

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

Sabrina Rieckel Ramalho

VELHAS NEGRAS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA DE TRÊS CONTOS
DE CAIO FERNANDO ABREU

Porto Alegre

2015

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
FACULDADE DE LETRAS**

SABRINA RIECKEL RAMALHO

***OVELHAS NEGRAS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA DE TRÊS CONTOS*
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dr^a. Marie-Hélène Paret Passos

**Porto Alegre
2015**

À minha família

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marcos Rodrigues Ramalho (*in memoriam*) e Marlene Rieckel Ramalho, por me darem todo o incentivo, suporte, amor e carinho durante toda a minha vida;

Ao meu noivo, Márcio de Souza Soares por todo o esforço, motivação, paciência e apoio em todos os momentos;

Às minhas irmãs, Natália Rieckel Ramalho e Monique Rieckel Ramalho, pela torcida, pelas conversas e pelo incentivo;

À minha orientadora, Marie-Hélène Paret Passos;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS;

Aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS;

Aos meus colegas de trabalho;

Aos meus amigos e familiares;

Ao DELFOS - Espaço de Documentação e Memória, por ter possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa e o acesso ao acervo Caio Fernando Abreu;

À CAPES, pela bolsa parcial de pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade oferecida.

*“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.”
(Fernando Pessoa)*

*“Todo lo que publico, por imperfecto
que parezca, presupone diez o quince borradores anteriores
porque yo no puedo escribir sin borradores y en la última
versión agregó un descuido evidente para que
todo parezca espontáneo”
(Jorge L. Borges)*

*Não escrevo senão sobre aquilo que conheço
profundamente. Meus livros me perseguem
durante muito tempo. Nunca tive nada
a não ser a bagagem de minhas
experiências.
(Caio Fernando Abreu)*

RESUMO

Este trabalho objetiva a análise genética dos manuscritos *Introdução ao Passo da Guanxuma*, *Noites de Santa Tereza* e *Anotações sobre um amor urbano* pertencentes ao livro *Ovelhas Negras* de Caio Fernando Abreu. Nossa proposta é acompanhar a gênese dos contos, por meio dos manuscritos, datiloscritos e impressos que integram nosso prototexto, descrever e analisar as alterações entre as versões e refletir sobre a instabilidade do texto no decorrer do processo ficcional do escritor. Para nossa análise, nos valem de estudos de teóricos da Crítica Genética, como Pierre-Marc de Biasi, Almuth Grésillon, Cecília Salles, Philippe Willemart que nos aclaram o entendimento sobre os movimentos de escritura.

Palavras-chave: Crítica Genética, Processo de Criação, *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

This paper aims the genetic analysis of the following manuscripts: *Introdução ao Passo da Guanxuma*, *Noites de Santa Teresa* and *Anotações Sobre um Amor Urbano* which are part of the book *Ovelhas Negras* by Caio Fernando Abreu. Our proposal is to follow the short stories genesis, through their manuscripts, typescripts and printed papers that make part of our prototext, to describe and analyze the several versions of it and to reflect on the text instability along the writer's fictional process. In order to reach our analysis, we take hand of theoretical studies from the Genetic Criticism, by authors such as Pierre-Marc de Biasi, Almuth Grésillon, Cecília Salles, Philippe Willemart who enlighten our understanding about the movements of the writing process.

Key words: Genetic Criticism, Creative Process, *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu.

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur l'analyse génétique des manuscrits de *Introdução ao Passo da Guanxuma*, *Noites de Santa Tereza* et *Anotações sobre um amor urbano*, contes qui font partie du livre *Ovelhas negras* de Caio Fernando Abreu. Nous étudions la genèse des contes à partir des manuscrits, tapuscrits et texte imprimé, qui font partie de notre avant-texte. Nous décrivons et analysons les modifications présentes sur les différentes versions et essayons de réfléchir à l'instabilité du texte au long du processus fictionnel de l'écrivain. Pour notre analyse, nous nous référons aux études de généticiens tels que Pierre-Marc de Biasi, Almuth Grésillon, Cecília Almeida Salles et Philippe Willemart, dont les recherches nous aident à comprendre les mouvements d'écriture.

Mots-clé: Critique Génétique, Processus de Création, *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Roda da escritura.....	24
Figura 2 – Roda da escritura 2.....	26
Figura 3 – Primeira versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.....	39
Figura 4 – Título da segunda versão de Introdução ao Passo da Guaxuma.....	41
Figura 5 – Primeiro parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.....	45
Figura 6 – Segundo parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.....	45
Figura 7 – Quadro comparativo da descrição de Dulce Veiga.....	49
Figura 8 – Quadro comparativo da descrição de La Morocha.....	50
Figura 9 – Quadro comparativo da descrição da morte de Dudu Pereira.....	51
Figura 10 – Penúltimo parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.....	54
Figura 11 – Quadro comparativo da estrada oeste.....	54
Figura 12 – Quadro comparativo da descrição de Eliana Tabajara.....	55
Figura 13 – Quadro comparativo da primeira parte do parágrafo final.....	56
Figura 14 – Quadro comparativo da segunda parte do parágrafo final.....	57
Figura 15 – Primeira versão de Noites de Santa Tereza.....	60
Figura 16 – Rodapé da primeira versão de Noites de Santa Tereza.....	61
Figura 17 – Linhas oito e nove da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	63
Figura 18 – Linhas dezoito e dezenove da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	63
Figura 19 – Linha vinte e dois da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	63
Figura 20 – Poema I da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	69
Figura 21 – Poema II da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	69
Figura 22 – Título da terceira versão de Noites de Santa Tereza.....	70
Figura 23 – Primeiro parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.....	71
Figura 24 – Terceiro parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.....	72
Figura 25 – Quarto parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.....	72
Figura 26 – Terceira folha da segunda versão de Noites de Santa Tereza.....	73
Figura 27 – Quarto parágrafo da primeira versão de Anotações sobre um amor urbano.....	76
Figura 28 – Sétimo parágrafo da primeira versão de Anotações sobre um amor urbano.....	77
Figura 29 – Quinto parágrafo da terceira versão de Anotações sobre um amor urbano.....	78
Figura 30 – Título da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano.....	79

Figura 31 – Quarto parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano	81
Figura 32 – Sétimo parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano	82
Figura 33 – Oitavo parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano	82
Figura 34 – Segundo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano	84
Figura 35 – Oitavo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano	84
Figura 36 – Décimo primeiro parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano .	85
Figura 37 – Décimo segundo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano .	86

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. A GÊNESE DA CRÍTICA GENÉTICA.....	18
1.1 CRÍTICA GENÉTICA NO BRASIL.....	19
2. O PROCESSO DA ANÁLISE GENÉTICA	21
3. OVELHAS NEGRAS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA	28
3.1 INTRODUÇÃO AO PASSO DA GUANXUMA	36
3.1.1 Descrição do prototexto.....	37
3.1.2 A descrição das versões e dos rastros do processo.....	37
3.2 NOITES DE SANTA TEREZA	58
3.2.1 Descrição do prototexto.....	59
3.2.2 A descrição das versões e dos rastros do processo.....	59
3.3 ANOTAÇÕES SOBRE UM AMOR URBANO.....	74
3.3.1 Descrição do prototexto.....	75
3.3.2 A descrição das versões e dos rastros do processo.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	94
ANEXOS	97
ANEXO A – Recorte de jornal do conto Anotações sobre um amor urbano	98
ANEXO B – Esquema de identificação dos hexagramas em sua função oracular	99
ANEXO C – Organização de títulos de contos.....	100

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Concebo que o mesmo
sujeito e quase as mesmas palavras
poderiam ser retomadas
indefinidamente e ocupar uma vida
toda.*
(Paul Valéry)

O processo criativo demanda ao escritor uma série de ritos, técnicas, métodos e procedimentos que vão além do texto pronto. Escrever com luz baixa, sempre na mesma mesa, entre nove e dez da noite, com muito cigarro, saboreando um café ou um conhaque. Estas são algumas práticas de escritura de Caio Fernando Abreu¹ relatadas em muitas de suas entrevistas. Se as práticas eram rotineiras, não se pode dizer o mesmo do suporte. Escrevia em cadernetas, folhas soltas, páginas brancas de livros etc. Escritura inicialmente manuscrita, quando sistematizada, passava pelo bater de teclas de sua máquina de escrever.

Ao estudarmos um escritor como Caio F., nos deparamos com inúmeras possibilidades de investigação. No entanto, via de regra, nos detemos em um determinado aspecto da obra. As diferentes perspectivas teóricas permitem aos pesquisadores, durante a análise de uma narrativa, por exemplo, avaliar as estratégias utilizadas pelo narrador, a caracterização ou a importância dos personagens, a temática da obra etc. Para tal análise, a teoria da literatura nos fornece suporte necessário para investigar as possibilidades de interpretação do texto. Dessa forma, o crítico literário realiza seu estudo a partir do texto publicado – o produto final.

O pesquisador em Crítica Genética situa-se em outro espaço, antes do produto final. Ele trabalha com o texto em devir, com os rascunhos², os manuscritos³ e as possibilidades de escritura que não estão no texto publicado. O geneticista irá embrenhar-se nos bastidores do processo de criação. Acompanhar o percurso criativo pelos caminhos traçados pelo escritor, pelas escolhas efetivas, pelo que poderia ter sido texto, sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador. De acordo com Passos,

¹ Doravante referido como Caio F.

² As definições apresentadas ao longo do texto foram extraídas do glossário estabelecido por Almuth Grésillon (2007) no seu livro *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos genéticos*. Rascunho: manuscrito de trabalho de um texto que está sendo constituído; geralmente coberto de rasuras e reescrituras. (GRÉSILLON, 2007, p.332)

³ Manuscrito: todo documento escrito à mão, por extensão, nele incluem-se, às vezes, documentos datilografados ou impressos (*Ibid*, p.332)

a abordagem genética implica a análise da escritura em processo e não do escrito, da textualização e não do texto, da multiplicidade das escolhas e não da última escolha feita. Ela se detém no movimento que cria e não no que já foi criado e editado. Ela tem um papel epifânico quando o objetivo de sua abordagem é tentar penetrar no laboratório do escritor [...] (PASSOS, 2011, p.26)

O acesso ao laboratório do escritor não é livre, ou seja, exige que o pesquisador saiba o que fazer com o material que integra o processo de escritura, como estudá-lo e como analisá-lo. Logo, o princípio da pesquisa em Crítica Genética se dá a partir do acesso do pesquisador ao seu objeto de estudo: o manuscrito moderno⁴.

Os estudos da Crítica Genética compreendem questões que dizem respeito à gênese, ao nascimento, ao surgimento e à elaboração de um texto. Propõe-se investigar o processo de escritura à luz de seus manuscritos. Para tal empreendimento, o geneticista, a partir dos documentos de processos⁵, registra e observa a variação e as possibilidades de cada etapa da escritura, coteja as versões⁶ do texto em devir e analisa os métodos e as técnicas do escritor. Na abordagem genética, o texto publicado serve como ponto de partida para a organização das etapas da escritura, pois é a partir dele que será possível estabelecer uma cronologia das versões.

Quando analisamos um manuscrito, percebemos que o processo de elaboração textual passa por etapas. Essas etapas são registradas por meio de transformações. É a análise das mudanças que permite a reconstituição da cronologia das versões, das escolhas feitas pelo escritor ao acrescentar um trecho ou ao descartar uma expressão, da alteração da pontuação, da seleção da palavra “perfeita”, enfim, nas marcas do gesto criador, no rastro do *scriptor*⁷ no processo de criação, no *status nascendi* do texto em devir.

