

O PROCESSO CRIATIVO NA POESIA INÉDITA DE CAIO FERNANDO ABREU

Letícia da Costa Chaplin¹

Resumo

Caio Fernando Abreu deixou-nos mais de cem poemas inéditos. Seus poemas estão impregnados da dinamicidade própria do manuscrito, local para testar todas as potencialidades de cada palavra. Essas mudanças bastante claras nos manuscritos não gozam de tanta clareza no pensamento do escritor. Escrever é uma procura. As rasuras decorrem dessa procura: pela melhor palavra, pelo verso adequado, pelo pensamento oculto. São as tentativas em busca da escolha perfeita (ao menos para aquele momento).

Palavras- chave: Inéditos. Poesia. Caio Fernando Abreu.

Abstract

Caio Fernando Abreu left us more than one hundred unpublished poems. His poems are impregnated of the very dynamicity of the manuscript, a place to identify the potentiality of each Word. All of these changes that clearly appear in the manuscript are not very clear in the author's thoughts. The writing is a looking-for. The erasures arise from such looing-for: for the Best Word, for the most suitable verse, for the hidden thought. They are the experiments for the Best choice (at least for that moment).

Keywords: Umpublished. Poetry. Caio Fernando Abreu.

Caio, poeta. Para os leitores de sua produção literária, muito embora desconheçam a existência dos cento e dezesseis poemas inéditos, não é difícil imaginar que Caio tenha se aventurado a escrever poemas. Primeiro porque Caio era mesmo plural. Muitos "Caios" viviam no ser humano Caio Fernando Abreu: o escritor, o místico, o jornalista, o dramaturgo, o eterno amante das viagens, o amigo, o filho que retorna a Porto Alegre para decidir viver seus últimos dias como... jardineiro, cuidando, ao lado da família, de almandas, girassóis, petúnias,

¹ UFRGS/FURG

gladiolos. Enfim, o Caio tímido de uma infância feliz em Santiago do Boqueirão, o Caio enfrentativo de uma juventude de autoafirmação, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, e o Caio sereno de uma maturidade consciente do fugaz em Porto Alegre.

O desejo pela verdade e por respostas não permitiu que Caio fixasse residência em lugar algum. Morou em Porto Alegre, São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro e, ainda, Europa. A escrita da poesia passa a ser sua própria casa. É a lógica do sujeito itinerante, que não se fixa e carrega a casa nas costas. Exatamente como carrega sua bagagem de experiências que constroem a trajetória de sua dimensão lírica. Essa postura já aponta para sua incansável busca de um mundo mais honesto e menos hipócrita.

Mas, então, por que motivo Caio nunca publicou sua poesia? Com exceção de poucos poemas, como *Gesto*, *Prece*, publicados no jornal *Cruzeiro do Sul*, de Sorocaba, no final dos anos 60, e *Oriente e Press to Open*, publicados na década de 70 no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nunca o escritor gaúcho trouxe a público a totalidade de sua produção poética. Em contrapartida, os manuscritos preservados por ele mesmo comprovam que ele sempre, desde o início de sua carreira literária, escreveu poesia. Seus primeiros poemas datam de 1968 e os últimos de 1996. Ou seja, se considerarmos que Caio morreu em fevereiro de 1996, durante toda sua trajetória, o Poeta coexistiu ao lado do Caio Prosador.

O lirismo e a musicalidade sempre receberam especial atenção do escritor gaúcho. Mesmo quando se tratava de narrativas, privilegiava a sonoridade, os movimentos, a cadência das palavras. A começar pelas letras de música nas epígrafes, como se o texto nascesse embalado na fluidez das canções. Depois a musicalidade era exaustivamente trabalhada. Caio lia os textos em voz alta, gravava sua leitura, fazia a escansão do ritmo e das cadências, até chegar à "frase redonda". Fazia assim com os contos. Fazia assim com os poemas. E o que é a chamada frase redonda? Para explicá-la, Caio recorria novamente a aspectos puramente líricos: redonda é a frase sonora, rítmica e musical. Ele ainda dizia mais: redonda é a frase mágica.

Enfim, a despeito de sua evidente dificuldade em assumir-se poeta, Caio é lírico, sempre. E a explosão temática que emana de seu lirismo dá vazão a uma poesia que polariza emoções, dores e paixões, numa linguagem fluida que se contrapõe à obsessão de reescrever tudo exaustivamente. Essa voz singulariza sua

produção poética e a caracteriza como uma poesia visceral, escrita entre interrogações e reticências, certezas e sugestões, num mosaico de falas, pensamentos e divagações, que sinalizam para a libertação da métrica e para a utilização de recursos e intertextualidades musicais.

