

O estreitamento do sonho nos rastros criativos de Caio Fernando Abreu: a gênese do conto “Onírico”

Gabriela Richinitti¹

Caio F. e a literatura da margem

NASCIDO NO ANO DE 1948, no pequeno município gaúcho de Santiago, Caio Fernando Abreu foi um escritor que assimilou os tormentos de sua geração. Escreveu romances, novelas, peças de teatro e contos, além de participar de algumas grandes publicações e revistas. No decorrer dos anos 90, introduziu a temática da AIDS em seus textos de maneira intimista e delicada, por vezes subterrânea, em nítida oposição ao tom epidêmico dos noticiários. Com uma linguagem colhida do cotidiano, afastada do artificialismo academicista, transgressora na abordagem de temas vinculados à contracultura – como homossexualidade, revolução sexual, repressão, doença, loucura e morte –, aproximou-se das angústias reais de seu tempo; sua obra reflete a efervescência cultural das décadas de 70 e 80. Faleceu no ano de 1996, aos 47 anos.

Caio F., como ele próprio assinava, desbravou o íntimo de perversões, agonias e desejos velados. Tratou com franqueza o sentimento de vazio e solidão no cerne das metrópoles, impregnadas pelo frenesim do capitalismo desumanizador e alienante. O cotidiano opressivo, a putrefação dos sonhos e da beleza, a ausência completa de sentido e a existência marginal permeiam sua literatura.

O estudo do movimento criador de Caio Fernando Abreu permitiu rastrear o acurado modo de construir atmosferas através de adjetivações, tempos verbais e pontuações. A sinestesia presente no conto “Onírico”, analisado no decorrer deste trabalho, resulta de um meticuloso – e por vezes exaustivo – processo de escolhas e renúncias linguísticas, observáveis ao longo das quatro versões disponibilizadas pelo acervo físico e digital do DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).²

A escolha e a organização do dossiê genético: de “Pequena Sereia” a “Onírico”, de Cecília Meireles a H. C. Andersen

A pasta contendo as quatro versões do conto “Onírico” – ou “A Pequena Sereia”, como é referido na 1ª e na 3ª versão – foi a primeira que me chegou às mãos quando entrei em contato com o material de Caio Fernando Abreu, armazenado no Espaço DELFOS. As folhas já se encontravam cronologicamente organizadas, de modo que a montagem do dossiê limitou-se ao cotejamento das rasuras apenas para confirmar a coerência da ordem.

De início, senti-me instigada pela hesitação contida no título; afinal, qual seria a relação do conto de Hans Christian Andersen com a atmosfera de sonho sugerida pela palavra “onírico”? Ao ler ambos os contos – o de Caio e o de Andersen –, percebi que dialogavam na idealização de um

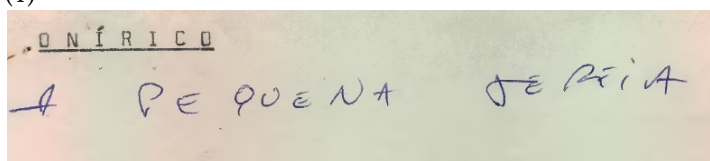
¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Escrita Criativa da PUCRS. E-mail: gichinitti@gmail.com

² Localizado no 7º andar da Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS.

amor intangível, que acaba por isolar as personagens em universos de expectativa alheios à realidade, gerando desilusões. Para a Pequena Sereia, a terra firme é o universo distante onde mora seu príncipe; já a personagem de “Onírico” visita o amor no ambiente de um sonho que jamais se repete. Aquilo que, no conto de Andersen, se realiza por meio da fantasia, na história de Caio ocorre em puro devaneio. Daí o liame com o título “Onírico”, fixado na versão final: no fértil reino das fantasias humanas – onde emergem os desejos subterrâneos e os grilhões da consciência afrouxam –, desnovelam-se as fabulações que habitam até mesmo os seres humanos mais mundanos.

Portanto, o dossiê genético escolhido despertou-me interesse já em seu primeiro movimento, onde Caio apõe de seu punho, numa caligrafia de forma, o nome do conto de Andersen sob o título datilografado:

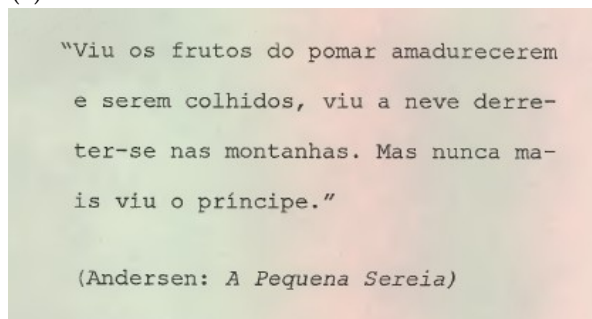
(1)



No desdobramento do processo criativo, alternam-se as escolhas; na 2ª versão, “Onírico” aparece como único título, mas é suprimido no 3º documento, no qual somente “A Pequena Sereia” se mantém.