Visando o estudo do processo de criação, o ponto de partida desta pesquisa se deu na escolha pelo método analítico adotado – a Crítica Genética – e, em seguida, a partir do seu objeto de estudo: o manuscrito moderno. Por este motivo, buscamos os documentos de processo de Caio

⁴ Manuscrito moderno: termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escritura de um autor; diferente do manuscrito antigo, que tinha, como o livro moderno, a função de assegurar a circulação dos textos, o manuscrito moderno é um escrito-parasi (GRÉSILLON, 2007, p.332).

⁵ Documentos de processo são registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo (SALLES, 2008, p. 39).

⁶ Versão: estado já relativamente acabado de uma elaboração textual; podem existir várias versões manuscritas e/ou várias versões impressas de um mesmo texto (GRÉSILLON, 2007, p.335).

⁷Escritor e *scriptor*: conceitos desenvolvidos por Philippe Willemart que iremos discorrer adiante.

F. que estão disponíveis para investigação no DELFOS⁸. O espaço, criado em 2008⁹ é responsável por reunir, preservar e classificar os documentos, coletâneas, arquivos, bens e objetos dos 39 acervos referentes às áreas de Letras, Artes, Jornalismo, Cinema, História e Arquitetura. O acervo de Caio F. é composto de originais dos textos publicados, artigos, manuscritos, datiloscritos¹⁰, cartas de *tarot*, fitas cassetes, correspondências, cartões postais, anotações, discos, fotos, bem como sua famosa máquina de escrever. Os itens que compõem o acervo do escritor guardam testemunhos de sua vida pessoal, profissional e de seu processo de criação. Esses itens fazem parte de sua vida privada e, de certa forma, não dizem respeito ao público leitor. Contudo, serão esses materiais, uma vez organizados, classificados e analisados, que constituirão o objeto de estudo do geneticista e que poderão fornecer pistas interpretativas da obra estudada pelo pesquisador.

O interesse pelos manuscritos do escritor deu-se a partir da realização de um artigo para a disciplina de Crítica Genética, oferecida no currículo do mestrado em Letras. Ao buscar material para pesquisa no acervo CFA¹¹ encontramos um arquivo intitulado *Anotações para um amor urbano* que, segundo a catalogação da biblioteca, indicava duas versões, um recorte de jornal e um recorte de jornal/revista. O recorte de jornal indicava a publicação de um conto inédito integrante da peça *Morangos Mofados*¹² (ANEXO A). A partir deste indício, e cientes de que este título não compunha nenhum texto do livro homônimo, começamos a reler os contos pensando que o autor pudesse ter mudado o título em algum momento. A busca não teve êxito. Então optamos por fazer uma pesquisa on-line. Durante a pesquisa, identificamos que o título pertencia ao terceiro capítulo do livro *Ovelhas negras*. Para o artigo foi suficiente.

O livro, publicado em 1995, é composto por uma seleta de vinte e quatro contos divididos em três capítulos que, segundo a introdução escrita pelo próprio Caio F., foram guardados ao longo de sua vida. O escritor diz que foi graças à obsessão de sempre guardar as várias versões de um texto que nasceu *Ovelhas Negras*, “livro que se fez durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa.” (ABREU, 2011, p.5). Ele também comenta que apesar desses textos terem ficado fora de outros livros, não conseguiu senti-los

⁸ Espaço de Documentação e Memória Cultural, situado no 7º andar da Biblioteca Central José Ótão, no campus da PUCRS, em Porto Alegre.

⁹ Ato Normativo n.3 de 2007.

¹⁰ Datiloscrito é o estado datilografado de um texto em devir; geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por uma outra pessoa. (GRÉSILLON, 2007, p.331)

¹¹ Sigla utilizada pela biblioteca para identificar o acervo de Caio Fernando Abreu.

¹² A peça *Morangos Mofados* foi adaptada e dirigida por Paulo Yutaka em 1985.

como “reles-fundo-de-gaveta, mas como uma autobiografia ficcional” (*Ibid.*, p.5). Alguns foram publicados em jornais ou revistas, outros são inéditos. Entre os motivos para a não publicação, Caio F. enumera:

alguns proibidos pela censura militarista; outros por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos.” (ABREU, 2011, p.5).

A partir destes comentários, algumas questões surgiram: Por que, mesmo quando os contos eram publicados, foram retrabalhados? Que alterações ocorrem entre as diferentes versões dos textos? Como se dá a textualização nos manuscritos de autor? Que importância ou que função essas alterações têm para o entendimento do processo ficcional de Caio F.? De que modo o acesso aos documentos de processo amplia as possibilidades do crítico? Que traços levam o autor a considerar a obra como uma autobiografia ficcional?

Em busca de respostas, reiniciamos a pesquisa, agora, com um objetivo maior: escrever uma dissertação. Fizemos um levantamento de todos os manuscritos que integram o livro e pudemos constatar que, no acervo, constavam os documentos de processo dos vinte e quatro contos. No entanto, a fim de delimitar o *corpus* da pesquisa, adotamos os seguintes critérios de seleção: primeiramente buscamos contos que pudessem ser analisados geneticamente, ou seja, aqueles que tivessem mais de uma versão e que mostrassem modificações entre elas. Em seguida, buscamos os manuscritos que respondessem de forma mais acentuada às questões levantadas anteriormente. E, por fim, que cada um representasse um capítulo¹³. Desta forma, foram acrescentados à pesquisa os contos: *Introdução ao Passo da Guanxuma* e *Noites de Santa Tereza*, integrantes do primeiro e do segundo capítulo respectivamente.

No primeiro capítulo, intitulado *Gênese da Crítica Genética*¹⁴, traçaremos um breve histórico dos estudos da Crítica Genética, seus pressupostos metodológicos e seu surgimento e difusão no Brasil.

No segundo capítulo, *Processos da análise genética*, explicitaremos os principais elementos necessários para a análise genética, descreveremos os tipos de operações de escritura que resultam em cinco tipos de rasuras, analisaremos os desdobramentos do “eu” e a constituição da escritura literária.

¹³ A divisão dos capítulos segue uma lógica baseada no *I Ching* e será detalhada no próximo capítulo.

¹⁴ Referência ao capítulo *Gênese da Crítica Genética* (SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992).

No terceiro capítulo, *Ovelhas Negras: uma abordagem genética*, apresentaremos dados sobre o livro, a composição do dossiê genético¹⁵ e o nosso prototexto¹⁶. Faremos a descrição das versões e a análise dos documentos de processo de cada conto.

Pretendemos que esta dissertação possa contribuir com as pesquisas genéticas sobre o processo de criação do autor Caio Fernando Abreu; colaborar com as investigações em Criação Literária, bem como ampliar a fortuna crítica sobre o escritor.

¹⁵ O conceito de dossiê genético será discutido no capítulo dois.

¹⁶ O conceito de prototexto será discutido no capítulo dois.

1 A GÊNESE DA CRÍTICA GENÉTICA

*A própria essência do trabalho literário não reside
na apreciação das coisas já feitas, partindo
do gosto, mas antes de um estudo preciso
do processo de fabricação.*
(Maiakóvski)

Os estudos genéticos nasceram no fim dos anos sessenta na França. Em 1966, a Biblioteca Nacional da França comprou uma coleção de manuscritos autógrafos do poeta alemão Heinrich Heine, cuja organização necessitou da reunião de uma equipe de pesquisadores germanistas de formação ou de origem alemã de diversas áreas, como, por exemplo: a psicanálise, a narratologia e a linguística. Foram encarregados de organizar e estudar o ato criativo do poeta. O grupo teve a iniciativa e a liderança de Louis Hay¹⁷. De acordo com Grésillon (1991), esse é considerado o primeiro momento da Crítica Genética: “momento germânico-ascético”. O período é marcado pela dificuldade metodológica dos pesquisadores em lidar com o manuscrito, visto que ainda não possuíam conhecimentos sobre a escritura literária em processo nem uma experiência prática do manuscrito. Foi a partir dos conhecimentos sobre a filologia alemã e edição crítica que cada integrante do grupo, motivado pelo desejo de classificar, datar e transcrever a coleção Heine, deram os primeiros passos e esboçaram as primeiras delimitações de uma ciência que pretendia percorrer o caminho da escritura.

O segundo momento dos estudos genéticos, de 1975 a 1985, foi denominado “momento associativo-expansivo”, quando as equipes de pesquisa de diversos autores, tais como: Proust, Zola, Valéry e Flaubert iniciaram a dialogar. Mediante a troca de experiências, os grupos de pesquisadores se depararam com os mesmos problemas e impasses. Nesse momento, os pesquisadores necessitaram sair de um projeto específico para atender uma problemática geral. Deste modo, criou-se, em 1982, no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), um laboratório dedicado às investigações do manuscrito – o *Institut des Texte et Manuscrits Modernes* (ITEM).

Por fim, a terceira fase, iniciada em 1985 e que vigora até hoje, é denominada “momento justificativo-reflexivo”. Segundo Grésillon (1991, p.16), o momento é feito de “reflexão e

¹⁷ Lous Hay publicou na mesma época um artigo no jornal *Le Monde*, *Manuscritos: o que fazer?*

maturação”, pois após um período de muitas conquistas, veio aquele que é marcado por uma tomada de posição no campo literário e pela dedicação em firmar os princípios fundamentais. Para Silva (2000, p.31), é nessa fase que “os estudiosos se lançam à exploração dos manuscritos e, mais do que isso, à reflexão dos princípios fundamentais e legitimidade da disciplina”. A partir desta legitimação, os estudos genéticos ampliaram os estudos da gênese e a Crítica Genética deixou de ser restrita ao processo de criação literária e passou também a investigar o processo científico e artístico. De acordo com Salles,

lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. Documentos de processo pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária. (SALLES, 2008, p.38)

Em função da expansão da crítica genética, alguns conceitos foram retomados, como podemos ver na citação acima. Para Salles (2008), o termo manuscrito não contemplaria a obra de um roteirista ou de um artista plástico, por exemplo, por limitar-se ao estudo literário. Dessa forma, ao introduzir o conceito de documentos de processo em detrimento de manuscrito, a autora estabelece novas fronteiras para a Crítica Genética e sua aplicação como método investigativo do processo criador.

1.1 CRÍTICA GENÉTICA NO BRASIL

Paralelamente ao desenvolvimento do segundo momento vivido pelos estudos genéticos na França, outros países despertavam para esse tipo de pesquisa. No Brasil, a introdução oficial da crítica genética, segundo Cecília Almeida Salles (1992), se dá em 1985 com o evento *Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições*, na Universidade de São Paulo, organizado pelo professor de literatura francesa Phillipe Willemart, que vinha se dedicando aos estudos dos manuscritos de Flaubert e que, por este feito, acabou tornando-se o responsável pela introdução da Crítica Genética no Brasil.

Nessa ocasião, em função da reunião de interessados pelo estudo dos manuscritos, criou-se a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) e, por consequência direta, a organização de grupos de pesquisa, como o Laboratório do Manuscrito Literário, o da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), o do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP e o do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), entre outros.

Em 1990, foi criada a *Manuscritica*¹⁸: Revista de Crítica Genética que está em sua vigésima sexta edição e que possui periodicidade semestral. A revista publica textos que estudem os processos de criação em diversas áreas, como literatura, artes plásticas, cinema, entre outras.