Interessante para nós é imaginar que, mesmo tendo uma vida eminentemente itinerante, residindo em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, viajando por quase toda a Europa, mesmo não fixando residência em lugar algum por muito tempo, Caio nunca perdeu de vista seus poemas. A série de poemas da década de 60 a 90 foi encontrada relativamente organizada numa pasta, preservada dos imprevistos da rotina de mudanças e viagens, e foi doada a Luciano Alabarse, diretor teatral e amigo de Caio.

Ordenar os cento e dezesseis poemas por sua cronologia foi nosso primeiro passo, o que permitiu a primeira conclusão acerca do Caio Poeta: a poesia sempre esteve presente na produção literária de Caio. Desde 1968 até 1996 é possível encontrar poemas. Da totalidade de poemas, trinta e oito apresentam apenas uma versão. Isso quer dizer que se apresentam totalmente prontos, aparentemente finalizados, sem qualquer rasura, por vezes com título e data. Os outros setenta e oito poemas, no entanto, apresentam variações. Alguns deles estão praticamente prontos, mas, por apresentarem alguma rasura – fato que indica reescritura – foram classificados na categoria de mais de uma versão. Há, por fim, os poemas que foram reescritos várias vezes, na sua integralidade, alguns tendo sofrido alterações substanciais na sua forma ou conteúdo. Assim agrupados, os poemas foram distribuídos cronologicamente para, posteriormente, analisarmos possíveis diálogos entre poemas, narrativas do próprio Caio e o contexto político-cultural em que se inserem.

O procedimento seguinte pode ser definido como o mais interessante e, ao mesmo tempo, o mais delicado. Cotejar as diferentes versões de um mesmo poema, identificar as alterações realizadas por Caio e, após refazer o percurso de escritura, fixar o que seria a versão final não se constituem tarefas fáceis.

A princípio, tínhamos em mãos noventa e um poemas, inicialmente doados à UFRGS. Os demais vinte e cinco foram encontrados nos diários de Caio, aos quais tivemos acesso graças a sua família, para serem lidos e relidos antes de procedermos à fixação da versão final. Tal procedimento foi muito importante para, entre outros aspectos, nos familiarizarmos com a linguagem poética de Caio e,

evidentemente, com sua caligrafia, o que nos garantiu segurança para avançarmos à etapa seguinte.

Mesmo poemas com uma única versão apresentavam rasuras originadas da revisão do autor, necessitando também ser fixados. Essa fixação se deu após a leitura e o cotejamento das várias versões elaboradas por Caio. Antes disso, os poemas foram digitalizados e reprografados para que o manuseio diário não prejudicasse o estado de conservação do suporte material. Mesmo assim, sempre que necessário, recorreremos ao original, visto que a cópia pode apresentar falhas de impressão.

Lembramos que a versão final foi pensada a partir do que Caio definiu, ele mesmo, quando da escritura. No entanto, nunca saberemos se havia outras versões para cada um dos poemas. A rigor, todo trabalho de escritura é passível de reescritura, em qualquer tempo. Se lhes fosse permitido, muitos escritores gostariam de desfrutar da possibilidade de revisar seus textos e rerepresentá-los a seu público sob novo olhar, pois, como confessou T.S. Eliot, “jamais releio qualquer de meus próprios textos sem um agudo desconforto.”² Esse desconforto ao confrontar-se com qualificações e limitações de sua poesia é o que evidenciaremos nos apontamentos de Caio Fernando Abreu sobre seu processo criativo.

Ao organizarmos os cento e dezesseis poemas de Caio Fernando Abreu, para que sejam futuramente publicados conforme decisão da família, detentora de seus direitos autorais, deparamo-nos com um material diversificado e interessante. Originais intactos dividiam espaço com papéis rabiscados, desenhados e amassados. No entanto, todos eles, mais ou menos rasurados, foram preservados.

