdade política, mas também decorrente de uma conjuntura de perda de autonomia econômica e social destes grupos. É o que defende basicamente Marcelo Ridenti, ao afirmar que

A frustração do projeto desenvolvimentista e democrático, com a implantação da modernização conservadora do capitalismo brasileiro após 1964, aprofundou

a “cisão fãustica” de certos meios intelectualizados que estavam, por um lado, dilacerados pela perda de seus privilégios relativos, num país subdesenvolvido e de população majoritariamente miserável, e, por outro, ameaçados pela indústria cultural e pela modernização capitalista, cuja lógica quantitativa da produção de valores de troca necessariamente subjugaria cada vez mais os valores de uso, qualitativos, do trabalho intelectual, até então regido com relativa autonomia, tanto pelos artistas como por setores de profissionais liberais ou com formação superior. (RIDENTI, 1993, p.163)

Neste sentido, a derrota vivida nos anos 80 não é apenas política; é uma rendição econômica e intelectual destas camadas. Sobreviver significava capitular, enquadrar-se em um sistema de mercado cada vez mais totalizante e controlador da produção artística/intelectual. A explicação de Ridenti ilumina um ponto dos contos que não discutimos até agora: mesmo “apodrecidos”, tratam-se de morangos. Não haveria aí certa nostalgia, talvez não-consciente, de um quadro social anterior onde ainda eram possíveis “privilégios relativos” e uma “relativa autonomia” destas camadas intelectuais?

O certo é que uma das formas propostas de superar esta memória contraditória e paralisante é defender a idéia de um tempo presente no qual é essencial construir utopias inteiramente novas. Neste sentido, o início dos anos 80 também é um momento de perplexidades e de possibilidades, uma duração sentida como *transição*, ou seja, uma ponte entre o velho e o novo.

Se quiséssemos nos aventurar um pouco além, uma hipótese possível seria reconhecer também nestas metáforas o germe de um sentimento capaz de explicar os desdobramentos seguintes da retomada democrática no Brasil. De forma ainda incipiente, as belas imagens do texto de Caio Fernando Abreu podem nos fazer refletir sobre o sucesso da tese da necessidade do esquecimento dos conflitos ocorridos durante a ditadura por amplos segmentos da opinião pública do país. Talvez a idéia, defendida claramente num primeiro momento pelos próprios governos militares, tenha encontrado, em algum nível, um campo fértil em uma parcela da população para quem o passado era associado à dor, ao ultrapassado, ao mofo (mas também a imagem nostálgica de utopia libertária posteriormente irrealizável).

Caio Fernando Abreu certamente não negava o passado – seus contos revelam uma tentativa reiterada de superá-lo pela explicitação dos sentimentos associados à memória. Mas sua arte revela que o esquecimento da ditadura pode ter sido visto como um horizonte possível, por vezes desejável, para a sociedade brasileira dos anos 80, que desejava encontrar o novo pela superação da memória. Uma sociedade para quem a capitulação do presente tornava o passado quase insuportável.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Morangos Mofados*. 4.ED. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira*, n.8, a.5, 1992, p.54.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.
- HARTOG, François. *Time, History and the writing of History: The Order of Time*. KVHAA Konferenser 37:95 – 113. Estolcomo, 1996.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para uma semântica de los tiempos historicos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- LEENHARDT, Jacques. As luzes da cidade. Notas sobre uma metáfora urbana em Jorge Amado. In: PESAVENTO, Sandra (org.). *Escrita, linguagem e objetos*. São Paulo: Edusc, 2004. p.147-164.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Narrativas Cruzadas – História, Literatura e Mito: Sepé Tiarajú das Missões. In: CONGRESSO EUROPEO CEISAL DE LATINOAMERICANISTAS, 2004. Universidade de Economia de Bratislava.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.