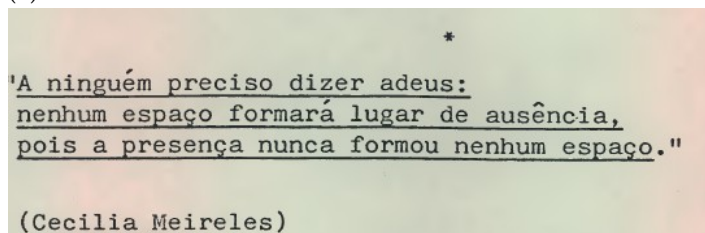
Por fim, na 4ª versão contida no dossiê, Caio opta por restringir à epígrafe a referência à história da sereia que abdica de sua identidade por um amor ideal. Consolida “Onírico” no título, mas transcreve o seguinte excerto do conto de Andersen:

(4)



Interessante notar que o conto, escrito em 1991 e publicado pela primeira vez em 1992, no extinto suplemento de cultura Nicolau³, possui como epígrafe versos de Cecília Meireles, que apareciam também na segunda versão do *corpus* estudado.

(2)



³ SUPLEMENTO NICOLAU. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1992. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/af_nicolau42.pdf>. Acesso em 01 de jul de 2017.

Em resumo, pode-se constatar a seguinte alternância entre títulos e epígrafes:

1ª Versão	Onírico / A Pequena Sereia	Sem epígrafe
2ª Versão	Onírico	Cecília Meireles
3ª Versão	A Pequena Sereia	H. C. Andersen
4ª Versão	Onírico	H. C. Andersen

Embora a obra já publicada não constitua objeto imediato do estudo genético, o conto do suplemento Nicolau me causou estranhamento quanto à ordem dos documentos contidos no dossiê. Isso porque o texto consolidado nas páginas 22 e 23 do jornal de cultura não correspondia à última versão identificada no *corpus*: em verdade, correspondia à 2ª. Um cotejamento mais detido confirmou que, além da epígrafe, a 2ª etapa do processo de escritura guardava uma identidade quase absoluta com a publicação de 1992.

Todas as questões referentes à inconstância dos títulos e epígrafes me intrigaram imensamente. O jogo entre sonho e fantasia e a linguagem permeada por um certo lirismo também contribuíram para que eu decidisse estudar um *corpus* tão rico em possibilidades e desdobramentos.

A descoberta de dois termos de fixação no processo de escritura: o suplemento “Nicolau” e o livro “Ovelhas Negras”

O conto “Onírico” apareceu fixado em duas publicações distintas e apresentou variações significativas entre uma e outra – inclusive no que tange ao sentido global da história, como veremos mais adiante. O dossiê genético, em verdade, pode ser repartido em duas etapas que encontraram termo em duas versões diferentes: a 2ª e a 4ª.

Ocorre que, após a publicação no suplemento Nicolau, Caio Fernando Abreu retomou a composição de “Onírico” para publicá-lo no livro *Ovelhas Negras*, cujos contos abrangem um período de 33 anos da vida do escritor (de 1962 a 1995). No capítulo introdutório, os textos ali reunidos são caracterizados pelo próprio autor como “ervas daninhas”, “bastardos”, “deserdados” jamais publicados em livro. Apesar disso, Caio não menospreza essas histórias marginais enquanto meros “fundos de gaveta”; chama de “autobiografia ficcional” o conjunto resgatado de dezenas de pastas em frangalhos e cobertas de pó. Dispõe-se a defender suas ovelhas negras dos “lobos maus do bom-gostismo instituído e estéril”. Como se observa da 4ª versão do dossiê, apõe um pequeno prefácio a cada conto, no qual relata sua breve história. O excerto de “Onírico” merece transcrição:

(4)

Escrito em 1991, este conto originalmente pretendia ser uma reescritura de *A Pequena Sereia*, de Andersen. Com *Os Sapatinhos Vermelhos* (de *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*), mais outras histórias até agora apenas em projeto, formaria um livro chamado *Malditas Fadas*, só com versões de Andersen "para adultos". Com este mesmo título e pequenas modificações, foi publicado no jornal Nicolau.

Houve, portanto, um movimento criador diferido em vários anos – a publicação de *Ovelhas Negras* ocorreu 1995, ao passo que o suplemento Nicolau data de 1992. As duas últimas versões do *corpus* sob estudo pertencem à reescritura do conto já publicado, cuja epígrafe não é mais o poema de Cecília Meireles, mas o excerto de Andersen.

Uma breve descrição do dossiê genético

Organizado o dossiê, cabe descrever os documentos que contêm seu aspecto e modo de apresentação. O estudo genético deu-se sobre o acervo físico armazenado no Espaço Delfos, localizado no 7º andar da Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS; utilizou-se também a coleção disponibilizada no Delfos Digital, uma vez que o conto “Onírico”, objeto de análise do presente artigo, encontra-se digitalizado na plataforma on-line.

“Onírico”, ou “A Pequena Sereia”, possui quatro versões datiloscritas; as folhas de ofício encontram-se soltas, com marcas de grampos na extremidade superior esquerda das 3 primeiras versões e um leve tom amarelado provocado pelo tempo.