A partir de 2006, devido ao alcance que os estudos genéticos tomaram, para além do manuscrito literário, a APML passou a chamar-se Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) que realizou, em junho de 2013, na Universidade Federal de Santa Catarina, o seu 11º Congresso Internacional¹⁹. Atualmente conta com aproximadamente 150 pesquisadores, distribuídos em 15 grupos de pesquisas por todo país.

¹⁸ <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica>

¹⁹ O 10º Congresso Internacional da APCG, que celebrou os 25 anos da Crítica Genética no Brasil, foi realizado em novembro de 2011, na PUCRS.

2 O PROCESSO DA ANÁLISE GENÉTICA

O trabalho da arte não gere nada, ele traz em si mesmo uma rejeição implícita de sua filiação.
(Julien Gracq)

A análise genética detém-se no exame dos rastros do processo de criação. Esses rastros são constituídos pelas rasuras. A rasura é o nome genérico dado para as modificações feitas pelo escritor durante seu processo de escritura. Elas se dividem em cinco tipos que correspondem às cinco operações de escritura. Para de Biasi (2010), a rasura serve para corrigir o que já foi escrito, para tal, responde a funções distintas. As mais conhecidas são as de substituição e de supressão. No entanto, os manuscritos demonstram a existência de outras três operações distintas. São elas: transferência, gestão e suspensão. Vejamos os tipos de rasura que derivam dos cinco mecanismos:

Rasura de supressão - é aquela utilizada para eliminar em definitivo um trecho escrito. É uma rasura de substituição, no qual o elemento substitutivo é nulo.

Rasura de substituição - em seu processo, combina risco e acréscimo. De um lado, o risco que suprime o escrito e, de outro, o segmento acrescido no lugar do segmento riscado. A partir de critérios como economia e distribuição do material escritural, o processo desse tipo de rasura pode resultar em quatro tipos de consequências:

Se o segmento substitutivo for nulo, a rasura de substituição torna-se rasura de supressão. Se o segmento substitutivo for (exata ou aproximadamente) igual ao segmento riscado, falar-se-á em substituição lugar por lugar. Se o segmento substitutivo for mais curto que o segmento riscado, poderá ser um caso de substituição por elipse. Enfim, se o segmento substitutivo for mais desenvolvido que o segmento riscado, poderá ser reconhecido um caso de substituição por acréscimo. (de BIASI, 2010, p.73)

Rasura de deslocamento ou de transferência - possui a função de arrumar ou permutar palavras ou sintagmas pontuais. No entanto, em maior proporção, pode delimitar transformações decisivas na estrutura da obra. É registrada por sinais de referência específicos, tais como setas e traços. Também pode ser considerada uma variante da rasura de substituição, pois o segmento inicial pode apenas ser realocado em local diferente.

Rasura de suspensão - é o nome dado ao traço operacional que o *scriptor* opera com o objetivo de adiar a decisão da correção. Este período de adiamento respeitará a cronologia do trabalho do escritor, pois ao transferir um trecho para um parágrafo que ainda não foi redigido, por exemplo, será preciso aguardar chegar neste parágrafo para realizar a inserção, e, enquanto espera, “ele poderá desejar, provisoriamente, marcar com um traço os limites do fragmento a ser transferido para indicar que esse trecho está destinado a desaparecer do seu contexto inicial” (de BIASI, 2010, p.75).

Rasura de utilização - é a marca de desativação, serve para a separação do *scriptor* dos elementos que já foram utilizados na reescritura²⁰ e que não precisam mais voltar, e aqueles que estão ainda ativos no texto.

A partir das rasuras, identificamos se o texto sofreu acréscimo ou supressão, ou seja, perda ou ganho. Na supressão de um trecho, por exemplo, há uma perda textual, pois o que estava escrito foi anulado. No entanto, o número de vestígios aumenta – o que será um ganho para a análise genética. Ao geneticista interessa precisamente essa ampliação de rastros deixados ao longo da escritura, pois será na rasura que ele identificará suas diferentes formas, funções e lugares de inscrição. Segundo Pierre-Marc de Biasi,

para identificar claramente uma rasura, não basta precisar sua identidade (autógrafa ou alógrafa), sua função (por exemplo, rasura de substituição) e seu tipo de traçado (por exemplo, traçado com tinta em barra oblíqua sobre o segmento riscado e acréscimo substitutivo). Isso se dá porque, com a mesma função e a mesma aparência gráfica, uma rasura parecida poderá ter uma significação e um estatuto radicalmente distinto se, por exemplo, sua extensão é diferente (uma rasura de palavra é pouco comparável com uma rasura de página), ou se ela pertence a tal ou tal fase de gênese (o alcance da rasura difere totalmente se ela modifica um plano, um rascunho ou uma prova corrigida). (de BIASI, 2010, p.71)

Todos os tipos de rasuras apresentados até o momento pressupõem alguma marca gráfica, seja um risco ou uma seta. No entanto, de acordo com de Biasi (2010), há um tipo de rasura, denominada rasura branca, um recurso bastante comum no percurso criativo de Caio F., como veremos a seguir, que não apresenta marcas gráficas. Portanto, as modificações existentes entre as versões são mentais.

²⁰ Reescritura: toda operação escritural que volta sobre o já-escrito, sejam palavras, frases, parágrafos, capítulos ou textos inteiros (GRÉSILLON, 2007, p.333).

A fim de entendermos como funciona o ato de rasurar propomos uma reflexão sobre as palavras de Philippe Willemart (2009). O teórico considera a ação de descartar palavras, trechos ou parágrafos similar a formação do sujeito da escritura. A partir dos comentários de Derrida, sobre o Bloco Mágico de Freud, Willemart (*Ibid.*, p.73) conceitua: “o sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”. A fim de diferenciar essas camadas, ele reflete sobre a separação do sujeito: sujeito clássico e sujeito da escritura. Para ele, essa separação delimita a distância existente entre o sujeito que opera na escritura e os resultados visíveis no manuscrito. Todavia essa separação não é suficiente para entender o processo de escritura. Assim, Willemart usa o conceito de escritura literária que demarca a entrada do sujeito escritor na função poética. A fim de definir a constituição da escritura literária, Willemart (2002 p.74) pondera: “A escritura literária se constitui no decorrer das idas e vindas da mente do escritor ao manuscrito, por sua mão.” A partir dessa afirmação, podemos entender que a escritura literária surge a cada rasura e que, no decorrer das versões, a instância do autor rasura ou rejeita as operações de escritura sugeridas pelo escritor.

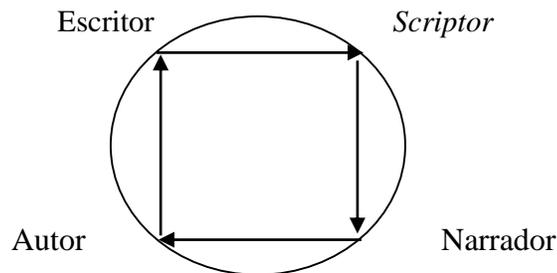
A partir do advento da psicanálise, muitas questões surgiram sobre as categorias literárias, entre elas a instância do autor. Desta forma, levantaram-se questões acerca do sujeito que escreve a obra – escritor ou autor?

A psicanálise, a crítica genética e a crítica de processo, constituindo uma interface promissora, apontam uma obra e um sujeito sempre em processo, possibilitando a articulação do inacabamento inerente ao ato criativo, que o faz processo permanente, com a condição estrutural do sujeito da psicanálise, a incompletude. (FERNANDES *in* PINO, 2007, p.17)

A partir do estudo com o manuscrito Willemart (2009, p.37), pôde constatar que “quem começa a escritura não é quem entrega o manuscrito ao editor”. Seguindo a linha de pensamento de Willemart, Héctor Abad Faciolince (2009) diz que o gosto por imaginar histórias, e de submergirmos nelas, tem um parentesco estreito com a esquizofrenia, como um ato de desdobrar-se em outro que não somos. Para o autor, “*escribir es despersonalizarse, dejar de ser lo que somos y pasar a ser lo que podríamos ser, lo que casi fuimos, o lo que podríamos haber sido*” (FACIOLINCE, 2009, p.245). Com isso, queremos dizer que há um desdobramento do eu durante a escritura, distinguindo, de imediato, duas instâncias: a do escritor e a do autor que se opõem no tempo e na própria escritura. Willemart discorre sobre as distintas posições do sujeito

da escritura ao longo do processo de criação. Para ele, ao criar, o sujeito desdobra-se em quatro instâncias: “escritor, *scriptor*, narrador e autor, cada uma situada no ângulo de um quadrado inserido em uma roda” (WILLEMART, *Ibid.*, p.38.) Cada instância opera com a mesma importância e força, e com uma única finalidade: a construção da obra literária.

FIGURA 1: Roda da escritura.



Fonte: WILLEMART, 2009, p.38.

Conforme observamos na figura, as quatro instâncias agem, cada uma por sua vez, em um movimento circular constante, arquitetando a escritura a cada rasura. Deste modo, a rasura inaugura a abertura do futuro da criação.

Façamos a seguir uma reflexão acerca de cada instância que compõe a Roda da escritura de Willemart (2009):

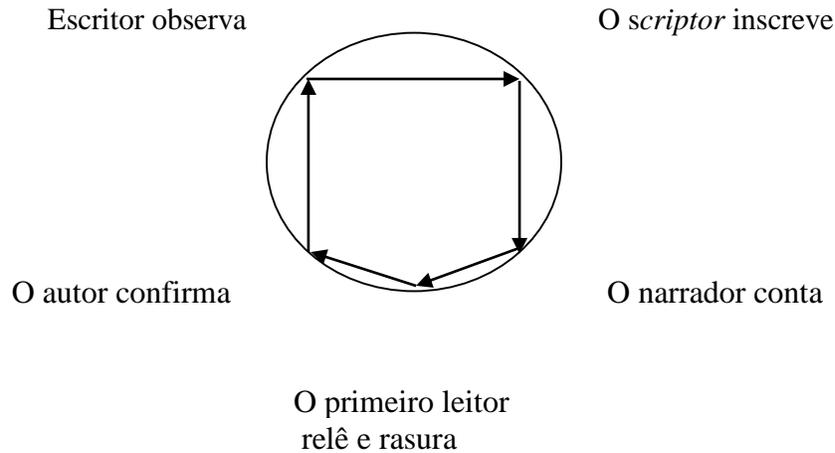
- o escritor observa, ele atua na primeira etapa da formação das ideias. Mais do que observar, ele sente;
- o *scriptor* inscreve, ele atua na segunda etapa. Uma simples ideia ou uma representação na língua do escritor, oriunda da observação, se transforma em imagem de si mesma, isto é, entra na linguagem, torna-se ideia complexa e é inscrita pelo *scriptor* que, a serviço da linguagem, traça uma marca no papel. A partir desta primeira inscrição, o mundo se torna apenas representação, não tendo mais relação com a realidade; as ideias não representam mais as coisas, elas se representam entre si;
- o narrador conta. Ele centraliza o foco narrativo e cede, ou não, a palavra à personagem.

- o autor confirma, recusa ou aceita, rasura ou prescreve a proposta do narrador, decidindo a escritura final. O autor começa a surgir com a primeira rasura e quanto mais o texto é rasurado mais se distancia do escritor e dá lugar à lenta formação do autor. Assim, o autor é fruto da escritura e não o seu pai.

