
“NÃO QUERIA TE ESGOTAR EM
VERSO NEM EM PROSA”:
COMPOSIÇÃO POÉTICA DE CAIO
FERNANDO ABREU

“I DIDN’T WANT TO EXHAUST YOU IN VERSE OR PROSE”: THE POETIC
COMPOSITION OF CAIO FERNANDO ABREU

Bruno Santos Pereira da Silva¹⁹

RESUMO: Efetivamente, a incumbência de adentrar nas profundezas da alma só caberia a uma alma (e figura) tão profunda, aguda e hermética como a de Caio Fernando Abreu. Capaz de atravessar a si mesmo – e uma existência inteira –, suas linhas e entrelinhas trespassam seus leitores, costurando-os numa teia invisível de (in)compreensão da vida. Este escrito busca explorar a composição poética de Caio F., partindo de suas poesias e também explorando alguns dos seus contos dispostos nas coletâneas *O ovo apunhalado* (1975), *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1989), atentando a intratextualidade e aos temas que circundam suas composições, como o (des)amor e sua fragilidade, suas movimentações e desdobramentos, a repressão da sensibilidade, as ruínas da memórias, a (falta de) esperança, o medo e a morte constante das coisas, a busca eterna por si (compreender) e pelo outro, para se chegar, portanto, à escrita e ao labor poético de Caio Fernando Abreu, que entrelaça toda sua obra, seja ela estruturada em parágrafos, seja em versos.

PALAVRAS-CHAVES: Caio Fernando Abreu; prosa; poesia; intratextualidade

ABSTRACT: Effectively, the task of entering the depths of the soul would only belong to a soul (and figure) as deep, acute and hermetic as that of Caio Fernando Abreu. Able to cross himself – and an entire existence – his lines and lines pierce his readers, sewing them in an invisible web of (mis)understanding of life. This paper seeks to explore the poetic composition of Caio F., starting with his poetry and also exploring some of his short stories arranged in the collections *The Staggered Egg* (1975), *Moldy Strawberries* (1982) and *The Dragons Do not Know Paradise* (1989), noticing the intratextuality and the themes that surround his compositions, such as (lack of) love and its fragility, its movements and unfoldings, the repression of the sensibility, the ruins of memories, (lack of) hope, fear and constant death of thing, the eternal search for oneself (to understand) and for the other, so as to arrive at the writing and the poetic work of Caio Fernando Abreu, that interweaves all his work, whether it is structured in paragraphs or in verses.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; prose; poetry; intratextuality

¹⁹ Mestrando em Letras (Letras Vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Capes. E-mail: brunosantosps@bol.com.br

Em carta à escritora Hilda Hilst, em 14 de junho de 1970, Caio Fernando Abreu disse: “digo a todos os repórteres que não me sinto um escritor, que sou só um ser humano procurando um jeito de viver. E que talvez esse jeito seja escrever, sei lá [...]. Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi” (ABREU, 2002, p. 408). Da correspondência à poeta e amiga, o que fica, além de toda emoção descrita, são alguns pensamentos: o primeiro, de que Caio Fernando, ainda que escrevesse, não aceitava em sua plenitude o seu ser-escritor; o segundo, de que era um ser humano que sempre esteve em busca de algo, mesmo que não soubesse o que era, porque “alguma coisa sempre faz falta” (ABREU, 2006, p. 102); o terceiro, de que desejava amor para si, para os outros, para o mundo. Certamente, o autor fora muito amado: por amigos, amigos-escritores, amigos-poetas, amigos-atores, amigos-jornalistas, amigos-leitores, amigas-frangas, amigas-rosas; e muitos outros continuam o amando, de modo que sua obra permanece viva e crescente. Também impulsionado pelo o (des)amor, Caio F., nome pelo qual também assinava seus escritos, deixou seu hermético legado de linhas e entrelinhas.

Provavelmente, Caio Fernando Abreu, ao escrever seu primeiro conto aos seis anos de idade, não imaginava a contribuição que um dia traria para a literatura brasileira. Enveredando-se neste caminho sem volta que é a literatura, o autor gaúcho deixou sua assinatura em diversos gêneros: dedicou-se, sobretudo, à criação de contos, densos e profundos, tanto na apresentação e variedade de temas quanto na sua forma e estrutura; igualmente caminhou pelos romances e novelas, que seguem pela estrada torturante da angústia, dos conflitos existenciais, do desejo reprimido e também do tesão liberado, num labor constante com a linguagem e no pleno domínio do texto; descortinou-se em peças de teatro, hipnotizando o público; debruçou-se diariamente sobre as crônicas que, trazendo o furor do cotidiano, são costuradas por um olhar humano, elegante e ácido; e se fez, também, de maneira modesta e brilhante, pelo *enjambement* da poesia.

O livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* nasce da tese de doutoramento de Letícia da Costa Chaplin, intitulada *De ausências & distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*, que apresenta pela primeira vez a poesia do autor gaúcho a partir da seleção e organização de 116 manuscritos, praticamente todos inéditos. Deste número, 91 poemas foram encontrados no Arquivo de Caio Fernando Abreu, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e 25 poemas estavam em diários do autor disponibilizados pela sua família.

A tese de Chaplin foi defendida em 2010. Dois anos depois, em 2012, seu objeto de estudo rompeu as portas da academia, indo ao encontro dos leitores de Caio F. em forma de livro. No entanto, por um erro editorial, o livro voltou para o prelo e, mesmo passando por uma revisão de

Paula Dip, de lá até hoje não saiu, deixando uma série de leitores-fãs órfãos da poesia de Caio Fernando Abreu.