A 1ª e a 2ª versões contêm 7 páginas cada; a 3ª e a 4ª possuem respectivamente 6 e 10 páginas. Apenas a 4ª versão apresenta o prefácio publicado junto ao conto no livro *Ovelhas Negras*; é a única cujas páginas não se encontram numeradas.

Percebe-se que o 1º documento é original, pois as rasuras foram feitas a mão em caneta de tinta azul – além do acréscimo do título “A Pequena Sereia” abaixo de “Onírico”. Essas rasuras se estendem por todo o corpo do texto, acrescentando frases, palavras e orações, sinalizando substituições, supressões, entradas de parágrafo e outros reparos pontuais.

Já a 2ª e a 3ª versões são xeroxes, o que se depreende das rasuras em tinta de impressão preta e do aspecto das folhas, sobretudo se olhadas à contraluz. A 4ª versão não possui rasuras visíveis.

Trata-se de um dossiê muito rico em movimentos genéticos – incluem-se aí as rasuras brancas, abundantes na escritura de Caio Fernando Abreu; por isso mesmo, os prototextos encerram inúmeras possibilidades de abordagem. Sem a pretensão de exaurir a complexidade do objeto de estudo, este artigo se propõe a aventar algumas hipóteses, sempre à luz dos rastros identificados nos datiloscritos.

O isolamento no espaço de um sonho cada vez mais hermético

No intermédio existente entre uma versão e outra, podemos inquirir os motivos que subjazem a cada modificação, lançar hipóteses acerca do efeito da rasura sobre o conteúdo e a estrutura do texto ou ainda ponderar a preocupação do escritor quanto à recepção da obra já publicada. Visível nos traços de rasura ou implícita nas mudanças que emergem por meio do cotejamento dos documentos do processo, essa zona de transição, contudo, jamais nos permitirá entrar na mente do autor, muito menos reconstituir o fluxo de suas ideias. É difícil até mesmo estimar em que medida são conscientes as escolhas feitas durante a campanha de escritura, mesmo quando orientadas por alguma finalidade que nos parece evidente. Antes que nos aprofundemos no estudo genético, é importante estabelecer essas ressalvas.

Já no primeiro parágrafo, delinea-se em “Onírico” a circunstância sobre a qual se desdobrará todo o restante do conto: uma mulher sonha que dorme ao lado de um homem e que ambos se amam. Uma premissa bastante simples, que deflagrará um processo mental extremamente complexo.

Entre as versões 1 e 2, há a supressão de uma vírgula já na terceira frase. Vejam-se os trechos abaixo:

(1)

Veio num sonho, certa noite. Ela o amava. Ele a amava, também.



(2)

Veio num sonho, certa noite. Ela o amava. Ele a amava também.

Haveria aí mera hesitação de Caio Fernando Abreu quanto aos imperativos da norma culta e às controversas “regras” de pontuação em língua portuguesa? Tal hipótese seria crível se estivéssemos estudando os prototextos de Olavo Bilac ou de um autor com veio parnasiano; no caso de Caio, cuja linguagem admite coloquialismos e transgressões, o rigor formalista não convence. Ainda que de forma intuitiva, parece que a intenção do autor foi preservar uma certa cadência; a presença da vírgula na 1ª versão rompe – gráfica e fonologicamente – a reciprocidade imediata do amor ideal existente entre os dois. O sentimento é nítido, exato. “Ele a amava também” é uma frase limpa e sintética, sem interrupções – como o amor que as personagens estabelecem, em torno do qual “nem sequer havia fatos, no sentido de acontecerem coisas que os fizessem movimentar-se em direção a algum outro lugar enquanto algo ou alguém vindos de fora interferissem de alguma forma no que faziam”.⁴ Nem mesmo a vírgula – a menor das pausas prosódicas – veio interferir na estrutura simples da frase e do sentimento.

Ainda entre as duas primeiras versões, ocorre a substituição do gerúndio pelo participípio do verbo “sonhar”, bem como a substituição da vírgula pela conjunção aditiva “e”. Em caneta esferográfica azul, também há uma rasura de acréscimo da locução adverbial “aquela noite”, ao final do parágrafo de abertura da 1ª versão:⁵

⁴ Excerto extraído da 2ª versão, conforme fixado na página 22 do suplemento Nicolau.

⁵ Numa caligrafia apressada, há um trecho indecifrado que não passou à versão seguinte. Interessante notar que a caligrafia de Caio se transforma radicalmente ao final do primeiro parágrafo, passando da letra de forma a uma letra cursiva quase ilegível; possivelmente, isso se deve ao fato de que a escrita emendada é mais rápida, uma vez que a caneta esferográfica não perde o contato com o papel no decorrer da palavra.

(1)

nu dele, não havia fatos. Dormiam juntos, apenas. Isso era limpo, nítido no sonho que ela sonhava *aquela noite. Lembrava nesses esboços e um instante se avivava, a dormecida.*



(2)

nu dele, não havia fatos. Dormiam juntos, apenas. Isso era limpo e nítido no sonho que ela sonhou aquela noite.