A instância do *scriptor* mostra-se a partir da rasura. Ela surge como uma figura intermediária entre aquele que assume a atividade profissional de escrever: o escritor é aquele que é reconhecido no e pelo ato de publicação: o autor. O *scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico da escritura. Para Willemart (2005, p.73), "os críticos genéticos separam o escritor que inicia o processo escritural do autor que o conclui, geralmente com um texto completamente diferente daquele pensado no começo e que o entrega ao editor com sua assinatura". Sendo assim, podemos entender que é durante o processo de escritura que o escritor se transforma em autor e que entre essas duas extremidades é que se dá a instabilidade do texto.

Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. Os elementos detidos nesse filtro particular, formam um entrelaçamento ou nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. (WILLEMART, 1993, p.92)

Já compreendemos que, no processo de criação, o escritor é quem traça o primeiro plano, o *scriptor* rasura e o narrador propõe a matéria que o autor ratifica ou não. No entanto, nos resta verificar quais são os critérios que orientam a decisão do autor para eliminar ou acolher as propostas do narrador. Neste momento é que entra em ação outra instância – a do primeiro leitor.

FIGURA 2: Roda da escritura 2.

Fonte: WILLEMART, 2009, p.52.

Ao retomar a escritura e antes de passar a palavra ao autor, o narrador relê e rasura, suspende o que o escritor-*scriptor* propõe, agindo antes da intervenção do autor. Segundo Willemart (2009, p.44), durante a releitura, o escritor mergulha em três níveis de sensibilidade:

Primeiro nos seus gostos, que se expressam pela frase banal “gosto” ou “não gosto”, frase ancorada nas paixões inconscientes de amor, de ódio e de ignorância. Segundo, na ideia do belo que provém de uma formação familiar, escolar e acadêmica, a qual depende da cultura ambiente. Terceiro, e através dos dois níveis anteriores e de sua capacidade de sentir e respirar o que circula no seu meio, o instinto [...]

O exercício da instância do primeiro-leitor leva, frequentemente, segundos, mas pode demorar anos, como em *Anotações sobre um amor urbano*, em que Caio F. trabalhou por dez anos, dado que analisaremos mais adiante. Mas será somente após esta intervenção que a instância do autor poderá atuar, para confirmar ou não o conteúdo ou a forma apresentada a fim de constituir um novo texto.

Desta forma, podemos dizer que a escritura literária se constitui durante a contínua passagem de uma posição à outra, ou seja, entre as instâncias que compõem a roda da escritura. Os rastros deixados no manuscrito, e que são analisados pelo geneticista, mostram a busca do chamado texto móvel e representam um conjunto de eventos de enunciação invisíveis no texto publicado. Para Willemart (2009, p.70),

O texto móvel substitui o conceito romântico de “musa”, submete o escritor, feminiza-o; dá a ele esse “odor de femina”, inicia sua trajetória bem antes de chegar à página; leva-o aonde não queria, obriga-o a dar mil voltas ou bifurcações e, frequentemente, conduz a narrativa sem que ele perceba. Em outras palavras, o “texto móvel” força o escritor a descobrir, aos poucos, o caminho da escritura e a administrar o pedaço de Real envolvido no “texto móvel”.

Em cada rasura, o escritor se vê submetido à pressão do texto móvel que o empurra para a escritura. Cada movimento de acréscimo, supressão ou substituição forma um não sabido que faz parte da memória do manuscrito e que constitui, para o geneticista, um verdadeiro conhecimento.

Não há portanto um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa ao escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de algum tempo, devem ser ditos e escritos. Como o neurótico angustiado com seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações, não impelido mas atraído pelo desejo. (WILLEMART, 1993, p.92)

De acordo com Castilla del Pino (2003), durante o processo de releitura há a manifestação do “eu” e das marcas singulares que cada indivíduo imprime. Para ele, há um desdobramento do eu na escritura: o que escreve e o que se lê.

[...] há um *eu cognoscível* (a que chamei *eu-objeto*), que actua, e um *eu conhecedor* do primeiro (a que chamei *eu-sujeito*), que observa – observar é uma metáfora; na realidade conhece [...] – e julga o anterior; porque não tem outro remédio que não seja fazê-lo, [...] segundo um juízo que é naturalmente um acto de cognição acerca: 1) Da simples existência; 2) Do seu reconhecimento e identificação, e 3) Das qualificações morais, estéticas e intelectuais resultantes (referindo-se ao fracasso ou êxito obtido). Uma vez conhecido o eu-objeto, o sujeito é obrigado a fazer um juízo de valor, na sequência do qual o aceita ou o rejeita. (CASTILLA DEL PINO, 2003, p.285)

O conceito de primeiro-leitor, cunhado por Willemart, corresponde ao eu-objeto de del Pino pois, em ambos os casos, temos a atuação de uma instância sobre as outras. O eu-objeto julga o eu-sujeito através de um processo que passa por três etapas, assim como o primeiro-leitor atua em um processo de julgamento triplo do escritor-*scriptor*. Ambos os autores enumeram: 1- a questão da identificação e reconhecimento destes “eus”; 2- o julgamento de valor a partir de critérios estéticos e morais; e 3- o julgamento instintivo, na medida em que é obrigatório e deve resultar, forçosamente, na aceitação ou na rejeição da ação das instâncias anteriores.

3 OVELHAS NEGRAS: UMA ABORDAGEM GENÉTICA

Remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara a certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço algo informe do Kaos.
(Caio Fernando Abreu)

Sou virginiano, perfeccionista, não admito desordem, não admito laudas rabiscadas. Então escrevo, rabisco manualmente, escrevo por cima, fica quase incompreensível o original; aí passo a limpo, leio de novo, se houver uma manchinha qualquer, uma rasura, torno a passar a limpo. É realmente exaustivo, é trabalho braçal mesmo.
(Caio Fernando Abreu)

Ovelhas Negras é uma seleta de vinte e quatro contos, escritos entre os anos de 1962 a 1995 pelo escritor, poeta, jornalista e dramaturgo Caio Fernando Abreu. Foi publicado pela editora Sulina em 1995 e, posteriormente, pela coleção L&PM Pocket em fevereiro de 2002. De acordo com Rodrigues (2008), recebeu, um ano após a sua publicação, o prêmio Jabuti como o melhor livro de contos do ano. O gaúcho de Santiago de Boqueirão venceu o prêmio outras duas vezes, em 1984 e 1989. Caio F. começou a escrever ainda criança. Seu primeiro texto publicado foi o conto *O Príncipe Sapo* na revista *Cláudia*. Publicou uma vasta lista de livros, entre eles: obras de teatro, romances, contos e traduções. Faleceu em 1996, aos 47 anos, vítima de uma pneumonia aguda decorrente do vírus HIV. A obra de Caio F., escrita num estilo intimista, aborda seus medos, angústias e anseios. Fala de sexo, de receios, de homossexualismo, de morte e de solidão. Apresenta uma visão dramática do mundo moderno e dos espaços urbanos.

Quando o livro *Ovelhas Negras* foi publicado, o autor já havia conquistado fama internacional, tendo livros traduzidos para o alemão, francês, italiano e inglês. No Brasil, era um escritor cujas publicações circulavam em todo o país, com reconhecimento e aceitação da crítica. No ano de lançamento do livro, 1995, ele teve ampla divulgação da mídia. Na última entrevista que concedeu a Marcelo Bessa (1997), o autor critica a ação de jornalistas inexperientes que escrevem sobre tudo e que tomam o lugar de verdadeiros críticos literários, segundo ele mesmo,

tais como: Antonio Candido, Silviano Santiago e Flora Süssekind. Acerca de sua declaração como soropositivo ter, de certa forma, contribuído para que *Ovelhas Negras* não tenha recebido muita atenção, considera:

Sinto que houve, primeiro, quando me declarei soropositivo um espanto, depois um movimento meio de solidariedade, misturado de piedade com escândalo. E acho que *Ovelhas Negras* não recebeu atenção crítica. Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre AIDS, era um absurdo. Aí parei de falar. Depois do Jô Soares, parei. Porque o meu trabalho literário continua. (BESSA, 1997, p.14).

Caio F. acredita que houve certo desconforto na mídia com a publicação de seu livro, mas, segundo ele, este era o seu objetivo. Ele reafirma sua coragem ao assumir que, com isso, praticou, de certa forma, suicídio literário: “tenho uma doença incurável. Então sinto-me livre para fracassar, para escrever o que tiver vontade. Quero brincar nos campos do senhor” (BESSA, 1997, p.14). O escritor refere-se, em sua fala, à amiga Hilda Hilst que, citando Bataille, dizia: “Agora, finalmente, sinto-me livre para fracassar”, passando a escrever seus livros pornográficos.

Ovelhas Negras foi apontado pelo autor como uma espécie de “pré-póstumo”: “Termino livro novo, chama-se *Ovelhas negras*. É assim digamos um pré-póstumo” (ABREU *in* MORICONI, 2002, p. 332). Caio F. já estava bastante abatido em virtude da doença. Em entrevista ao jornal Zero Hora, em 31 de maio de 1995, o escritor comenta que o livro “é uma tentativa de revisar a mim mesmo e uma brincadeira de um humor um pouco negro. Porque acho que ele parece um livro pós-póstumo” (ABREU *in* TEIXEIRA, 1995, p.4). Também relata a preocupação com o destino de seus textos após a sua morte: “Qualquer hora eu morro, vem alguém aqui, remexe nas minhas gavetas e publica tudo sem eu revisar. Vai ser horrível. Então deixa eu mesmo fazer esse trabalho” (*Ibid.* p.4). A mesma inquietação havia sido apresentada em entrevista ao Jornal do Brasil quatro dias antes: “Tive medo que depois de morto alguém selecionasse os contos não publicados e incluísse coisas horrorosas. Decidi fazer isso eu mesmo.” (ABREU *in* LOPES, 1995, p.6). Na mesma entrevista revelou ter medo de não conseguir concluir *Ovelhas Negras*, mas que confiava em uma força superior que lhe daria o tempo necessário para findar sua tarefa.

Tenho conversado muito com Deus, ou o que a gente chama de Deus, as forças invisíveis. E sei que o tempo que eu precisar me será dado. Quando comecei a mexer no *Ovelhas Negras*, tinha medo de não conseguir chegar ao fim. Em

março fiquei bastante mal de saúde. Mas consegui. Acredito numa ordem oculta das coisas, e enquanto eu tiver coisas para produzir, sei que as condições me serão dadas. (ABREU *in* LOPES, 1995, p.6)

O texto de introdução é feito pelo próprio autor que se denomina “Autor-Pastor” e que comenta seus ritos de escritura, mencionando que sempre guardava as várias versões de um texto em todas suas etapas e que foi graças a este hábito que o livro estava sendo publicado – uma reunião seleta de contos que, por motivos variados, acabaram fora de outros livros, em função de sua temática ou da censura. Esses textos foram escritos ao longo de sua vida, em diferentes momentos e locais e, assim como outras produções suas, deveriam ser merecidamente reunidos e publicados. Representa “uma espécie de autobiografia ficcional, mostra várias tendências que abandonei ou não” (ABREU, 2011, p.5). Cada conto é emoldurado por um texto em que o autor relata particularidades de sua escritura, o momento que vivia ao escrevê-lo e os motivos que o levaram a excluí-lo de outras coletâneas.