É certo que Caio F. é (re)conhecido na literatura por seus contos e por sua prosa poética, mas também é certo que, por isso, o-ser-da-poesia sempre existiu em seus escritos e em si. Seus primeiros poemas datam de 1968 e os últimos, de 1996. Ora, se o primeiro livro do autor publicado é *Inventário do irremediável*, em 1970, e o último (em vida) é *Ovelhas negras*, em 1995, significa que o fazer-da-poesia percorreu toda a sua vida literária. Em entrevista à série “Autores Gaúchos”, em 1995, Caio F. afirmou: “tenho mais influência de poesia do que de prosa e sou mais Drummond, no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada”.

De ponta a ponta, sua obra não nega tal influência: seus textos de teatro ganham o furor e a vivacidade que também fazem a poesia; sua prosa frui-se da sonoridade, harmonia e cadência das palavras – é a força do lírico e da musicalidade. Mais: sua prosa faz referência a músicas de forma direta, indicando qual canção deve acompanhar a leitura daquela narrativa, ou indireta, quando aparecem como plano de fundo, citadas pelos personagens e/ou narradores, ou tocando num vitrola antiga, num cenário um tanto umbralino, café e cigarro aceso na mão; as epígrafes que antecedem quase todos os seus textos – e já iluminam o porvir – são, em geral, canções ou poesias; e, efetivamente, seus poemas, cantando a tristeza do mundo, a degradação dos sentimentos humanos, a busca por sentidos, a lembrança de outrora, as ausências, distâncias e perdas quase ou fatalmente irremediáveis.

A prosa de Caio F., é, em amplo sentido, musical. A poesia sempre esteve ligada à música, sobretudo porque a palavra é canto: ela tem som e ritmo. O próprio autor, quando falava sobre o processo criativo de *Onde andarás Dulce Veiga?*, em 1990, disse: “como gosto muito de música, escrevo, depois leio em voz alta, muitas vezes até gravo para ver como soa”. Caio Fernando Abreu lapidava exaustivamente o que escrevia, atentando-se ao som, à harmonia e à fluidez melódica do texto, para, depois de escrita, lida e reescrita, considerar sua obra acabada. O trabalho que é majoritariamente de cunho da poesia é distendido e movimentado a (sua) prosa. A prosa e a poesia do “escritor da paixão”, assim chamado por Lygia Fagundes Telles, portanto, estiveram – e estão – bem próximas.

Se a prosa de Caio Fernando Abreu vem ganhando cada vez mais espaço no necessário da literatura brasileira contemporânea, e juntamente com ela os estudos teóricos sobre sua obra, ainda é ínfimo o trabalho com sua poesia. Evidente, já que só há pouco, por mãos de Letícia da Costa Chaplin, seus versos vieram à tona: fragmentados, em rupturas, rasurados, amassados, amarelados, modificados. O trabalho de Caio F. em cima de seus escritos era tão árduo que alguns manuscritos,

segundo as pesquisadoras, eram praticamente ineleáveis por conta das rasuras e modificações que o poeta fazia. Ainda assim, num trabalho de “paciência e paixão”, as estudiosas conseguiram reunir os poemas, mesmo que alguns deles contenham um espaço em branco por uma palavra não entendida pelas pesquisadoras ou não preenchida pelo próprio poeta, mesmo que com mais de uma palavra para a mesma sentença, mesmo que com mais de um verso para o mesmo verso, mesmo que com mais de uma versão para um mesmo poema. Eis, portanto, sob a ótica da Crítica Genética, ousadamente, as *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, que em seu próprio nome já traz uma contrariedade e dualidade: estas poesias nunca foram, mas agora, e para todo o sempre, serão viáveis à leitura.

Agora, os versos de Caio F. estão lado a lado com suas narrativas, dispostas ao público e à crítica. Talvez nunca se saiba o verdadeiro motivo pelo qual o poeta nunca tenha reunido e publicado os seus poemas. Talvez – e sempre talvez – não os achasse completos, perfeitos e acabados; talvez a outra vida ou universo ou deus ou outro-nome o tenha chamado antes; talvez, simplesmente, não desejasse expor o seu eu-secreto: há coisas que não confidenciamos nem para nós mesmos; há outras, no entanto, que expomos por questão de sobrevivência. A escrita de Caio Fernando Abreu sempre buscou confidenciar a dor que não se sentia ou entendia, mas a dor que se é, como condição humana. A procura pelos sentidos, por entender-se, por entender o outro, por aquilo que falta: “que algo sempre nos falta – o que chamamos de Deus, o que chamamos de amor, saúde, dinheiro, esperança ou paz. Sentir sede, faz parte. E atormenta.” (ABREU, 2006, p. 101). Atormentado, Caio procurava um jeito de viver e ser no mundo. O resultado desta instabilidade e inquietude é sua literatura. Aqui, sua poesia:

Escuta:

foram muitos os momentos em que te pensei em mim
não sei se foram bons
maus infâncias temores
mas sei que foram.

Ninguém me tira

a certeza de te ter habitado.

Escuta:

não sei escrever poemas
quando estou dentro dum poema
vivo e sem palavras
mas se penso em te dizer

aquí agora assim
forço rimas formas talvez mortas
porque não me esquivo.

Não compreendo nada.

Estou perdido neste apartamento desconhecido. Estou sozinho nesta sala com Villa-Lobos tocando, e pouco sei de mim, de ti. Escrevo para não sentir medo, ainda que não seja bom o que escrevo, ainda que não haja coerência no que sou agora. Não me importa a coerência. Falo um poema em voz alta, apenas para ouvir minha voz. Mas no meio do poema descubro verdades que eu te diria.