A substituição da vírgula pela conjunção aditiva “e” deixa a frase mais incisiva e exata. Diz-se do encontro amoroso que era limpo e nítido apenas, sem abertura para vaguezas e inseguranças, tornando taxativo o rol de caracterizações daquele sentimento.

Já a opção pelo particípio do verbo – “sonhava” transforma-se em “sonhou aquela noite” – elimina a continuidade: o sonho não progride nem avança para qualquer ponto além. “Sonhou” pontua a ausência de movimento e fecha o sonho numa imagem irrepitível, cristalizada naquela única noite. O uso inicial do gerúndio mimetiza a própria dinâmica criadora: na primeira versão, o arroubo da ideia flui sobre o papel, os dedos se avivam sobre a máquina de escrever, há um sentimento pulsante de processo que se transmite também à forma nominal do gerúndio, exprimindo a ação em andamento e captando a sensação da escritura ainda longe de seu termo.

Abarcando toda a tessitura da história, o particípio do verbo – esgotado no pretérito, fechado num único acontecimento – é o que melhor inscreve o hermetismo do sonho. Um sonho que não se repetiu nunca mais. “Em nenhum lugar onde fosse, de fora ou de dentro, nos dias seguintes ao dia em que estivera deitada no ombro dele tão proximamente nu também, no fundo de um sonho, conseguia reencontrá-lo”.⁶ Ao localizar o evento onírico em uma noite específica, adicionando a locução adverbial “aquela noite”, Caio demarca o espaço de tempo onde se esgotou o sonho.

Também entre as duas primeiras versões, há o acréscimo do adjetivo “miúdas” ao lado de “crateras”, em uma rasura branca que cria, por meio de palavras incompatíveis, um instigante paradoxo:

(1)

Poros abertos, crateras com fios negros



(2)

Poros abertos, crateras miúdas

⁶ 4ª versão.

Afinal, qual o efeito provocado pela construção desse paradoxo? Delineia-se um paralelo com a experiência onírica, que, embora minúscula – toda ela resumida a um breve momento naquela única noite –, revela uma lacuna abissal, insuprível na vida da mulher solitária: uma verdadeira cratera que se expande sobre toda sua existência. O homem tornou-se “eterno naquele segundo em que o viu”.⁷

No 3º documento do dossiê, suprime-se a expressão “poros abertos”. Cabe lembrar que essa 3ª versão sucedeu o texto consubstanciado no suplemento Nicolau; sabe-se que Caio F. revisitou o conto para sua publicação em *Ovelhas Negras*.

A supressão da referência aos “poros abertos” do homem reforça a imagem seguinte, mais forte e enigmática: as “crateras miúdas com negros fios de barba despontando duros”⁸ bastam para representar a perspectiva da mulher, tão próxima ao rosto dele. A textura do sonho se enclausura naquele episódio noturno. Todo o conto parece recusar qualquer ideia de abertura, isolando o amor no microcosmo onírico, incomunicável com a realidade.

“Protegia-o, protegia-se no meio da noite”: uma rasura branca aparece na 2ª versão e mantém-se até a última, levando o segundo verbo ao plural. A este verbo sobrevém o pronome reflexivo “se”, indicando a reciprocidade entre as duas personagens: “protegem-se no meio da noite” mostra que se amavam em igual medida, entrelaçando seus corpos na letargia de um sentimento partilhado em sua clareza e simplicidade. Essa ideia é reforçada nas imagens oníricas que a personagem recorda.

Para a inclusão do conto no livro de 1995, a última frase do 3º parágrafo também sofreu alteração:

(2)

No meio da noite, no meio do sonho.



(4)

No centro da noite, no meio do sonho, no outro espaço.

Além de evitar a repetição, ao substituir “meio” por “centro”, o autor produz um efeito menos temporal (“no meio da noite” parece referir-se à hora que reparte a madrugada) e mais geográfico, localizando a personagem no desterro de uma noite que se eterniza. O centro de algo imensurável – como a escuridão, onde se supõe que ela durma – não pode ser encontrado, como também o amor nunca mais poderá. A mulher está perdida, tateando às cegas nos devaneios, em busca de um homem que não existe.

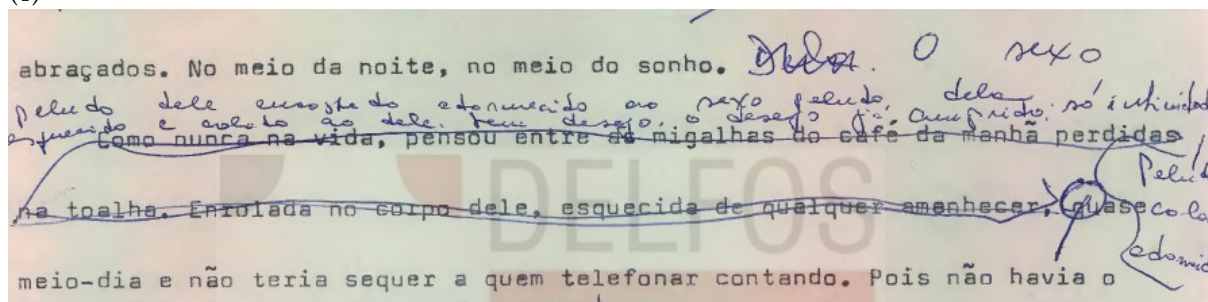
“No outro espaço” faz ecoar a noção de que o sonho aconteceu num universo colateral, distanciando ainda mais o amor da presença física do corpo; não se sabe que outro espaço é esse, nem de que modo acessar a dimensão paralela. A mulher se isola em seu cotidiano miúdo, envolta pela atmosfera onírica insculpida às minúcias através das rasuras que foram modificando as versões do conto. Cada rasura aqui estudada – visível ou latente – converge para a elaboração desse microcosmo de sonho, idealizado e intangível, angustiante quando confrontando com a realidade estéril, hermético em seu sistema axiomático.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