O título *Ovelhas Negras* remete a uma expressão utilizada para denominar algo ou alguém que é diferente das outras pessoas ou coisas, que está fora dos padrões considerados normais pela sociedade. Geralmente, o termo “ovelha negra” é utilizado em um sentido negativo, como algo diferente, com conotação ruim, não como um destaque. Na entrevista referida anteriormente, ao jornal Zero Hora, em 31 de maio de 1995, o escritor diz que o título também deve-se ao fato de que as personagens dos contos são todas de alguma forma marginais: “marginais emocionais, marginais econômicos, ou marginais sexuais”. O escritor também associa o título de seu livro à música homônima de Rita Lee e diz que, assim como a cantora, sempre dedicou “uma enorme afeição pelas mais negras das ovelhas” (ABREU, 2011, p.6). Sobre esse assunto, Paula Dip (2009, p.40) comenta em seu livro:

Sintonias: eu e Caio sempre nos sentimos ovelhas negras em relação aos nossos pais e irmãos, e, mais tarde, este seria o título de seu último livro. Rita Lee, nossa mais completa tradução, compôs em 74 uma canção considerada autobiográfica, que parecia conosco.

Para compor o livro, o autor teve que escolher entre cerca de seiscentas páginas e cem textos que estavam dispersos em pastas e fundos-de-gavetas. O critério foi selecionar o melhor. No entanto, nas palavras do autor, o que ele considerava o melhor, por vezes era o pior. Um exemplo disto é a novela *A maldição dos Saint-Marie*, escrita aos quatorze anos para um

concurso de romances promovido pelo professor de Português de Caio F. na época do ginásio. De acordo com o autor,

há autocomplacências, vanguardismos, juvenílias, delírios lisérgicos, peças de museu. Mas jamais o assumiria se, como às minhas outras ovelhas brancas publicadas, não fosse eu capaz de defendê-lo com unhas e dentes contra os lobos maus do bom-gostismo instituído e estéril. (ABREU, 2011, p.6)

Após o texto de introdução, está a dedicatória: “Para Lygia Fagundes Telles, fada madrinha e para Gil Veloso, anjo da guarda” (ABREU, 2011, p.7). Lygia Telles e Gil Veloso foram dois grandes amigos de Caio F., ambos são escritores e acompanharam de perto sua vida pessoal e literária. Lygia Fagundes Telles é citada em outros livros, incluindo o prefácio de *O Ovo Apunhalado*. Já Veloso é referenciado pela primeira vez. O “anjo da guarda”, além de escritor e dramaturgo, foi secretário pessoal de Caio F.

Na página seguinte, está a epígrafe de Clarice Lispector, extraída de *A Legião Estrangeira*.

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão. (ABREU, 2011, p.8)

A epígrafe adianta o tom de todos os contos e confirma os pontos apresentados pelo escritor em relação a seus textos. Funciona como um anúncio ao leitor de que, no livro, se encontram textos que estão, de certa forma, inacabados e incompletos. Caio F. tinha uma grande admiração pela escritora e a homenageia em outras epígrafes ou cita seu nome em outros contos, tais como: *A maçã e Lixo e purpurina*. Em uma de suas correspondências, ele fala do dia em que conheceu Clarice Lispector e a compara a outro nome da literatura mundial.

Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doída”. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria *trip* e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. (ABREU *in* MORICONI, 2002, p.460)

O sumário de *Ovelhas Negras* está organizado em três segmentos²¹: *Ch'ien*, *K'an* e *Kên* extraídos do *Livro das Mutações* ou *I Ching*. O *I Ching* é a base da sabedoria chinesa, um conjunto de estudos que analisa e estuda o homem, passando por diversas ciências. O livro é um texto clássico chinês que pode ser entendido tanto como um oráculo quanto um livro de sabedoria. O *I Ching* contém 64 hexagramas que são consultados por meio do lançamento de três moedas. Os hexagramas são símbolos constituídos por seis linhas *Yin Yang*. Os segmentos utilizados por Caio F. na divisão de capítulos fazem parte do hexagrama 39 que significa “Os impedimentos (ou os obstáculos)”. De acordo com Wilhelm (2006), “a ideia de obstrução é expressa pelo perigo (*K'an*) externo, diante do qual se permanece interiormente calmo (*Kên*) [...] A obstrução não é uma condição duradoura, por isso tudo no hexagrama visa a superá-la”. Adepto absoluto das doutrinas esotéricas e místicas, Caio F. encontrou nesse oráculo um espelhamento do real ao reunir seus textos produzidos ao longo de seus 33 anos de vida como escritor. É nesse sentido que os textos espelham um mergulho interior em busca de sua própria história, tal como pretendem aqueles que se põem a escrever suas memórias, ou sua autobiografia. É pela voz do narrador, nas intromissões no miniprefácio de cada texto, que o leitor vai seguindo a vida e a obra do autor, revivendo com ele momentos marcantes de sua vida de escritor. A ordem dos contos obedece à cronologia que principia com a origem de seu primeiro romance, *A maldição dos Saint-Marie*, produzido, em 1964 e culmina com o conto *Depois de Agosto*, de 1995, o último escrito por Caio F. no ano da edição do livro.

Os 64 hexagramas podem também ser considerados combinações entre oito trigramas básicos (ANEXO B). Os trigramas são desenhos que correspondem a oito possibilidades de combinação de *Yin Yang* em três linhas. *Ovelhas Negras* está dividido em três capítulos que correspondem às três moedas do oráculo, contendo oito contos cada um, ou seja, um número cuja multiplicação por ele mesmo resulta no mesmo número de hexagramas do *I Ching*. Cada trígama é representado por uma imagem natural (céu, água e montanha), por um ideograma e por qualidades, tais como a criatividade, a profundidade e a imobilidade. Desta forma, cada elemento do *I Ching*, no conjunto da obra e na divisão de capítulos, ganha força por indicar um caminho interpretativo para a coletânea de contos.

²¹ O livro *O ovo apunhalado* apresenta uma estrutura análoga. Ele é dividido, em três capítulos, pelas letras Alfa, Beta e Gama, contendo sete contos cada um.

O primeiro capítulo do livro é introduzido por um ideograma, seu nome – *Ch'ien* – e por uma citação: “Aparece uma revoada de dragões sem cabeça” (ABREU, 2011, p.11). O *Ch'ien* trata do potencial criativo ou oculto em cada situação que vivemos. Esse potencial criativo é a resposta apropriada ao problema vivido no momento. Mas a resposta só pode ser encontrada quando estamos receptivos a ela, com a mente aberta. Se invocarmos o Criativo, poderemos chegar facilmente ao sucesso ou à solução do problema que nos preocupa. Os contos que integram este capítulo representam as primeiras manifestações criativas do escritor. *A maldição dos Saint-Marie*. Com este texto, Caio F. ganhou o seu primeiro concurso literário. *O príncipe Sapo* foi a primeira publicação do escritor, aos 18 anos. O conto foi publicado na revista *Cláudia*: “Foi naquele momento em que me tornei definitivamente escritor” (ABREU, 2011, p.45). Nesse capítulo, os contos representam diversas experiências estéticas e estilísticas utilizadas por Caio F. *A visita* é um texto inspirado no realismo-mágico latino-americano; *Introdução ao Passo da Guanxuma* representa as inúmeras tentativas de fixação de um texto; *Loucura, chiclete & som* simula uma nova estrutura textual ao simular uma espécie de roteiro cinematográfico; *Sagrados laços* surpreende o próprio autor por sua brevidade e seu “jeito de pincelada ou de foto Polaroid” (*Ibid*, p.84); *Por uma tarde de junho* pertence a uma fase em que tudo que o escritor escrevia era “sufocado pela metalinguagem” (*Ibid*, p.88) e *De várias cores, retalhos* uma visitação do escritor pelo campo da literatura pop.

O segundo capítulo está representado pelo hexagrama *K'an* acompanhado da frase “Amarrado com cordas e cabos, aprisionado entre as muralhas de uma prisão, cercado de arbustos espinhosos.” (ABREU, 2011, p.97) O *K'an* aconselha que fiquemos imóveis, pois qualquer esforço para mudar a situação somente piorará as coisas. No momento da dificuldade, não adianta pensar por que estamos nesta ou naquela situação ou de que modo sairemos dela. Todas as energias devem ser concentradas para aplacarmos o conflito interior até que uma solução surja naturalmente. Neste capítulo, os contos foram, em sua grande maioria, censurados pelo regime político da época – a ditadura. O conto *Creme de alface* narra a experiência urbana através do choque de classes. O texto nunca chegou a ser cogitado para uma publicação na época de sua escritura. Caio F. ficou imóvel diante de seu texto, pois tinha certeza que ele seria censurado. O conto *Triângulo em cravo e flauta doce* faria parte de *O ovo apunhalado*, no entanto juntamente com mais dois textos foi censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro. Já o conto *Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço* chegou a ser incluído em *O*

ovo apunhalado, todavia foi “retirado pela censura interna do IEL (leia-se Paulo Amorim)” (ABREU, 2011, p.136). Do mesmo modo, *O escolhido* foi excluído pela direção do Jornal do Brasil por ser considerado altamente ofensivo. O assunto do texto, encomendado “às vésperas do segundo turno da eleição para presidente em 1989” (*Ibid.* p.168), era o candidato a presidente, Fernando Collor, com base em material de infância sobre o candidato. Em contraponto, *Noites de Santa Teresa* e *Red roses for a blue lady* nunca foram publicados anteriormente por terem sido censurados pelo próprio autor. O primeiro foi considerado “francamente pornográfico” (*Ibid.* p.152) e o segundo uma mistura do realismo-mágico latino-americano com a “linguagem ‘descontraída’ de J. D. Salinger” (*Ibid.*, p.160). *Lixo e purpurina* apresenta a temática da marginalidade e da exclusão social. Sua estrutura em forma de diário, mistura ficção e realidade. *Antípodas* é um conto estruturado em forma de diálogos. Esse texto representa mais uma tentativa do escritor em escrever um romance, no entanto como não houve energia ou tempo suficiente para realizar este projeto, Caio F. decidiu deixar as coisas como estavam e publicá-lo mesmo assim.

O terceiro capítulo é constituído pelo hexagrama *Kên* e pela citação “Mantendo imóveis as mandíbulas. As palavras estão em ordem” (ABREU, 2011, p.177). O *Kên* indica que os pensamentos negativos devem ser mantidos em silêncio. Podemos receber este hexagrama quando nossos pensamentos estão ligados às emoções negativas ou, então, quando estamos correndo o risco de nos envolver emocionalmente em algo que tire nosso equilíbrio. Deste modo, os últimos oito contos soam como uma retomada da história da produção do escritor no sentido de apontar sua trajetória literária e a sua perspectiva de escrita diante da iminência da morte. Os textos são da década de 80 até 1995, época em que Caio F. descobre ser soropositivo. Em geral, os textos já haviam sido publicados em jornais e revistas, tais como: *Nicolau* (1991), *O Continente* (1989), *Zero Hora* (1974). Neste momento, 1995, foram retrabalhados para fazerem parte de *Ovelhas Negras*. O conto *A hora do aço* é a representação de um sonho do escritor; *Onírico* “pretendia ser uma reescritura de *A Pequena Sereia* de Andersen” (ABREU, 2011, p.214); *Metâmeros* surge da ideia de “textos que seriam assim como embriões de si mesmos” (*Ibid.*, p.223); *Venha comigo para o reino das ondinas*, *Uma história confusa* e *Sob o céu de Saigon* versam sobre amores conflituosos, impossíveis e paixões arrebatadoras. *Anotações sobre um amor urbano* e *Depois de agosto* expressam o que Ginzburg (2006, p.367) chamou de

“experiência limite”, referindo-se ao fato de como uma pessoa pode “viver com a morte com horizonte certo”.