(ABREU, 2012, p. 33)

Não há escapatória: o eu-poético pega de súbito o leitor na primeira palavra que lança no poema, o enlaça pelo anunciar de algo que será dito, o prende pela curiosidade e pela súplica. É preciso falar. Ou ainda: é preciso que o outro escute certo grito-mudo e desesperador. O eu-lírico se coloca em segundo plano. Normalmente, em linguagem mais próxima da coloquial, o verso seria tecido da seguinte forma: “foram muitos o momentos em que pensei em você”. Aqui, o eu-lírico inverte a posição e coloca o ser pensado em primeiro plano, tornando-se, portanto, objeto da ação, ocupando posição de complemento através do pronome pessoal do caso oblíquo. O outro é o ser principal, protagonista; aquele que fala é o necessitado desta fonte para sobreviver. A rememoração dos momentos vividos é total desordem; não se sabe se lembranças boas ou ruins; talvez a soma de ambas, na tensão harmônica de contrários que é a vida. Vida que, agora, é transformada em memória, reminiscência e lembranças de um tempo de pertencimento à habitação que é o corpo e o outro.

Recorrente nos poemas de Caio Fernando Abreu, a indagação sobre seu próprio fazer poético ganha espaço e força: é o metapoema se fazendo pelo e no poema. Estar dentro do poema é, em certa medida, sê-lo; e sê-lo é atingir a potencialidade do dizer: o poema diz dizendo, e, sobretudo, não dizendo; o poema diz, mesmo que não se tenha palavras para dizer, mesmo que seja um vazio; o poema diz, mesmo que somente na possibilidade do pensar, porque “o pensamento aventura-se” (AGAMBEN, 2013, p. 101); este poema diz sobre o seu próprio (não-)fazer, caindo em (não-)rimas e (não-)formas, pois o eu-lírico não se evita, talvez por inanição, e também por não saber fazer outra coisa senão o que é: incompreensão, nada, fugas e quebras para o verso seguinte. Verso próximo que desaba em prosa.

“Escuta”, o que esta poesia quer ser – e ela é – é a possibilidade de também ser prosa. A poesia corre sem vírgulas porque não aceita barreiras em sua construção, ela precisa fluir como rio, porque, conforme aponta Bachelard, “a liquidez é um princípio da linguagem” (1997, p. 199); ela grita de desespero como quem sofre, ela lança palavras “aquí agora assim” como quem busca um

sentido urgente para a vida – e nada faz sentido. O eu-poético está perdido, “sozinha no mundo e no planeta Terra” (ABREU, 2014, p. 96), não compreende nada e nem a si mesmo, tampouco poderá entender e conhecer o outro: não compreende as versuras da poesia. Cair em prosa parece o único caminho possível na busca pelo mínimo sentido, para esboçar suas dores, cantar seus desamores, ser escutado, por fim. A verticalidade do poema rui-se até a horizontalidade da prosa, como um prédio estremeado desaba e vira escombros, mas, ainda assim, as ruínas são de um prédio, como o parágrafo, dos versos.

A escrita é o grito do mudo, é companhia do abandonado, é o refúgio para o incompreendido, é a fortaleza para os enfraquecidos. Escreve-se, muitas vezes, para se salvar – consequentemente, salva aquele lê – ou morrem ambos. Escrever este poema, ainda que talvez como não-poema, ou poema-prosa, ou poema-e-prosa, ou além-do-poema, é o último suspiro daquele que está se afogando (em si), é a extrema tentativa de sobrevivência. Não importa a coerência, não importa todo vernáculo bem-posto, o poema é para soar no silêncio que existe no ser solitário – e somente ele o ouve. O poema é fonte, não apenas de uma verdade absoluta, mas de múltiplas verdades que iluminam o ser e preenchem todos os brancos e lacunas da sua própria existência: “A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* da imaginação” (BACHELARD, 2001, p. 257; grifo do autor).

As verdades foram encontradas pelo eu-poético no cerne do poema. E elas seriam o que tanto ele buscou e tentou falar, mas o “diria” é um futuro que é do pretérito. Não havia ninguém para escutar o desamor. Amor feroz e doloroso que sangra como arma cravada na carne, que também se vê no poema “Cantiga de amor idiota”:

Um punhado de sal
em plena ferida aberta
ou
como um sorvete gelado no nervo
exposto
do dente
ou
que nem uma brasa viva
fechada
dentro da mão
ou
igual arame farpado

no branco escuro do olho
ou
um prego no pé descalço
ou
um soco na cara nua
ou
punhal entrando na tripa

assim te ouvi dizer
– não.

(ABREU, 2012, p. 51)

Aqui, o poeta volta-se à fragilidade humana, expondo a dor emocional do eu-lírico pelo sofrimento da carne. O homem se pensa uma fortaleza, indestrutível e inabalável, esquecendo que seu corpo é matéria perecível e passível a qualquer interferência exterior, da natureza, do tempo, da sociedade, do acaso.

Colocar um punhado de sal em uma ferida – receita da crendice popular – é, em verdade, queima-la e, portanto, machucar-se duplamente. De igual modo é o alimento gelado no dente que já está tomado pela sensibilidade. Dói-se além da dor. O poeta, na cadência da conjunção coordenativa “ou”, através das dores viscerais, vai desvelando seu sofrer, numa espécie de afunilamento, em que a dor próxima é um tanto mais doída do que a anterior.

Seu sofrer é tão grande que não poderia ser comparado a dores leves ou moderadas. As dores cantadas são aquelas que doem forte, beirando o insuportável; aquelas que vão além da ferida para se chegar ainda mais fundo, agredindo o que já está prejudicado, esmagando o que é sensível. Todas as dores não acontecem num plano superficial, na exterioridade da pele: elas atravessam, invadem, furam, penetram o mais de-dentro.

O sal é posto na ferida que já está aberta; o sorvete está no nervo do dente sensível; a brasa está na mão fechada, impossível de abrir, impondo a sua máxima queimadura; o arame dói no olho, atinge o olhar, impossibilita o ver; o prego crava-se no pé, ferrugem misturando-se ao sangue; o soco que te humilha; o punhal, serrando a barriga; e o “não” duro, nu e seco atinge direto o coração. A palavra é flecha lançada que não volta – e fere fundo – e nenhuma dor, por mais visceral que seja, é mais doída que ela.