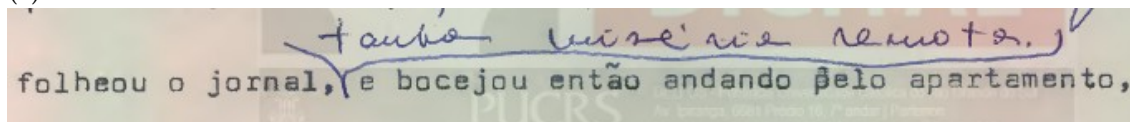
Entre o 3º e o 4º parágrafos da 1ª versão, Caio risca duas linhas e ensaia substituí-las por outro trecho, que, no entanto, não é aproveitado nas reescrituras subsequentes. Pode-se ler, na caligrafia apressada do autor: “o sexo peludo dele encostado adormecido no sexo peludo dela”. Trata-se de uma frase que tende ao erotismo, sugerindo uma relação sexual anterior ao sono; a escolha de não incluir esse excerto limita ainda mais a experiência romântica, reduzida à contemplação breve de um rosto, a um sentimento de natureza platônica:

(1)



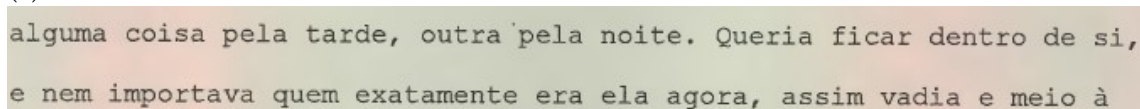
Em meio às descrições prosaicas da manhã que sobreveio ao sonho – lavar pratos, folhear o jornal, andar pelo apartamento –, Caio Fernando Abreu introduz o fragmento “tanta miséria remota”. Refere-se à miséria do dia a dia ou à miséria do mundo, sobretudo das metrópoles, onde as pessoas vivem isoladas e infelizes dentro de vidas medíocres? O trecho pode parecer deslocado em meio às ocorrências do cotidiano, mas serve magistralmente para marcar o afastamento da realidade – as misérias transformadas em problema remoto diante do enlevo onírico experimentado:

(1)



Na 4ª e última versão, Caio Fernando Abreu antepõe a oração “queria ficar dentro de si” ao restante da frase. Afinal, o sonho hermético em que habita o amor é também algo enclausurado dentro dela, da mulher cujo inconsciente o produziu. E nesse íntimo ela prefere permanecer, sempre na esperança de reencontrá-lo; uma esperança, contudo, que o tempo desgasta.

(4)



As transformações sofridas pela última frase do 4º parágrafo operam-se ao longo de todos os quatro documentos e merecem ser colacionadas:

(1)

que de alguma forma, ele continuava ali. Em algum ponto do quarto, da mente, ^{do espaço} Morno, tangível.



(2)

quarto. E sabia que de alguma forma, ele continuava ali. Em algum ponto da cama, da mente, do espaço.



(3)

alguma forma, ele continuava ali. Miúdas crateras, gretas polpudas em algum ponto da cama, da mente, do espaço.



(4)

crateras, gretas polpudas. Em algum ponto da cama, do quarto, da mente, do espaço.

Suprimidos os adjetivos “morno” e “tangível” – talvez porque a sensação do corpo dele já esfriasse àquela hora, e sua imaterialidade se afastasse do corpo dela –, toda a presença do homem se torna mais etérea, mais vaga. Na 2ª versão, Caio volta a referir-se a um ponto no espaço, coordenada absurda, imprecisa. Por quais vestígios ela procura? Como atesta a 3ª versão, conhece profundamente as crateras miúdas, as gretas polpudas do homem. Na 4ª versão, mostra-se a busca desses detalhes em ambientes cada vez mais amplos e vagos: cama, quarto, mente, espaço. O sonho se dissolve no tempo e parece que nós, leitores, perdemos as esperanças antes da personagem central.

Consumada na 4ª versão, temos a seguinte frase:

(4)

volta. Lavou o rosto, esquentou o frango no microondas, passou café, acendeu um cigarro espiando chatices na tevê – e tornou a dormir.