Em razão da divisão de capítulos proposta pelo escritor, dos motivos apresentados na introdução do livro para a não publicação anterior dos textos e de critérios metodológicos adotados, escolhemos três contos que pudessem representar cada capítulo. Os escolhidos foram: *Introdução ao Passo da Guanxuma*, *Noites de Santa Tereza* e *Anotações sobre um amor urbano*. A partir disto, pudemos avançar com a pesquisa e constituir o dossiê genético, pois os documentos de processo relativos aos três títulos encontravam-se no acervo CFA no DELFOS.

A formação de um dossiê genético depende do acesso aos documentos de processo de determinado texto e podem ser encontrados em acervos. No entanto, antes de prosseguirmos, faz-se necessária a delimitação do conceito de dossiê genético, bem como de outro termo: o prototexto.

A noção de prototexto é cunhada por Bellemin-Noël (1990). Para o teórico, o prototexto propriamente dito não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz, organizando-o a partir dos documentos de processo, extraindo-o dos rascunhos, e o recortando à medida que o analisa: “é uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo” (BELLEMIN-NOËL, 1990, p.141). A partir do conceito estabelecido por Bellemin-Noël, Almuth Grésillon (2007, p.332) propõe pensarmos em prototexto como o “conjunto de todos testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas”. Para a autora, prototexto e dossiê genético são sinônimos. Com a intenção de atender as peculiaridades do nosso *corpus* de pesquisa, incluiremos documentos exogenéticos, isto é, exteriores à gênese, como cartas e entrevistas, como parte de nosso prototexto, ampliando essa conceituação a partir do que Pierre Marc de Biasi nos diz.

Chama-se dossiê de gênese o conjunto de material de documentos ligados à gênese que está sendo estudada. [...] é composto de “arquivos” em geral conservados em instituições patrimoniais públicas ou privadas. Podem ser encontrados documentos propriamente genéticos como manuscritos de trabalhos autógrafos do escritor: cadernetas, cadernos, notas, manuscritos de juventude, correspondência, planos e redação de obras não realizados ou inéditos, documentos preparatórios, rascunhos, cópias de provas corrigidas das obras impressas, etc. O dossiê de gênese pode também ser enriquecido com documentos (autógrafos ou não, manuscritos ou impressos, privados ou públicos) contendo informações exteriores à gênese da obra, mas preciosas para

a análise: correspondência, cartas recebidas, biblioteca pessoal do escritor [...].
(de BIASI, 2010, p.40)

Para de Biasi (2010), a noção de prototexto designa o resultado do trabalho de elucidação quando ele se torna acessível através do dossiê de gênese analisado. O prototexto é uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas. De estatuto indeterminado de “manuscrito da obra”, o dossiê de gênese passa ao estatuto científico de prototexto quando todos os seus elementos foram redistribuídos de forma inteligível conforme a diacronia que os fez nascer: planos, esboços, rascunhos, passagens a limpo, documentação, manuscrito definitivo, entre outros, decifrados, transcritos e reclassificados na ordem de sua aparição cronológica e segundo a lógica de suas aparições.

3.1 INTRODUÇÃO AO PASSO DA GUANXUMA

No miniprefácio de *Introdução ao Passo da Guanxuma*, Caio F. escreve que a aparição da cidade imaginária que intitula o conto já havia se dado em outras obras suas e que, o texto atual almejava ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre a cidade. No entanto, o escritor compartilha sua angústia ao dizer que o projeto é “tão ambicioso e caudaloso que eu jamais venha a escrevê-lo” (ABREU, 2011, p.66). Também compara o fato de ter assumido a cidade em suas obras ao feito de Juan Carlos Onetti com a cidade de Santa Maria. Dedicava o conto à memória de Érico Verissimo, por sempre ter acreditado nele.²² É importante observar que Verissimo é um exemplo de escritor que realizava um planejamento antes de desenvolver sua escrita. Nesses casos dizemos que o escritor segue uma programação roteirizada cuja redação consiste em seguir um plano de orientação anterior à primeira palavra escrita na folha em branco. Um exemplo disto é um mapa da cidade de Antares que Érico Verissimo fez quando começou o romance *Incidente de Antares*. De acordo com Silva (2000, p.65), “é o referencial concreto das coordenadas espaciais do local onde se passa o episódio mais importante e é dele que Érico parte para a organização da história”. Em uma entrevista concedida ao jornal *Estado de S. Paulo*, “Os morangos de Caio F. estão maduros”, de 23 de março de 1988, por ocasião do lançamento do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o escritor comenta sobre o fato da cidade Passo da

²² Ressaltamos o fato de Érico Verissimo também ter criado cidades ficcionais em suas obras como Antares e Santa Fé.

Guanxuma não existir: “É uma cidade ficcional, da qual até fiz um mapa. É muito importante no livro.” A partir desta declaração e de outras informações que apresentaremos a seguir, acreditamos que, assim como Veríssimo, Caio F. tenha seguido uma programação²³, no entanto destacamos o fato de não termos encontrado o mapa referido no acervo.

Com um narrador observador em terceira pessoa, o conto inicia com a frase: “por quatro pontos pode-se entrar ou sair do Passo da Guanxuma” (ABREU, 2011, p.66). A apresentação da cidade está associada aos quatro pontos cardeais, que correspondem às quatro estradas que formam à cidade. O narrador apresenta cada uma das estradas retomando ações e personagens presentes em outros textos que fazem referência ao Passo, como na novela *Pela Noite, em Triângulo das águas* (1983), *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, que está em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990).

3.1.1 Descrição do prototexto

- (a) folha A4 datiloscrita bem amarelada contendo uma lista com o nome de trinta personagens e anotações manuscritas com caneta tinta preta na parte inferior da folha;
- (b) quatro páginas A4 datiloscritas com rasuras manuscritas em caneta tinta preta ao longo do texto. O título é *Longe e há muito tempo: introdução ao Passo*. As páginas estão numeradas com os números de onze a quatorze;
- (c) onze páginas A4 datiloscritas sem rasuras. O título é *Introdução ao Passo da Guanxuma* e a dedicatória é para Erico Veríssimo.

3.1.2 A descrição das versões e dos rastros do processo

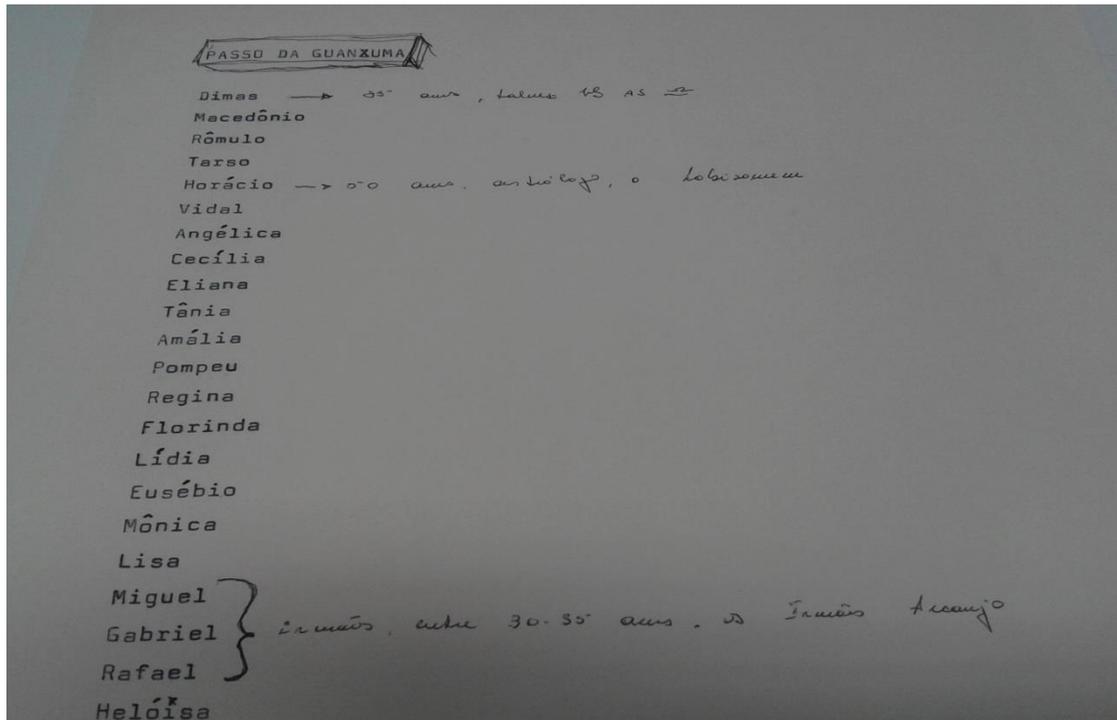
A gênese de *Introdução ao Passo da Guanxuma*, como já foi mencionada pelo próprio autor, inicia com a escrita de outros contos que antecedem a ideia que seria desenvolvida em forma de romance. Nestes contos há fragmentos de histórias que têm como espaço o Passo da Guanxuma. Tais histórias dispersas formavam parte de um primeiro texto ou texto móvel que permanecia no inconsciente do escritor. No entanto, este projeto demandava outra estrutura que

²³ Destacamos que este tipo de programação não é comum no processo de escritura de Caio F.

fosse suficiente para suas palavras. Logo, surge o primeiro esboço de *Longe e há muito tempo* que programa a nova etapa desse texto em devir. Com o passar do tempo e diante da impossibilidade de dar continuidade ao seu projeto inicial, Caio F. abandona o gênero romance em detrimento da escrita de um novo conto. A seguir, veremos que, ao retomar a escrita de um capítulo do romance para sua transformação em conto, o texto sofre uma readequação estrutural.

A primeira versão corresponde aos documentos informados no item (a) do subcapítulo 3.1.1. O texto é datiloscrito e apresenta uma lista com o nome de trinta personagens. Como podemos perceber na imagem a seguir, algumas rasuras são feitas a caneta tinta preta ao lado do nome das personagens Dimas, Horácio, Miguel, Gabriel e Rafael com a idealização de algumas descrições. A personagem Horácio é descrita com idade de cinquenta anos, profissão astrólogo e ele seria o lobisomem da história. Dimas é apresentado como um homem de trinta e cinco anos e “talvez” capricorniano ou libriano. Miguel, Gabriel e Rafael seriam irmãos, teriam entre trinta e cinquenta e cinco anos – os irmãos Arcanjo. O esquema parece ser bem inicial, como podemos ver na figura a seguir, mas demonstra que o escritor já tem um planejamento da história, porém não é definitivo.

FIGURA 3: Primeira versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0686.²⁴

Ao rasurar o manuscrito com a descrição dos personagens Dimas, Horácio, Miguel, Gabriel e Rafael nesta versão, levantamos algumas hipóteses sobre o processo do escritor:

- a) as rasuras no texto podem ter sido feitas visando o planejamento dos capítulos do romance. Desta forma, as personagens caracterizadas, possivelmente, teriam uma ligação mais estreita entre elas no desenvolvimento da trama ou seriam as personagens principais;
- b) as rasuras podem ter sido feitas buscando projetar a transformação do texto do gênero romance para o gênero conto. Sendo assim, as personagens que receberam as descrições seriam aquelas que apareceriam no conto, tendo em vista que com a troca de gênero haveria uma redução significativa no número de personagens.