A palavra pode ser arma que fere e mata. E talvez morrer metaforicamente seja ainda mais cruel que a morte literal; morrer e continuar vivo, sem perspectiva alguma: “tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (ABREU, 2005, p. 28). Morre-se pela falta de

empatia, morre-se pela falta de acolhimento, morre-se pela solidão, morre-se pelos desamores, morre-se pela falta do outro. Aquele que sofre pela perda de um amor, sofre com uma dor que não é lesão, que não se apresenta em forma de ferida, mas é uma dor que transcende, é um padecimento na alma. O outro ocupa um posto importante e, sobretudo, vital nesta dependência psicológico-romântica e um tanto doentia: completar a incompletude de quem o chama. E sem não vem, o que era cor, enegrece.

Escureci. Me tornei feio.
Às vezes já não tenho esperanças
e sei que quanto mais vivo
mais escuro fico.
Tive ou tiveram culpa? Fiz,
fizeram de mim? Hoje
essas questões não importam.
Estou mais turvo que o ar
que envolve esta cidade doente, estou
mais doente que a cidade hoje. E
infinitamente mais pobre.
Quero deitar na minha cama e dormir
até o dia de são nunca. Antes
vou chorar encolhido mordendo os pulsos,
soluçando até o estômago doer
como se tivesse câncer
absolutamente
e nenhuma esperança.
Teu amor, pensei, podia me salvar.
Mas não salvou. Teu amor não veio
é por isso que morro um pouco nesta tarde suja
enquanto sua santidade o papa fala piedades pelas praças do país.
Teu amor, pensei, podia me limpar,
e pensei tantas coisas como essas
e cometi erros e soltei a emoção, a fantasia.
Agora fui ferido em pleno voo
vejo pedras no fim da queda lenta.
E nem sequer sei
arrematar o poema.

(ABREU, 2012, p. 183)

O eu-poético é puro negror, vestindo o luto pela decadência dos sentimentos humanos. A solidão parece o único caminho viável para uma sociedade que se adoenta diariamente. Num mundo tão hostil, se comunicar pode ser uma arma engatilhada sem qualquer trava de segurança que (te) atinge nos pontos mais fracos e vulneráveis; o outro só mira de olhos fechados. Nesse mesmo mundo hostil, parece que só sobrevive quem se defende – e a defesa é legítima, mas apenas quando se tem realmente perigo. A defensiva não, ela é uma defesa da expectativa da gente e menos do outro. Algo que nem chegou a atingir, mas já dói do mesmo jeito. Talvez as pessoas estejam perdendo o jeito de se comunicar com o outro e acaba se comunicando com o espelho, refletindo o mundo tão qual nós somos. E somos um poço de medo, expectativas e, de certa forma, já não temos mais esperança. A sociedade – e a cidade, por extensão – tornam-se doentes, escuras e vazias, ainda que tomadas por pessoas.

Deste poema, além da (auto)reflexão sobre os desamores, característica do poeta-prosador Caio Fernando Abreu, o que também merece destaque, como os demais poemas aqui já expostos, é a sua forma e construção. O poema não apresenta rimas, mas seu processo de repetição acontece na recorrência das mesmas palavras, com leves variações: fiz – fizeram; tive – tiveram; repetição das palavras “cidade”, “doente”, “esperança”, “amor” e “pensei”, sempre refletindo sobre seus próprios atos e as ações dos outros. Cabe ainda atentar as quebras do verso que o poeta faz. Na maioria das estrofes há esta quebra sonora, mas não sintática, ligando o verso prontamente abaixo ao de cima. No poema “Cantiga de amor idiota”, o *enjambement* também se fazia presente, mas sobretudo marcado pela conjunção “ou”, que de fato parecia um galopear, um cavalgamento. Aqui, no entanto, a quebra acontece no meio de sentenças, dobrando-a ao meio, como em “e sei que quanto mais vivo / mais escuro fico”.

Segundo pensamento de Giorgio Agamben, em a *Ideia da prosa*, o que diferencia a poesia da prosa é que, enquanto aquela é um “discurso em que é possível opor um limite métrico a um limite sintático”, esta é um “discurso no qual isso não é possível” (AGAMBEN, 2013, p. 29). Isto é, na prosa há a coincidência de som e sentido; na poesia, há a quebra de som e sentido, caracterizada pelo *enjambement*, lugar da fratura sonora ou plástica do verso, lugar da versura – a quebra do verso é justamente o “cerne do verso”, lugar de seu abismo: só se pode saber quando o verso é verso quando acabamos de lê-lo.

Mas, se a diferença entre poesia e prosa é o *enjambement*, como pensar o verso final do poema, onde há o seu findar sem uma quebra e, portanto, sem um próximo verso, sem um próximo *enjambement*? O poema correria sério risco de se tornar prosa, isto é, som e sentido coincidindo-se no discurso. O que fazer no final do poema para que preserve a hesitação entre som e sentido? O

poeta, aqui, ainda que pontuando e encerrando seu verso-sem-quebra, não o termina. O desespero de amar é intenso como não-saber o caminho do fim. A dor dilacera o eu-poético e, junto com ele, o poema, que continua a cair neste abismo de pedras afiadas onde não se vê o fundo – e talvez não se tenha mesmo –, porque o poeta não sabe terminar e pontuá-lo. E talvez os grandes poetas nunca tenham terminado seus poemas: é efetivamente o estado de poesia. O poema termina sem saber como (se) terminar, em suspenso, como aqueles antigos dramas amorosos que não se resolvem nunca, como nossa busca incessante por nos entender, como também estas lindas que, por se tratar de linhas suspensas, também se descontinuum.