No 4º documento, a palavra “chatices” substitui “horrores”, que aparece no 1º documento; a especificidade do microondas também surge apenas na última versão. Sublinha-se, por meio das mudanças, o espetáculo da trivialidade e do tédio; os programas da televisão não passam de chatices, a alimentação é requeitada da maneira mais prática e dessaborosa possível. Em cada frase, o escritor provoca uma sensação de desdém com o prosaísmo da vida real.

No fim do 5º parágrafo, mudanças surgem entre as versões; alguns verbos – “fechar”, “habitar” – passam do pretérito imperfeito para o mais-que-perfeito, encurtando a duração dessas ações, reduzindo-as à brevidade já esgotada num passado longínquo. A personagem tenta ocupar novos sonhos com a presença do homem e se frustra ao perceber que só pode fazê-lo através de artifícios; na última versão, Caio Fernando Abreu introduz o aposto “as invenções recentes sobre o outro espaço”, referindo-se novamente àquele “outro espaço” como um ambiente alheio, imune às ingerências da consciência e da realidade, que só existe mesmo “noutro espaço, atrás de tudo, num mundo paralelo”.⁹

As esperanças, contudo, não abandonam a mulher; ela ainda procura o amor fora do universo impossível em que o descobriu. O escritor trata de explicitar essa expectativa mediante o acréscimo da oração “pois ele poderia também estar no real”:

(3)

Ele não estava lá. Nos dias seguintes, mesmo aceitando todos os jantares e cedendo a todos os cinemas e pizzarias e shoppings e vernissages e coisas assim - ele também não estava lá. Nem aqui. Em nenhum



(4)

tela da tevê. Ele não estava lá. Nos dias seguintes, mesmo aceitando todos os jantares e cedendo a todos os cinemas e shoppings e pizzarias, pois ele poderia também estar no real - ele também não estava lá. Nem

Ainda quanto à 4ª versão, temos o seguinte arranjo: “Em lugar nenhum onde fosse, de fora ou de dentro, nos dias seguintes ao dia em que estivera deitada no ombro dele tão proximamente nu também, no fundo de um sonho, conseguia reencontrá-lo”.¹⁰ Essa sentença sofreu metamorfoses significativas desde a sua 1ª versão; contudo, a mais relevante delas parece ser o intercâmbio da palavra “dentro” por “fundo”.

Com esse gesto, Caio F. evita repetir o termo “dentro”; contudo, a ideia de “fundo” é também muito diversa – não se tratou de mera permuta entre sinônimos. O fundo é um lugar mais sombrio, mais escuro, claustrofóbico; afundada no sonho, ela não consegue retornar à superfície das coisas reais. A única profundidade que encontrou a faz mergulhar nos devaneios, como um canto de sereia que chama às profundezas do oceano com sua sedutora melodia, mas acaba levando a personagem a um lugar hostil onde ela se afoga.

Da 1ª à 2ª versão, ao descrever a mulher dilatando as narinas como uma égua para buscar no escuro do quarto o cheiro do homem, Caio Fernando Abreu substitui “farejando cobra” por “farejando o macho que a cavalgaria”. Opta, aqui, por substituir um elemento de perigo – a cobra – por uma ideia animalizada de sexualidade. A personagem de Caio não teme alienar-se nos devaneios; essa angústia se infunde no leitor – o texto é todo escrito em 3ª pessoa –, ao passo que a mulher se entrega cada vez mais às fantasias. Submete-se à irrealidade, passa quase a viver em função dela, dominada pelo sonho com a passividade da égua cavalgada pelo macho.

⁹ 4ª versão.

¹⁰ 4ª versão.

Ao buscar na memória as feições do homem, revisita muitas e muitas vezes aquela noite; o território onírico se torna um local recorrente em seus pensamentos, e ela parece reforçar para si que o conhece profundamente – que o conquistou, enfim. Isso se traduz no movimento criador em que Caio substitui “novo território” por “território conquistado”, assinalando a necessidade da personagem de afirmar-se íntima daquele rosto que, aos poucos, se dissolve nas lembranças.

(2)

despontando - apegava-se à certeza do negros como fincasse bandeira em novo território - e depois gretas polpudas de um lábio



(4)

apegava-se à certeza do *negros* como se fincasse bandeira em território conquistado - e depois as gretas polpudas de um lábio inferior atrás

As referências da cultura popular trazidas ao conto também merecem atenção; lembremos que o 1º documento data de 1991, ao passo que a 3ª e a 4ª versões parecem ter sido reescritas para a coletânea de *Ovelhas Negras*, de 1995. Variaram, nesse ínterim, os ícones. Caio fala, na 1ª versão, de Mick Jagger, Matt Dillon e Mickey Rourke; no 2º documento, decide suprimir todos esses nomes, e assim o conto é publicado no suplemento Nicolau com certo ânimo de atemporalidade. Na 3ª versão, contudo, diz que a mulher buscava semelhanças entre seu homem onírico e “Gibsons” e “Rourkes”, em referência provável a Mel Gibson e Mickey Rourke, num plural que os generaliza enquanto referências de beleza masculina que poderiam ter despertado nela fantasias eróticas. Por fim, substitui “Rourkes” por “Hanks” e “Lamberts”, nomes que fazem referência a galãs de Hollywood. Não por acaso, a indústria cinematográfica norte-americana também produz, sob forma de entretenimento, narrativas ilusórias, ideais estéticos e românticos: ou seja, “contos de fadas” para adultos. Cabe lembrar que, no texto que introduz o conto “Onírico” em *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu diz que o conto foi feito para integrar um livro chamado *Malditas Fadas*, só com versões de Andersen “para adultos”.