A primeira versão do romance corresponde ao que de Biasi (2010, p.51) descreveu como fase inicial: “essa fase inicial gera um plano preciso que servirá de guia detalhado para o trabalho

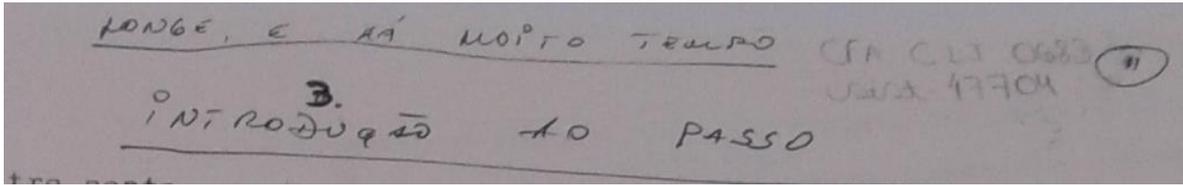
²⁴ Todas as ilustrações a seguir foram digitalizadas ou fotografadas do arquivo CFA, disponível no Delfos, PUCRS.

de textualização”. Como adiantamos acima, o fato de esquematizar um roteiro com o nome das personagens configura um planejamento que servirá como norte para a escrita do romance ou para a estruturação do conto. No entanto, diferentemente da proposta feita por de Biasi, o plano inicial de Caio F. não parece ser preciso nem definitivo, ele possui uma tendência instável²⁵ e poderá sofrer mudanças, como sofreu, ao longo do processo de textualização. Um primeiro indício para a instabilidade apontada no plano inicial é a utilização da palavra “talvez” na caracterização do signo de Dimas. A palavra denota a incerteza do escritor perante a escolha do signo da personagem. Fato primordial no planejamento do texto, se levarmos em consideração que Caio F. era adepto à astrologia – ciência que permite obter informações sobre a personalidade, as relações humanas, entre outros assuntos. Por esse motivo, ponderamos que a escolha entre um ou outro signo seria decisiva para o escritor. Ele dependeria desta decisão para a atribuição das características psicológicas da personagem, assim como para os rumos que esta poderia tomar, por exemplo, em relação à personagem astrólogo ou à trama.

A segunda versão corresponde aos documentos citados no item (b) do subcapítulo 3.1.1. O texto compõe o terceiro capítulo do romance *Longe, e há muito tempo*. Informação que aparece na parte superior da folha onde o título foi escrito com caneta preta e logo abaixo o nome do capítulo, seguido de sua numeração. As páginas também estão numeradas à caneta na parte inferior da folha. A contagem inicia pelo número onze, fato que também corrobora a existência de capítulos anteriores. O capítulo é intitulado *Introdução ao Passo* e apresenta a descrição do espaço da narrativa. O lugar é apresentado através de uma comparação entre o corpo de uma aranha e as estradas que compõem a cidade. Neste capítulo, o escritor pretende, como adianta no miniprefácio, estabelecer uma geografia para situar o leitor na cidade, apresentar alguns fragmentos de histórias e personagens que pertenciam a estes espaços e que, possivelmente, norteariam a trama. Ação muito importante se levamos em consideração que cada localidade da cidade possui características específicas e que possivelmente determinariam a trama planejada por Caio F, como veremos a seguir.

²⁵ Entendemos a palavra instável como algo que muda rapidamente, que não é constante e não apresenta um padrão.

FIGURA 4: Título da segunda versão de Introdução ao Passo da Guaxuma.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0686.

Iniciamos a análise desta versão buscando a participação das personagens listadas na versão anterior. São mencionados o nome de oito personagens: Madame Zaly, Dulce Veiga, Morocha, Dudu, Coronel Castilhos, Gabriel Terranova, Zezé Tabajara e Eliana. Dentre os nomes citados, apenas dois constavam na lista: Gabriel e Eliana. Fato que não atende à hipótese levantada de que os personagens que foram descritos no plano inicial seriam aqueles que apareceriam no conto. Por exclusão, conclui-se que a lista de personagens visava um plano inicial para o romance e que aqueles personagens que foram descritos, seriam os principais ou aqueles de maior importância para a narrativa. No entanto, o que pensar sobre o surgimento de seis novos nomes que não estão inclusos no plano inicial? A partir deste questionamento buscamos a resposta nos contos anteriores ao planejamento do romance a fim de verificar a menção de personagens e de ações, bem como a referência aos locais e as descrições presentes em *Longe, e há muito tempo* e, posteriormente, na última versão do conto *Introdução ao Passo da Guanxuma*. Além dos textos citados no miniprefácio pelo próprio autor, como integrantes da gênese de *Introdução ao Passo da Guanxuma*, encontramos mais uma referência no conto *O destino desfolhou*, pertencente ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

Como a gênese de *Introdução ao Passo da Guanxuma* iniciou nos contos citados acima, a caracterização da cidade, a criação das personagens e das ações já haviam sido delineadas nestes textos. Desta forma, locais como a Vila Militar Rondon, o quartel, a igreja, a praça central, o Cinema Cruzeiro do Sul, a sanga de Caraguatá e o meretrício de La Morocha, voltam a aparecer, agora localizados espacialmente nas estradas que compõem o Passo da Guanxuma e com maior riqueza de detalhes a fim de ampliar a caracterização da cidade e torná-la mais específica, uma vez que, nos textos anteriores, ela figurava apenas como espaço ficcional e não como temática central, portanto não havia esta preocupação.

A primeira estrada citada é a do lado leste: “Lá, onde já não existem casas, fora um ou outro rancho perdido no campo entre capões de eucaliptos, a estrada começa seu caminho em

direção a Porto Alegre” (ABREU, 2011, p.67). Na descrição desta estrada, é mencionado o Cine Cruzeiro do Sul, como grande palco do filme com Dorys Day. A alusão ao espaço é feita sem nenhuma referência anterior. Não sabemos o nome do filme nem temos informações sobre os frequentadores do cinema. Contudo, essas informações aparecem no conto *O destino desfolhou*. Nesse conto (ABREU, 1988), é dito que o cinema servia de ponto de encontro na adolescência da personagem protagonista – cujo nome não é citado, de Beatriz, sua amada, e de outros colegas de colégio para assistirem às matinês de domingo, às dezesseis horas. Além disso, o cinema era palco para apresentações de fim de ano do grupo escolar do qual Beatriz e o protagonista eram alunos. Não há referências a esses personagens no plano inicial da novela, nem posteriormente no conto. Todavia a referência do cinema admite a reatualização do espaço, que agora é localizado pontualmente dentro da cidade de Passo da Guanxuma.

Ainda na estrada do leste é feita referência à personagem Dulce Veiga:

Foi assim que Dulce Veiga certa vez entrou na cidade de tardezinha, pouco antes de ir embora para sempre, um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra sequer que ela era de lá. (ABREU, 2011, p.69)

A personagem Dulce Veiga também é referida na novela *Pela noite*, no conto *Uma praiazinha bem clara, ali na beira da sanga* e no romance *Por onde andaré Dulce Veiga?*. Entretanto, em nenhuma dessas narrativas há vinculação da personagem ao Passo da Guanxuma. Ao atrelar o nome da personagem à cidade, Caio F. preenche mais um dado sobre a vida de Dulce Veiga. O leitor que já conhece sua obra terá grande facilidade em fazer as conexões entre os textos e atribuir significação complementar a eles.

Na estrada do lado norte, o caminho é descrito como mais erótico e menos romântico que o anterior. É nesta estrada que se situa o meretrício de La Morocha: “quem brilha soberana sobre a carne e os prazeres é La Morocha, uma paraguaia meio índia de olhos verdes estreitos de cobra e cuia de mate novo sempre entre os dedos cheios de anéis” (ABREU, 2011, p.69). O texto apresenta descrições sobre a dona do local, como vimos na passagem acima e sobre a área externa do estabelecimento: “passada a meia dúzia de casas dos domínios de La Morocha, só a dela de material, com parreira nos fundos e hibiscos vermelhos na frente” (*Ibid.* p.70). No entanto, nada sabemos sobre os frequentadores do local ou sobre o cenário interior. Tais

informações podem ser acessadas na leitura do conto *O destino desfolhou* no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Os anéis cintilaram quando ela abriu a porta para que ele penetrasse no interior enfumaçado. Já estavam lá, ou chegariam depois, não lembrava, o Caramujo, o Pancho, o Bira e talvez um ou outro daqueles bagaceiros todos que tinham tocado em Beatriz. Não falou com ninguém. Sentou sozinho numa mesa, pediu um maço de Hudson com ponta, uma cerveja. [...] Na manhã seguinte, quando Toninho aos berros finalmente conseguiu acordá-lo, lembrava apenas de ter pedido para ouvir O Destino Desfolhou, depois de uma vomitada espetacular bem no meio da sala. Mais que tudo, das pernas escancaradas de uma loira meio velha numa cama de lençóis com cheiro estranho. (ABREU, 1988, p.34)

Também é na estrada norte que está a sanga de Caraguatá. Durante a descrição do lugar em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, o narrador cita o assassinato da personagem Dudu Pereira:

Os lajeados são muitos, a sanga Caraguatatá desdobra-se secreta e lenta entre pedras, algumas tão altas que podem ser usadas como trampolim, e para quem tiver coragem de entrar pelo mato cerrado onde, dizem, até onça tem, revela praias de águas cada vez mais cristalinas, que pouca gente viu. Numa delas, certa manhã de setembro, Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas cinzas de cérebro. (ABREU, 2011, p.71)

A referência à morte de Dudu sem identificar a causa ou o assassino cria o que Iser (1999) chamou de “vazio” no texto. A concepção elaborada pelo teórico propõe a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. O critério estético do texto está na existência de vazios. Estes vazios são a forma de comunicação do texto com o leitor, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1999, p.75). Dessa forma, o vazio deixado no texto pode ser preenchido através da recuperação de informações que estão no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*. Neste conto, o narrador em primeira pessoa revela ser o assassino de Dudu Pereira.

[...] da sanga Caraguatatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos

cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar depressa no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pêlos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros - para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente (ABREU, 1988, p.87).

Podemos perceber, com os exemplos acima, que tanto a estrutura do romance como, posteriormente, do conto sobre o Passo da Guanxuma já era algo recorrente nos escritos de Caio F. Ao decidir escrever um texto específico sobre a cidade, o escritor pôde resgatar em outros textos seus personagens, espaços, descrições e ações. Sua função foi montar um quebra-cabeça entre os textos. O mesmo quebra-cabeça que deverá ser montado pelo leitor. Pois, a significação maior do conto *Introdução ao Passo da Guanxuma* só se dará mediante a leitura dos outros textos. Em entrevista ao jornal *A tarde* em julho de 1995, Caio F. comenta o caráter de colagem de *Ovelhas Negras* assim como o fato de que o livro vai agradar ao público que já conhece o seu trabalho.