Caio Fernando Abreu trabalhou assiduamente em cima de seus escritos. Escrevia, lia, relia, reescrevia, afastava-se por um tempo, descansando(-o), voltava a trabalhar, num eterno exercício da escrita que submetia suas obras. Para o poeta, os textos são vivos, assim como as pessoas, buscando melhorar na sua contínua transformação (ABREU, 2005, p. 13). A literatura é um fazer em constante movimento. Corrobora com este pensamento, Décio Pignatari, que diz que “para o poeta, a linguagem é um ser vivo – [...] ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos” (2005, p. 11). Não cabe, no entanto, apenas ao poeta esta função. O prosador, por um trabalho árduo e contínuo com a linguagem, atenta-se à harmonia do som, que traz significado, e à palavra, que cria a ideia.

Em sua prosa, Caio F. contemplou todos esses aspectos e fez com que o leitor, ainda que lesse em parágrafos, pensasse estar em versos e num poema que jamais teria fim. O poeta-prosador, justaposto, repensando o próprio conceito de escrever, labora a experiência existencial, engendrando palavras, sentimentos, sensações e a (sua) realidade. A título de exemplificação, cabe apontar, minimamente, alguns contos em que essa “ideia de poesia” se aproxima das narrativas – ou o contrário, nunca se sabe.

O conto “Para uma avenca partindo”, de *O ovo apunhalado* (1975), é composto por um único parágrafo que segue por quatro páginas e meia sem qualquer ponto final, apenas vírgulas que se transformam em outras vírgulas, por vezes em interrogações, para cair novamente em vírgulas, num desesperado e incessante grito por ajuda, grito para ser escutado. A narrativa começa com um travessão, seguido pela expressão “olha”, coloquialmente usado por nós para, de certa forma, chamar atenção para o momento da sua fala.

Aqui, os pensamentos vão se desdobrando dentro de outros pensamentos, uma fala entra dentro de outra, o próprio narrador se interrompe várias vezes, atravessando e entrecortando sua voz, respondendo à pergunta de outro. É, definitivamente, uma carta de amor, de súplica, de atenção e, sobretudo, de precisão do próximo:

– Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? olha, falta muito pouco tempo, e se eu não te disser agora talvez não diga nunca mais, porque tanto eu como você sentiremos uma falta enorme de todas essas coisas, e se elas não chegarem a ser ditas nem eu nem você nos sentiremos satisfeitos com tudo que existimos, porque elas não foram existidas completamente, entende, porque as vivemos apenas naquela dimensão em que é permitido viver, não, não é isso que eu quero dizer, não existe uma dimensão permitida e uma outra proibida, indevassável, não me entenda mal, mas é que a gente tem tanto medo de penetrar naquilo que não sabe se terá coragem de viver, no mais fundo, eu quero dizer, é isso mesmo, você está acompanhando o meu raciocínio? Falava do mais fundo, desse que existe em você, em mim (ABREU, 2008, p. 99).

Outro ponto a se destacar do conto-carta é que, em dado momento, na sua incansável fala, o narrador a subtraí, interrompendo-a bruscamente, dando espaço ao vazio, nunca sequência de pontilhados em que propriamente nada diz, mas que tem a potencialidade da fala. Segundo Agamben, na poesia, “é esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura – por um instante – pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia descansa um pouco” (2013, p. 35; grifo do autor). No momento em que nada é dito é quando a pura palavra se coloca: a palavra se coloca como palavra. Eis o esboço de uma “poesia do silêncio”:

É melhor mesmo você subir, continuamos conversando enquanto o ônibus não sai,
espera, as maçãs ficam comigo, é muito importante, vou dizer tudo numa só frase, você
vai
.....
..... sim, sei, eu vou escrever, não, eu não vou escrever, mas é
bom você botar um casado, está esfriando tanto, depois, na estrada, olha, antes do ônibus
partir eu quero te dizer uma porção de coisas, será que vai dar tempo? (ABREU, 2008,
p. 102-3).

A narrativa “Além do ponto”, do livro *Morangos mofados*, de 1982, desafia o leitor por mostrar em seu título algo que vai além dos limites, que rompe com a barreira do que habitualmente se vê. É preciso ver – desde e através do afeto – o adiante, o além-mundo e também o mais íntimo e imo daquele ponto, na sua existência própria. *A priori*, o conto cerca seu enredo na vereda tortuosa de um homem que busca (seu) outro. É somente depois de percorrido todo o texto, na sua dura batalha contra a chuva e os obstáculos que ela impõe, mergulhando nas entrelinhas, que se observa que, em verdade, a busca é por ele mesmo.

Tão geladas as pernas e os braços e a cara que pensei em abrir a garrafa para beber um gole, mas não queria chegar na casa dele meio bêbado, hálito fedendo, não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando

também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando a pé naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido de fome, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria de ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, se sorrisse, e quase certamente sim, quando o encontrasse, para que não visse o dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava fazendo e sendo eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era (ABREU, 2005, p. 45-6).

O conto é construído em um único bloco, corrido por quatro páginas, sem qualquer pausa ou quebra, impulsionado pela tempestade que retrata seu vigor e intensidade no desespero do personagem, em seu interminável *pathos*. A chuva que cai é igualmente o chover-se do protagonista. “Chovia, chovia, chovia e eu ia indo” (ABREU, 2005, p. 45), porque ir era o único movimento possível deste personagem que não tem nome nem identidade, sendo apenas descrito pelas características físicas e comportamentais que tanto tenta esconder de si e, por que não, do outro.