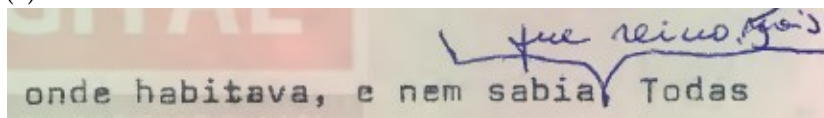
Ao resgatar as feições do homem – transcorrido algum tempo da noite em que o encontrou –, a mulher já não consegue separar o que é memória autêntica daquilo que, por desejar tanto reter, começa a criar. Ao colocar letras maiúsculas nas iniciais de “Primeira Invenção Desesperada”, o escritor confere um efeito muito peculiar ao trecho: parece fazer parte de um evento esperado, até mesmo previsto dentro do sonho que, aos poucos, se dilui. Trata-se quase de um ato aguardado na peça: a desintegração da figura do homem.

(1)

ou a Primeira Invenção Desesperada:

As rasuras reforçam a fugacidade do sonho; as apologias aos contos de fadas, ainda que de maneiras muito subterrâneas, também se tornam visíveis. Na 1ª versão, em caneta de tinta azul, Caio Fernando Abreu alude ao espaço onírico como um reino, lugar típico das fantasias.

(1)



Na 4ª versão, o escritor, narrando a angustiante e infrutífera procura, escreve que a mulher “voltava a dormir em horas absurdas”. A expressão “horas absurdas” aparece apenas nesse último documento, modificando a substância da frase. Aqui, ela não se utiliza da necessidade fisiológica do sono para ir em busca do homem, mas induz encomprida o repouso; as horas absurdas em que dorme a aproximam de um quadro depressivo, e é nesse quarto vazio que passamos a percebê-la.

Intercâmbios de verbos que, a princípio, parecem sutis, adquirem enorme significado; entre a 2ª e a 3ª versões – aliás, o íterim onde se dão as mudanças mais expressivas da campanha de escritura –, o verbo “mergulhar” é substituído por “afundar”. Aparentemente, fala-se do sono, do momento em que ela “afunda” na placidez do descanso; mas, se pensarmos na premissa da Pequena Sereia, surge a sensação de profundidade oceânica, de verdadeiro afogamento. A mulher afunda, sufoca na realidade infeliz, onde sonhos não fecundam:

(2)

Todas as noites, um segundo antes de mergulhar pensava



(3)

Todas as noites, um segundo antes de afundar,

A aproximação com “A Pequena Sereia” de Andersen é uma preocupação muito mais evidente a partir da 3ª versão; um amálgama de liames com o conto de fadas se costura no seguinte parágrafo:

(3)

de o eonhecera, ele também não estava. Quando eu voltar princesa, e você gladiador entre feras, quem sabe na arena, quando emergix do fundo das águas para espiar teu reino terrestre e verde, à superfície, talvez quando eu sereia, mulher-maravilha, pastora e astronauta nave gando em abismos - quem, quem sabe? Por enquanto era só um cheiro de

As expectativas da personagem enfim se deslocam para a fantasia completa, flertam com universos e personagens fabulosos; a cena em que ela imagina, noutra vida, emergir do fundo das águas em direção ao reino “terrestre e verde”, feito sereia, não aparece no suplemento Nicolau. Nas últimas reescrituras, a intenção de Caio Fernando Abreu foi deixar mais claro o vínculo com os contos de fadas. Outra vez, a ideia de uma vida perdida nas profundezas se opõe à superfície “terrestre e verde”, equivalente ao mundo do príncipe, que a sereia só alcança ao ceder sua voz.

O desfecho: certa espécie de vitória e o pessimismo de uma completa derrota

Após todo o estudo empreendido no corpo do texto, chegamos ao parágrafo final, cuja transformação sofrida entre as versões fervilha em hipóteses e análises possíveis. Analisaremos aquelas que parecem mais interessantes e condizentes com a tese sustentada ao longo de todo o artigo.

Na 2ª versão, fixada no suplemento Nicolau, temos a seguinte estrutura:

(2)

Eu te amo, ela repete sozinha toda noite para o escuro, eu te amo. E se soubessem, todos saberiam que isso é uma vitória. Certa espécie de vitória, meu amor.