Inúmeros depoimentos evidenciam a preocupação de Caio em trabalhar exaustivamente os textos, e isto não é diferente com os poemas. Sobre seu processo de criação, declarou em entrevista ao Suplemento Literário de Minas Gerais, em agosto de 1970:

Geralmente a “coisa” parte de uma frase, de uma imagem qualquer; depois isso cresce, se ramifica, ganha outras conotações e, um dia, explode. Depois é suar em cima do texto primitivo, trabalhando, retirando, ajeitando. Mas absolutamente nada, nenhuma sensação é semelhante a de olhar algum trabalho meu e percebê-lo realizado ou, pelo menos, honesto.³

² Fragmento de Eliot em conferência “A música da poesia”, pronunciada na Universidade de Glasgow, em 1942. (ELIOT, T. S. De poesia. In: *De poesia e poetas*. Traduzido por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.38)

³ *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 15 ago. 1970, p. 03

Desse depoimento, em que Caio procura organizar seu pensamento a respeito dos passos registrados no percurso criativo, percebemos a tentativa – talvez involuntária – de conceituar o processo de elaboração de uma obra. À primeira versão de um texto, Caio dá o nome de TEXTO PRIMITIVO: aquele que surge de um pequeno estímulo e se amplia. A seguir, o escritor utiliza-se daqueles conhecidos conceitos das operações básicas de escritura (claro, sem assim denominá-los), explicitados por Almuth Grésillon: *acrescentar, suprimir, substituir e permutar*. Dessa forma é que Caio compreende a criação literária: somente mediante trabalho de leitura e releitura, escritura e reescritura é que um texto torna-se uma obra, constituída como tal, acabada.

Ou, no caso de Caio Fernando Abreu, os textos são muito mais que engrenagens mecânicas, são organismos dotados de vida (talvez vida própria, quem saberá?), como verificamos na Nota do Autor, que abre a edição revisada, de 1995, de *Morangos Mofados*:

Por saber que textos, como as pessoas, são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti **Morangos Mofados** a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi de 1982), depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto.⁴

Essas considerações podemos desdobrá-las em, pelo menos, três argumentos válidos para dar corpo a nossa discussão:

1- **Textos são organismos vivos**, mas atrelados à vida do autor, no sentido de que estão sujeitos às suas mudanças de humor e às intempéries da vida. Comunicação é o forte dos textos. Eles falam à sensibilidade do autor sua vontade de serem, como afirma Caio, mais limpos, mais claros. A tal ponto que a simbiose texto e autor é inevitável e, cremos, até mesmo desejável.

2- **Textos são criados no ímpeto da emoção**. Arrebatado pelo sentimento de que algo precisa ser dito, o autor persegue seu desejo de escrever no calor da emoção. E, como toda paixão súbita e violenta, o momento da criação, sem deixar de ser instante único e bonito, também pode ser precipitado e escolhas irrefletidas podem ser feitas. O que nos encaminha para o próximo argumento.

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9ª ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.09.

3- Distanciamento temporal acarreta maior clareza ao texto. Só ao tomar distância da obra, objeto resultante da paixão trabalhada, é que a emoção pode, finalmente, ser depurada, e os excessos podem ser, criteriosamente, eliminados um a um, até que o autor entenda sua obra finalizada. Ainda que apenas até o próximo encontro, quando nova leitura poderá levá-lo a outra reescritura.

Assim escreve Caio Fernando Abreu. Intimado por temas e personagens que exigem ser escritos, exigem ter vida e ganhar o mundo. É o que Caio chama de estar "*embriagado pela criação, completamente acossado*" pela história, pela poesia. Depois de dominado o tema, então parte para o trabalho braçal, conforme descreve minuciosamente em depoimento por ocasião do *Seminário sobre o Manuscrito*, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1990. O escritor identifica em seu processo criativo três etapas distintas: *criação inconsciente, fluxo prático e lapidação*.

A **criação inconsciente** é vaga e imprecisa. É um tempo em que as ideias surgem, muitas vezes, sem conexão umas com as outras. Para não perdê-las em meio a sua agitada rotina, Caio anotava tudo em cadernos e diários. Pensamentos e emoções que parecem estranhas vão tomando seu lugar num universo caótico. Esse período pode durar meses ou até mesmo anos. Por vezes é necessário guardar as anotações em pastas e gavetas e tratar de outros projetos, para em outro momento retomá-las.

É o tempo da maturação, que se encerra com um verdadeiro *insight*. No caso do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio deixa transcorrer doze anos da primeira intuição a respeito de Dulce Veiga até "entender" que aquele caos deveria ser estruturado num romance. Então o autor entra na segunda etapa: **fluxo prático**. É quando se concentra totalmente no objetivo de escrever, quase compulsivo. Seu trabalho, que começava à tarde, poderia estender-se até as cinco horas da manhã. Caio afirmava que era como se a história estivesse pronta em sua cabeça, aguardando apenas ocupar seu espaço no papel.