No trecho em destaque, pode-se notar que há grande labor com a linguagem, em que o autor-poeta-prosador, através do uso do gerúndio em muitos momentos, do conectivo “e”, consistindo num polissíndeto, e da repetição do trecho “e eu andava”, numa espécie de anáfora, marca a sonoridade e a cadência da passagem. Observa-se, também, apenas neste recorte, seis vezes o uso da palavra “pensar” e/ou suas variações. O personagem vive o medo do julgamento do outro, tentando sempre caber num padrão ideal de comportamento e aparência. No entanto, por mais que idealizasse, apagando-se cada vez mais, ele não era o que desejava ser ou aparentar: ele era ele, por fim, nu, coberto de imperfeições.

Nesta mesma linhagem, seguem-se outros contos dos *Morangos mofados*, como “Os sobreviventes” e “Fotografias”. Mas tal característica não se limita ao livro mofado de Caio Fernando Abreu. Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1989), tem-se o conto “À beira do mar aberto”, que igualmente se faz nessa fluidez, desdobramento e ruínas da memória – e também da sua própria vida.

O exórdio do conto são pontilhados, similar à procura e ao iniciar do romance *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, musa inspiradora de Abreu. Duas linhas e meia de vazio, de uma continuidade que não se sabe de onde, para lançar-se imediatamente assim: “e de novo me vens e me conta do mar aberto das costas de tua terra, do vento gelado soprando desde o polo, nos invernos, sem nenhuma baía” (ABREU, 2014, p. 45). É o início de um desabafo, um grito de desespero frente ao abismo de si mesmo; um grito mudo que ecoa por sete páginas sem nenhum ponto final, nenhum hiato nem respiração, onde as vírgulas ganham espaço, desdobrando-se em inúmeras outras frases, períodos e orações.

Em verdade, “À beira do mar aberto” é um grande monólogo, em que o personagem principal, que também não tem nome nem identidade, grita à imensidão do mar, ao outro – outro quem? – suas tramas, seus conflitos, suas constantes quedas e desmoronamentos. Mais: grita a confusão que o outro lhe traz pela sua intempestividade. Estar à beira deste mar aberto é estar num precipício infinito do outro e de si.

O amor no conto é frágil e se parte a todo instante. Nada se edifica no desamor. Aqui, é tudo ruína das memórias “claras verdes” de outrora, vivendo e alimentando-se das pequenas-esperanças, justapostas de tão ínfimas, e das “migalhas que me vais jogando entre as palavras e os pratos vazios” (ABREU, 2014, p. 47). São detritos, são venenos, são migalhas de uma fome que nunca cessa, são abismos constantes, são loucuras diárias, são paixões ardentes que nos fere, mata, mas também nos torna à vida, embora se tenha plena convicção que há sempre, sempre, sempre de doer algumas cicatrizes:

E de novo então me vens e me chegas e me invades e me tomas e me pedes e me perdes e te derramas sobre mim com teus olhos sempre fugitivos e abres a boca para libertar novas histórias e outra vez me completo assim, sem urgências, e me concentro inteiro nas coisas que me contas, e assim calado, e assim submisso, te mastigo dentro de mim enquanto me apunhalas com lenta delicadeza deixando claro em cada promessa que jamais será cumprida, que nada devo esperar além dessa máscara colorida, que me queres assim porque é assim que és e unicamente assim é que me queres e me utilizas todos os dias (ABREU, 2012, p. 49-50).

A ênfase resultante do conectivo “e” nos empurra ainda mais para dentro desse poço-abismo, fazendo seu leitor sofrer com esta mesma queda, se sufocar com este mesmo grito, tomando para si esta máscara colorida, esta teatralização, este viver numa mentira tão falsamente orquestrada e bem-urdida que se torna verdade, este alimentar-se de quase nada que, tristemente, talvez você pense agora que já se alimentou. Neste mar, que de tão infinito se funde com o céu na linha do horizonte, o personagem vive num eterno sofrimento porque se enraizou de forma irremediável em um desamor que ama.

E lentamente falas, e lentamente calo, e lentamente aceito, e lentamente quebro, e lentamente falho, e lentamente caio cada vez mais fundo e já não consigo voltar à tona porque a mão que me estendes ao invés de me emergir me afunda mais e mais enquanto dizes e contas e repetes essas histórias longas, essas histórias tristes, essas histórias loucas como esta que acabaria aqui, agora, assim, se outra vez não me cegasses e me afogasses nesse mar aberto que nós sabemos que não acaba nem assim nem agora nem aqui (ABREU, 2012, p. 51).

Tanto no trecho anterior quanto no imediatamente acima, observa-se a recorrência do conectivo “e” – um polissíndeto, portanto; além, claro, de se notar a repetição da expressão “e lentamente”, que já mostra de maneira gradativa a queda vagarosa do personagem – e, durante toda a narrativa, a construção da linguagem na segunda pessoa do singular, que permite certa fluidez do texto, marcada pelo uso da consoante sibilante fricativa.

O conto termina com a mesma série de pontilhados que o abre: o início e o fim se ligam numa continuidade mais que arquitetônica, mas sintática e semântica, quando se observa que a frase que fecha a narrativa se encaixa perfeitamente naquela que abre. Cíclico, o conto retoma ao seu início e, quando novamente chegar ao seu fim, retornará, num movimento eterno como igualmente é constante a tentativa de (se) amar.