Na reescritura seguinte – já tendo em vista a publicação em *Ovelhas Negras* –, o tom de Caio muda consideravelmente; o final ganha uma densa camada de pessimismo, atrás da qual a vitória do amor intangível se deteriora num sentimento de derrota. A ruína dos sonhos é um dos aspectos marcantes na obra de Caio Fernando Abreu. No último documento do dossiê, a derrota já não se comunica apenas através do mal-estar do leitor – que, afinal, antevê a fragilidade desse outro espaço onírico onde se isola a personagem. A derrota está dita, posta em palavra: a vitória de um amor ilusório é também uma ilusão, felicidade tão dúbia que parece uma completa derrota:

(4)

Eu te amo, repete sozinha para o escuro toda noite, pouco antes de seu corpo dissolver-se na espuma do sono, eu te amo. E se pudessem saber, os outros, todos saberiam que isso não deixa de ser uma vitória. Certa espécie de vitória. Mas tão dúbia que parece também uma completa derrota.

Ainda que apenas o 1º documento do dossiê seja datado (4.12.1991), podemos supor – quase com certeza – que os dois últimos tenham sido elaborados bem depois de 1992. Considerando que Caio revisitou o conto para republicá-lo em *Ovelhas Negras*, provavelmente o fez por volta de 1995.

Investigar o processo criativo com base na vida do autor (e a vida do autor à luz dos indícios de seu movimento de criação) por certo não nos conduz por um caminho seguro; estamos – cabe lembrar – no âmbito especulativo. Não há meios de adentrar as angústias e motivações que pulularam na mente do escritor no momento exato da escritura.

Em 1994, Caio Fernando Abreu recebeu o diagnóstico da doença que o levaria a uma progressiva debilitação física; sua literatura tornou-se mais pesada, melancólica. A AIDS penetrava em suas ficções, crônicas e cartas, sempre através de uma linguagem confessional.

Nesse momento, parece natural que um certo pessimismo tenha também se infiltrado; o amor intangível, colocado acima de todas as coisas, é uma falsa vitória. O tom visivelmente derrotista assumido por Caio F. na última reescritura de “Onírico” vem acompanhado de um apuro na linguagem, de um domínio maduro da técnica narrativa. É comum que as personagens de Caio vagueem em busca do amor, de um sentido para sobrelevar à melancolia do cotidiano. Só o encontram na atmosfera impossível de sonhos que, aos poucos, mostram-se refúgios solitários e frágeis.

Considerações finais

Na introdução à coletânea de *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu escreve:

Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa. Graças a essa obsessão foi que nasceu *Ovelhas Negras*, livro que se fez por si durante 33 anos.¹¹

Caio F. sequer parece cogitar o fato de que, anos mais tarde, esse riquíssimo acervo comporia um espaço da magnitude do DELFOS, onde o conjunto de seus prototextos serviriam a múltiplas análises, sobretudo sob a perspectiva – ou, antes, perspectivas – da crítica genética. O valor que o artista conferia a seu trabalho fica evidente no cuidado com que armazenou seus manuscritos, datiloscritos e recortes. Longe de sinalizar qualquer falta de rigor, como ele próprio sugere, Caio F. projetou muito além de sua existência a importância de suas obras e de seu processo criativo.

Interessante notar que, na dinâmica criadora de Caio, muitas das anotações apostas à 1ª versão do conto não passaram às seguintes; parece que esse primeiro documento, amplamente rascunhado em caneta de tinta azul, serviu como zona de experimentação. As rasuras por vezes se mostram incisivas, densas, impedindo a leitura da palavra ou frase que encobrem; outras vezes, um tímido risco elimina algum trecho. As reações emotivas que perpassam a campanha de escritura moldam esses traços, delatando-se também na pressa ou no cuidado da caligrafia. Por fim, é inegável que momentos históricos, culturais e até mesmo ligados à vida privada do escritor funcionaram como vetores de reforma em algumas partes do conto, sobretudo porque o lapso de tempo entre os momentos da escritura presumivelmente amplos – entre a 1ª versão, de 1991, e a última, fixada em publicação no ano de 1995, supõe-se que tenham transcorridos anos.

Caio Fernando Abreu era apaixonado, e isso contaminava sua escrita; a mulher solitária de “Onírico” não escapa muito às personagens que lhe são características – vultos urbanos melancólicos, isolados em seus apartamentinhos, em busca do amor.

Sustenta-se, por vezes, que o estudo genético desmitifica o trabalho do autor enquanto inspiração repentina e acabada já em sua fonte; talvez daí a resistência dos escritores que preferem não ceder seus documentos. Ao menos no caso de Caio Fernando Abreu, contudo, o acesso a esse vasto material desvela ao crítico genético a beleza de seu processo criativo, pontuado por operações sensíveis – muitas conscientes, outras intuitivas – que consolidam o valor inestimável da obra. O sujeito que não se envergonhava de suas fascinantes “ovelhas negras” também não via razões para esconder os métodos pelos quais foram concebidas; sorte nossa que hoje podemos nos debruçar sobre os rastros de sua criação.

¹¹ABREU, CAIO FERNANDO. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 3.

Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *O Essencial da Década de 1990*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A Genética dos Textos*. Trad. Marie-Helène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- NICOLAU. Paraná: Secretaria de Estado da Cultura. *Departamento de Imprensa Oficial do Paraná*, n. 42, 1992.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

Recebido em: 10 de julho de 2017

Aceito em: 31 de agosto de 2017