Este processo pode ser muito dolorido, psicológica e fisicamente. Não é à toa. Às vezes, Caio passava até doze horas sentado à máquina de escrever e as dores nas costas eram, além de inevitáveis, insuportáveis. Para amenizá-las, doses de conhaque e Lexotan. É o tempo do trabalho braçal com o qual se intercala a etapa seguinte: a **lapidação**. Caio não separa essas duas fases, embora reconheça

que a lapidação se dê um pouco depois da primeira versão do texto, aquela em que inúmeras ideias fluíram sobre o papel.

Por esta razão, ao analisarmos os poemas, encontramos muitas rasuras, cujas marcas ficam mais evidentes numa versão do que noutra. No entanto, Caio faz uso de um recurso bastante comum em seu percurso criativo: a rasura branca. Sem qualquer indicação, altera versos de uma campanha de escritura para outra. Os processos de eliminação, acréscimo, permuta e substituição não aparecem neste espaço, o qual chamaremos de *vir a ser*. A dúvida e a hesitação não estão registradas. O que ocorre é somente a alteração nos versos de uma campanha de escritura para outra, deixando todas as marcas de tentativas passarem em branco. Considerando as etapas de escritura concebidas por Caio, é possível enquadrar o *vir a ser* na segunda fase: *fluxo prático*, quando as ideias vão tomando seu lugar na materialidade do papel, sem terem sido, necessariamente, lapidadas.

É o espaço do *vir a ser* que não se introduz aos poucos, como as demais rasuras. Nesse espaço, a ideia toma corpo e se instala. Também sem apontar, Caio reescreve a estrofe toda, e ela reaparece no poema fazendo vaga referência às versões anteriores, mas um estudioso atento não deixa de perceber a sutileza desse processo criativo e reconhece em novos versos as anteriores palavras.

As rasuras brancas, ou o não dito, levam-nos a perguntar sobre a razão das ausências de indicações e marcas no prototexto. Segundo Cláudia Pino, compreender o conteúdo desses brancos implica o conhecimento da "lógica da criação". E só conheceremos todos os passos dessa lógica tendo em mãos a versão final, aquela publicada. Os vazios dos manuscritos dos poemas, parece-nos, constituem-se como mais um aspecto da fragmentação própria de todo o processo criativo. Não é possível darmos conta de todas as questões sobre o porquê das escolhas, das ausências, das hesitações. Somos, sim, chamados pelo autor a completar as lacunas, a escrever junto com ele, a construir, frente a múltiplas possibilidades, o que Pino chama de "texto impossível".

Quando identificamos a rasura branca e o espaço mental do *vir a ser*, percebemos que a criação inconsciente também pode acontecer entre uma e outra etapa de escritura. Há, sem dúvida, um estímulo inicial no inconsciente que desencadeia uma série de sugestões e emoções, as quais são devidamente anotadas para serem aproveitadas, ou não, no futuro. Mas mesmo depois de começada a escritura, na transposição de versos de uma versão para outra,

novamente as ideias podem surgir no universo caótico da criação, nesse local de *vir a ser*, não acessível ao leitor e ao pesquisador, mas reconhecível no caso dos poemas com grande número de rasuras brancas.

O leitor dos manuscritos é, então, levado a reconstruir o poema, organizando o material e dando uma sequência às versões. O leitor passa a ser um companheiro de viagem do autor nessa insólita jornada de criação. A angústia de tão solitária atividade, como é a do escritor, é compartilhada quando refazemos os percursos criativos através dos manuscritos. Foi o que fizemos. Seguindo os passos do autor e mimetizando seu ofício, passamos pelos mesmos processos de escolha.

O poema da década de 70, a que chamaremos de *Não desvie os olhos*, é bastante representativo da constante procura por significados. Dele temos duas versões diferentes, uma delas bastante rasurada. Para efeitos metodológicos, chamamos de versão a cada tentativa de reescritura do poema como um todo. A versão 1 apresenta pelo menos duas campanhas de escritura, a primeira datilografada e a segunda feita a lápis:

não desvie os olhos
me olhe

esta cara que ^{tenho} tenho

é justa e apenasmente

esta cara que ^{tenho} tenho

o saldo / o ^{meu} meu / o ^{meu} meu
do que sobrou até agora

me olhe

não desvie os olhos

dos olhos

esta cara que é minha

é o que ^{sobrou} sobrou

de todos os naufrágios

trágicos ou não

de todas as ventanias

de todos os contatos

imediatos ou não

em vários graus

e ângulos

sem vértices

esta cara sem vértice

~~me~~ que te olha

me olhe

não desvie os olhos

~~veja o resto~~

veja o resto

confira o saldo

depois me mate

depois me cuspa

ou então me abrace

↳ ou então me ^{foze} foze

bem fundo
no fundo de ^{suave} suave

CACO
QUINTAIS

TRÁGICA
MÍTICA

22.11.78

A versão 2 já aponta todas as alterações rasuradas na versão 1 e ainda aponta para novas possibilidades ainda não definitivas, indicando também uma segunda campanha de escritura nesta versão. Ao todo, observamos no poema quatro campanhas de escritura: pelo menos duas na primeira versão e duas na segunda:

não desvie os olhos
me olhe
esta cara que trago
é justamente
esta cara que trago
o ~~saldo~~ ^{o saldo} o mapa o trapo
do que sobrou da viagem
tome um trago
me olhe
não desvie os olhos
de dentro dos olhos
esta cara que é minha
é o que restou
dos naufrágios
de todas as ventanias
de todas as calmerias
de todos esses contatos
imediatos ou não
me olhe
não desvie os olhos
veja o resto *de dentro e fundo*
conte o saldo *de mim*
depois me mate
me cuspa me acuse
ou me recuse
então quem sabe
me goze
~~XXXXXX~~
bem fundo
no fundo de mim

Ao analisarmos esse poema, encontramos muitas rasuras, cujas marcas ficam mais evidentes numa versão do que noutra. Tomemos como ponto de partida a versão 1 e acompanhemos as rasuras brancas identificadas no poema *Não desvie os olhos*:

VERSÃO 1		VERSÃO 2	
Campanha 1 Datilografada	Campanha 2 Manuscrita	Campanha 1 Datilografada	Campanha 2 Manuscrita
é justa e apenasmente		é justamente	
do que sobrou até		do que sobrou da	
agora		viagem	
dos olhos		de dentro dos olhos	
é o que sobrou		é o que restou	
de todos os naufrágios		dos naufrágios	
trágicos ou não		-----	
-----		de todas as calmarias	
de todos os contatos		de todos esses	
		contatos	
em vários graus		-----	
e ângulos		-----	
sem vértices		-----	
esta cara sem vértice		-----	
que te olha		-----	
confira o saldo		conte o saldo	
depois me cuspa		me cuspa me acuse	
ou então me abrace		ou me recuse	
-----		então quem sabe	
-----	ou então me goze	me goze	

Entendemos, enfim, que as escolhas feitas pelo poeta rumam para uma dicção cujo propósito é preservar o lirismo. Não o lirismo comedido, mas o lirismo libertação cantado por Bandeira. Sua literatura resulta dessa instabilidade e inquietude e, diversas vezes, carrega o emblema da experiência faltante: sempre parece faltar algo a Caio, seja dinheiro para sobreviver nas grandes cidades do país e do mundo, seja tempo para cuidar da saúde e dos amigos, seja alguém para

dividir espaços e afetos. A ausência é presença recorrente na produção de Caio, como dizia na crônica *Existe sempre alguma coisa ausente*.⁵ A experiência da falta é profunda e doída, muito embora não saibamos precisar o que falta. Ou quem falta. Mas sempre falta: "[...] o que chamamos de Deus, o que chamamos de amor, saúde, dinheiro, esperança ou paz"⁶. Nesse sentido, identificamos na dicção de Caio aquilo que chamamos de *poética da falta*.

Ao mesmo tempo em que algo sempre falta, a poesia de Caio configura-se como uma *literatura da busca*. Uma busca feliz, mesmo nos casos em que pesa nos poemas uma atmosfera de tensão ou de angústia, uma vez que o propósito do poeta é perseguir as emoções mais profundas e dar a elas visibilidade. Bem, neste caso, temos então um poeta que cumpriu sua missão. O poeta gaúcho não foge a sua tarefa. Antes, Caio dedica-se a dar voz à subjetividade reprimida, sufocada pela modernização e pelo consumismo. Se não lhe foi suficiente narrar em contos e romances ou dramatizar em peças de teatro a condição do homem contemporâneo, ele então buscou no lirismo poético o resgate da dignidade e da esperança.

⁵ Caio se refere, nessa crônica de 03 de abril de 1994, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, a uma frase da escultora francesa Camille Claudel em carta a Rodin, em 1886: "*Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente*." A frase obcecava Caio há anos, conforme afirmou também em carta a Maria Adelaide Amaral, de 10 de novembro de 1992, incluída em *Cartas*, 2002, p. 238-241.

⁶ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 91.