Por esses e muitos outros elementos e motivos, a prosa de Caio Fernando Abreu é intensamente poética, revelando um verdadeiro labor com a palavra, com a frase, com a linguagem. Na poesia, o mesmo trabalho pode ser observado. Em “Invernal”, escrito em 1980, o que chama a atenção é o projeto arquitetônico do poema, que permite uma tripla leitura:

quero afundar no meu canto
até o fundo mais fundo
onde só há o eu sozinho

(amor, terreno vedado
para os passos que tentei)

quero morrer no meu canto
como morrem os elefantes
como adoecem os cães
completamente escondidos

(amor, espaço minado
cheio de cacos de vidro)

meu rosto tem sombras duras
minhas mãos têm gestos duros
meus olhos têm vista dura

(amor, espinho cravado

que ninguém tirou de mim)

estou no fundo do poço
em pleno meio de agosto
nenhum fiado de luz
iluminando meu canto

(amor, espelho quebrado
e sete anos de azar)

(ABREU, 2012, p. 95)

Em maior ou menor grau, mais ou menos intenso, a temática do amor vigorou nos contos expostos. Não difere do cunho de “Invernal”. Mais uma vez, o canto à desilusão do amor acontece; agora, em verdade, três cantos. O poema é um, mas, ao mesmo tempo, ele é três. Uma primeira possibilidade de leitura é sua totalidade, de ponta a ponta, do primeiro ao último verso; a segunda alternativa é lê-lo excluindo os dísticos, atentando-se somente aos versos fora dos parênteses; a terceira opção é o contrário: a leitura apenas dos dísticos, eliminando o que está fora dos parênteses.

Certamente, não é um recurso novo na composição de poemas, mas demonstra um grande trabalho deste autor e sua reflexão acerca do fazer poético, para que o poema, nas suas diversas possibilidades, alcance a sua plenitude. Como dito, o poema é datado de 1980, mas na busca e estudo feitos pelas pesquisadoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva aos manuscritos foi encontrada uma versão deste mesmo poema – ou, se não uma versão, uma ampliação, uma derivação –, datada de 15 de agosto de 1981, apenas com os dísticos. Com isso, pode-se pensar na possibilidade de que Caio F. realmente arquitetou um poema com blocos apartados, mas que, da mesma forma, podem estar e serem lidos juntos, numa relação de dependência.

Duro amor romantizado que fere, faz o homem cair ao mais fundo dos poços, misturando-se à lama e ao limo, perdendo-se na escuridão de um buraco úmido e estreito. Paradoxalmente, é neste mesmo poço, neste mesmo cair, que ele tem contato com o mais íntimo de si – aprende e reaprende, indicando certa anábase do personagem. Segundo explicação do *Dicionário de Símbolos*, os bambaras “fazem do poço o símbolo do Conhecimento, onde a borda é segredo e a profundidade, silêncio” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999). É preciso ir à escuridão do fundo do poço para aprender.

O desamor nos leva à morte, à loucura e a desequilíbrios. É preciso um esforço descomunal para não se entregar à rudez do mundo e ao azar das superstições. “Amor é sorte”, cantaria certo alguém: sorte de não ser um campo minado, sorte de não ser movediço, sorte de não ser literalmente abismal, sorte de não ser trevoso; amor é sorte quando bem-aventurança. Amor é um território escuro e perigoso, mas que pode se acender e se refinar quando cultivado. Escreve Clarice Lispector, em “As três experiências”, que “ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca” (2010, p. 89). O cruel é nunca ter a reciprocidade.

Muitos poemas de Caio Fernando Abreu poderiam compor estas linhas, buscando um estudo mais detalhado da sua escrita e de seu fazer poético. No entanto, a fim de chegarmos a um ponto final desta grande conversa sobre poesia, ainda que pontua-la seja empurra-la para uma ideia de prosa, cita-se o poema “Poltrona verde”:

Aqui sentada, abandonada,
contemplo o mundo imundo,
o tudo e o nada.
(Ah, sim, estou tão cansada...)

Assim perdida, alucinada
sobre o verde veludo
desta poltrona, apaixonada
por tudo e nada,
navego em sedas, me perco em mares,
eu tão distante do mar da vida,
farta de amores, cheia de bares

Aqui sentada, incendiada,
contemplo o mundo vagabundo,
o nada e o tudo
(Fumar é um prazer...)

Toda ferida, aqui parada,
quase afogada na lama verde,
veludo mudo, poltrona vida,
única amiga de uma cilada
tão colorida, que me deixou:

Aqui sentada, iluminada,
contemplo o mundo, o mal, o bem,

o tudo, o nada e o mais além.

(Vou pra não voltar...)

(ABREU, 2012, p. 193)

Observando o esqueleto do poema, há uma paridade entre a primeira, terceira e quinta estrofes, cada uma delas formada por quatro versos, em que o último está entre parênteses e descolocado em relação aos demais. Não é gratuita a particularidade desses versos: eles, em verdade, são letras de canções que se acoplam ao poema. O primeiro verso entre parênteses é da canção “Vapor barato”, de Jards Macalé e Waly Salomão; o segundo, de “Fumando espero”, de Juan Viladomat Masanas e Felix Garzo, versão de Eugênio Paes, cantada por Dalva de Oliveira; o terceiro, da música “Pra dizer adeus”, de Edu Lobo e Torquato Neto.

A intertextualidade é frequente na prosa e, aqui, na poesia de Caio Fernando Abreu. O poeta-prosador não esgota suas fontes de referência, ligando seus textos à música, à pintura, ao cinema e ao teatro, a uma gama de variados autores e textos literários, à arte de uma maneira geral. Além dessa relação “inter”, para fora, é possível encontrar uma intratextualidade, para dentro. O poema “Poltrona verde” é um notório exemplo disso, pelo qual o poeta faz um elo com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), aparecendo na obra como uma canção:

Márcia entrou outra vez e, no meio dos gritos e aplausos, quando pensei que fosse chamar também as Vaginas Dentatas para atacar *Nada além* ou algum rock contaminado, ela pegou o violão, sentou num banquinho, puxou o microfone e disse:

– Minha mãe, Dulce Veiga, era uma grande cantora. Há vinte anos ninguém sabe onde ela anda. Ela deixou alguns poemas, entre eles este, que eu musiquei. Onde quer que ela esteja, dedico a ela esta canção. Chama-se *Poltrona verde*.

Sentada no banquinho, pernas cruzadas, joelhos redondos sob a minissaia de couro, parecia Nara Leão, em ritmo de bossa nova, muito perto do microfone, apenas um *spot* sobre ela, Márcia cantou baixinho:

– *Aqui sentada, abandonada,
contemplo o mundo imundo,
o tudo e o nada.
Assim perdida, alucinada
sobre o verde veludo
desta poltrona, apaixonada
por tudo e nada,
navego em sedas, me perco em mares,
eu tão distante do mar da vida,
farta de amores, cheia de bares.
Aqui sentada, incendiada,*

*contemplo o mundo vagabundo,
o nada e o tudo.
Veias feridas, aqui parada,
quase afogada na lama verde,
veludo mudo, poltrona vida,
única amiga da longa estrada,
que me aceitou e me deixou:
aqui sentada, iluminada.
Contemplo o mundo,
o mal, o bem,
o tudo, o nada
e o mais além”.*

(ABREU, 2012, p. 183; grifo do autor)

O poema é duplo, assim como o anterior, “Invernal”, era um triplo. Aqui, divide-se entre poema e canção – e, no fundo, talvez não estejam tão distantes assim. “Poltrona verde” também vai caminhar pela fragilidade humana, pela solidão do ser e pela tristeza que nos assola quase que diariamente. O homem, por natureza, é um ser autodestrutivo, sempre voltado à dor, ao poço, e às lágrimas, sofrendo com as mazelas desse “mundo imundo”. Além dessa dupla composição, ora poema, ora canção, o poema envolve-se pela antítese, ora tudo, ora nada, ora sentada abandonada, ora sentada incendiada, ora mal, ora bem, ora além.

O poema nos permite pensar que o eu-poético está num processo de “saída da consciência” por do uso de drogas ilícitas. Num primeiro momento, ela está sentada, abandonada, entregue a si mesma. Num segundo momento, ela está sentada, não mais abandonada, ou não com essa sensação; sente-se incendiada, “alucinada sobre o verde veludo”, navegando “em sedas”, e, logo em seguida, através da música “Fumando espero”, diz que “fumar é um prazer”. Num terceiro momento, ela está sentada e iluminada, contemplando a integralidade da existência, prestes a se entregar a uma irrealidade, ainda que dentro do real.

É cabível pensar, também, que todo o processo de sentimentos, sensações e ações, corroborado pelo verso “vou pra não mais voltar”, aponta, de fato, para uma despedida. Se atentado o contexto de que “Poltrona verde”, além de um poema, é uma canção do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que, em linhas gerais, narra a procura por Dulce Veiga, cantora da década de 60 que desaparece misteriosamente – e que, no fundo, essa busca frenética, vinte anos depois do desaparecimento, parece mais uma procura do narrador por ele mesmo –, reforça o pensamento

de que o poema-canção pode ser um esboço de despedida da cantora, seja um adeus porque ela vai se entregar à morte, seja um adeus porque não vai mais voltar àquele lugar e ao ciclo social ao qual pertence.

Além da intratextualidade de “Poltrona verde” e *Onde andaré Dulce Veiga?*, o poema “Os sobreviventes” mantém um elo, pelo título e pela matéria, ao conto “Os sobreviventes”, do livro *Morangos mofados*; o poema “*Press to open*”, publicado primeiramente em setembro de 1974 no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, foi, antes, escrito em carta à Vera Antoun, datada de abril de 1974 – cartas estas posteriormente reunidas e organizadas por Ítalo Moriconi no livro *Cartas* (2002); para mais, em alguns poemas é possível observar versos – ou a sua ideia – que vão ser encontrados também na prosa. Seus poemas, por fim, dialogam profundamente com suas diversas formas de narrativas, com suas cartas e seus diários.

Caio Fernando Abreu contista, romancista, ator, jornalista, esotérico, místico, cuidador de roseiras, tudo e um, um e todos, tudo isso e além: poeta. Escreveu intensamente, viveu intensamente. “Homem que quer abraçar todas as carências do mundo em si, tentando viver a difícil escolha de ser ele mesmo”, disse as pesquisadoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva em a “A poesia não é adiável”. Homem que talvez tenha conseguido abraçar essas carências: gritou não somente o que lhe faltava, mas era a voz da experiência faltante do mundo. Se alguma coisa sempre parecia lhe faltar é porque, no fundo, muitas coisas faltam à humanidade. O poeta, como tal, conseguiu ver, explorar, absorver e escrever todas as nossas insuficiências. E mais as suas, que se duplicavam somadas às nossas.

Numa persistente procura por sentidos, Caio F. misturou histórias com a sua história, com História, misturou personagens, vozes, tempo, misturou vários estilos de arte, misturou, numa temática que dialoga entre si, *poesia* e *prosa* na construção do seu universo poético.

Efetivamente, o gosto e a paixão são propulsores ao estudo e, sobretudo, à arte. A paixão move a escrita de Caio F.; por consequência, move os seus leitores; de igual modo, inspira os pesquisadores e estudiosos de sua obra. Artesão da frase e do raciocínio, Caio Fernando Abreu toca no mais fundo de nós, sendo porta-voz de bandeiras, sentimentos e sensações, mas igualmente semeia inquietações, nos empurrando permanentemente para o abismo e a loucura, para a morte e prontamente para a vida, para a prosa e, naturalmente, para a poesia.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Depoimento. *Ficções 2*. Seminário sobre manuscrito, Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, out. 1990, p. 77-88.

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

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

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

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

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Leticia da Costa Chaplin, Márcia Ivana de Lima e Silva (org.). Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

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

BACHELARD, Gaston. *A gua e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHAPLIN, Leticia da Costa. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____; SILVA, Márcia Ivana de Lima e. “A poesia não  adavel”. In: ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; colaboração de: André Barbault [et al.]. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 14 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: crnicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Recebido em 16/05/2018. Aceito em 17/09/2018.