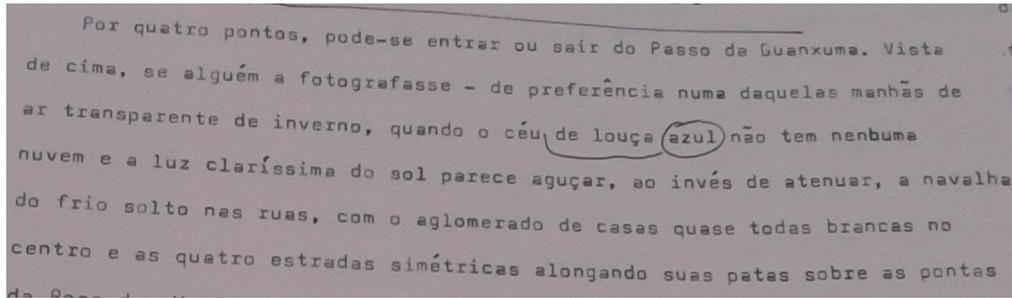
Acho que é uma síntese de tudo que fiz e uma exposição de caminhos. Então, tem o conto pop, o realismo mágico, o conto psicológico, o melodrama, o conto urbano, diário, conto erótico – todas essas possibilidades que o meu trabalho percorreu. Em algumas dessas possibilidades eu fui mais fundo. Em outras eu apenas experimentei. *Ovelhas negras* é uma espécie de painel de possibilidades. Por isso, acho que é um livro que vai interessar muito mais a quem já conhece o meu trabalho anterior. (ABREU in LÔBO, Clodoaldo, 1995. p.6)

De fato, a significação do conto se dá mediante o conhecimento que o leitor possui acerca dos outros trabalhos do escritor. Talvez esse seja um dos motivos de Caio F. ter considerado que *Ovelhas Negras* despertasse maior interesse nesse público específico.

De posse da análise percorrida em contos dispersos em outras coletâneas, retornamos para a análise dos manuscritos a fim de acompanhar o processo de transformação do romance em conto. Ainda na segunda versão, como podemos perceber na figura a seguir, há o surgimento da primeira rasura na terceira linha, durante a descrição do céu do Passo da Guanxuma: um céu de

louça azul. O deslocamento do adjetivo azul para antes da locução “de louça” dá maior ênfase à cor do céu.

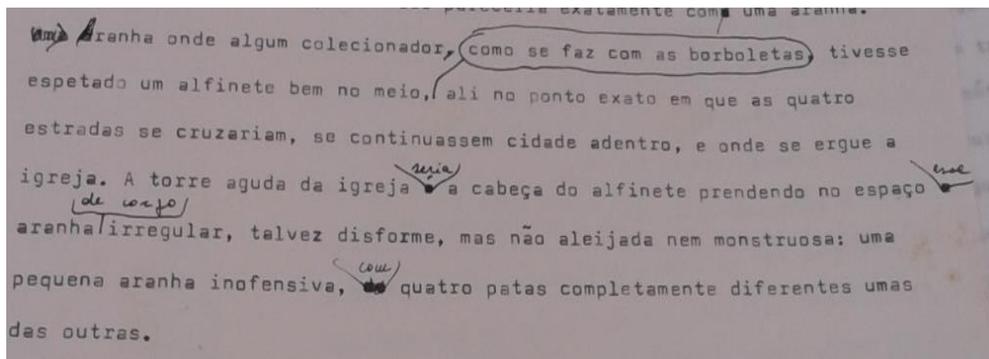
FIGURA 5: Primeiro parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.



Fonte: Acervo CFA, CLI 0686.

A seguir, na figura seis, há um trecho circulado que é rasurado para indicar o seu deslocamento para a linha posterior. Essa alteração é de ordem estilística, pois em nada altera o sentido da oração. Na sequência, no confronto entre as estradas do Passo com o corpo de uma aranha, para descrever a cidade, são realizadas algumas rasuras de substituição e de acréscimo. O trecho que compara a cabeça do alfinete à torre da igreja ganha um tom vago e impreciso ao trocar o tempo do verbo ser do presente “é” para o futuro do pretérito “seria”. A alteração deixa o trecho mais coerente, pois a comparação com o corpo da aranha é simbólica.

FIGURA 6: Segundo parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0686.

No processo de escritura ao longo dos parágrafos que seguem são feitas rasuras de substituição, deslocamento e acréscimo que pouco ou nada interferem na estrutura da narrativa. Somente no parágrafo que se reporta à descrição do espaço em que vive a personagem Madame

Zaly surgem as maiores alterações. Conhecida pela sua plantação de girassóis e pelas suas habilidades como curandeira e aborteira, Madame Zaly reside em um dos principais pontos de referência de uma das estradas que formam a cidade.

Os documentos descritos no item (c) do subcapítulo 3.1.1 compõem a terceira versão. Nesta versão o texto é datiloscrito e percebemos que as rasuras propostas pela instância do *scriptor* na versão anterior foram aceitas pelo 1º leitor/autor e incorporadas à redação. Porém, não foi feita nenhuma outra rasura que mostrasse alguma marca gráfica na folha. Apesar disto, o texto teve um aumento significativo, passou de quatro para onze páginas, o que sugere grande acréscimo ou ampliação natural de escritura. Com isso, a narrativa ganha novas personagens que são caracterizadas mais detalhadamente, assim como o espaço – foco principal do texto – ganha novas informações. Devemos ressaltar, porém, que, mesmo com a ampliação do texto, há a mudança de gênero textual, passando de um capítulo de um romance para um conto.

Em virtude da mudança de gênero, junto à análise das alterações praticadas pelo escritor a fim de transformar o que seria o capítulo de um romance em um conto, propomos algumas reflexões a partir dos conceitos de alguns teóricos que abordam o assunto. Conforme Alfredo Bosi (1994, p.9), “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força”. Quando está em foco a definição de conto, os teóricos divergem muito. Unidade de efeito, clímax, impressão ou tensão; brevidade, contenção ou intensidade são algumas das terminologias utilizadas para caracterizar as peculiaridades desse gênero.

Nádia Gotlib (1998) apresenta elementos teóricos para a compreensão das características comuns das histórias classificadas como contos. Destaca o percurso do conto, desde suas origens remotas até sua afirmação como gênero literário. A pesquisadora reúne as principais ideias e considerações e conceitua através do modo como grandes escritores e contistas percebem o gênero. A autora levanta alguns conceitos possíveis: é um gênero literário, em prosa, que deve possuir menor extensão, forma concisa e precisa a fim de causar uma unidade de efeito ou clímax. Para ela, o conto deverá atender alguns requisitos: intensidade, temática e desfecho.

Com base nas palavras de Gotlib, analisamos um dos fatores importantes nesta nova versão: a mudança do título. O romance ora planejado teria como espaço a cidade Passo da Guanxuma, local em que ocorreria o desenvolvimento da trama principal e de outras secundárias que caminhariam paralelamente à central, como requer o gênero romance. Deste modo, mesmo

que a trama central do romance tratasse da cidade, outras temáticas surgiriam ao longo da narrativa. Fato este que não atenderia a um dos requisitos levantados por Gotlib: a temática. Um conto deve ter uma temática bem definida e precisa. Sendo assim, a mudança do título é o primeiro, mas não o único, fator para a alteração de gênero. Outro elemento primordial nessa mudança é a divisão do texto em tópicos que representam os quatro pontos cardeais: leste, norte, sul e oeste que correspondem às estradas que formam a cidade. Além disso, cada título é seguido de um subtítulo que identifica o elemento que se destaca naquele lugar. Desta forma, leste é caracterizado pelos plátanos, norte pelas sangas, sul pelo arco e o oeste pelo deserto. Apesar da divisão já existir no romance em forma de parágrafos, ela não era nomeada e não havia indicações da posição exata de cada estrada. Para um texto que objetiva ter como temática principal uma cidade, é fundamental que as descrições sejam precisas e bem elaboradas. Tal ação também atribui intensidade ao conto, pois faz com que o leitor crie uma imagem mental da cidade e consiga entrar mais facilmente na história.

Para o escritor argentino Júlio Cortázar (2006, p.153), o fator preponderante na escrita de um conto é a intensidade provocada.

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta [...] o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’.

De acordo com Cortázar, a escolha de um acontecimento ou imagem que sejam significativos é imperativo na escritura de um conto. Podemos perceber nos contos de Caio F., de uma forma geral, que o escritor possui a capacidade de selecionar um aspecto marcante da realidade e transformá-lo em forma de conto. A escolha do gênero, o desenvolvimento de uma temática e um tratamento literário expressivo são capazes de provocar a “intensidade” conceituada por Cortázar.

Na mesma linha de reflexão de Cortázar, um dos pioneiros a registrar um estudo detalhado de uma poética do conto, o escritor Edgar Allan Poe (1999), em sua “filosofia da composição”, discute a relação existente entre a extensão do conto e a reação provocada no leitor – chamada de “unidade de efeito”. O escritor parte do pressuposto que a unidade de efeito é o elemento de maior relevância no conto, afinal a composição literária deve causar um estado de

excitação intenso e transitório. Sendo assim, o contista deverá ser cauteloso em sua criação e dosar sua obra, de forma a sustentar tal efeito durante a leitura.

Assim como as situações são retratadas na obra de Caio F., as personagens também são capazes de provocar a “unidade de efeito” de Poe ou a “intensidade” de Cortázar. Personagens como Pérsio da novela *Pela Noite*, Dulce Veiga – que é mencionada em mais de uma obra, a protagonista de *Sapatinhos vermelhos* ou a de *Noites de Santa Teresa*, a qual trataremos mais adiante, são sólidas e abrangentes o suficiente para serem marcantes na memória dos leitores. Solidez e abrangência que também são conquistadas durante o desenvolvimento de uma narrativa que focalize um espaço ficcional como tema central.

Em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, as personagens percorrem um caminho marginal em relação à cidade. Por esse motivo, buscamos saber se os acréscimos se referiam a descrições que exaltassem o elemento chave de cada posição geográfica. No entanto, pudemos perceber que as descrições não se referem somente ao espaço, também há descrições de personagens e, inclusive, inserção de outros. Não há rasuras no manuscrito nem qualquer marca gráfica que registre este processo, somente a observação atenta do geneticista que coteja as versões. Como o texto da última versão é idêntico ao da publicação, mencionaremos em nota as referências do livro.²⁶

A primeira alteração marca o acréscimo de um trecho no final do primeiro parágrafo no subcapítulo referente ao leste: os plátanos. Neste trecho, na versão anterior, há a descrição das folhas que revestem o Túnel do Amor, folhas que exaltam sua beleza no verão e que “conspiram a favor daqueles namoros considerados fortes”. Todavia, nesta versão há o acréscimo do excerto: “e de certas amigadas estranhas, como aquela que durante anos uniu a Tarragô filha do vice-prefeito à alemoa Gudrum da revistaria”. A informação inclui uma história paralela sobre a vida de duas personagens homossexuais: a filha do vice-prefeito – Tarragô – e a alemoa Gudrum da revistaria. Apenas os sobrenomes são mencionados, fato comum nas relações de pessoas que vivem no interior e que são reconhecidas desta maneira.

A seguir, a personagem Madame Zaly que, na versão anterior, era descrita como cartomante, vidente e aborteira, nesta nova versão também é curandeira. Além disso, lhe são atribuídos novos traços físicos: “cega de um olho coberto por venda preta e estranho sotaque – alguns juram que peruano, outros francês, indiano os mais delirantes, mas para os heréticos mera

²⁶ Pode ser verificado no texto publicado pode ser verificado em: ABREU, 2011, p.68-75.

língua presa”. Percebemos que a personagem ganha importância no conto ao adquirir novos traços físicos e psicológicos. À sua descrição também é acrescida a seguinte informação: “sacudindo as muitas pulseiras de ouro, que é nativa-do-signo-de-Leão-e-os-leoninos-precisando-sol-em-todas-as-suas-formas”. O signo da personagem é mencionado mais uma vez como uma espécie de reforço na criação da seguinte metáfora: Madame Zaly é leonina, signo que é representado pelo elemento fogo e, portanto, regido pelo Sol: astro representado pela cor amarela. A cartomante cultivava girassóis – planta que se movimenta conforme a posição do sol. Ela utiliza muitas pulseiras de ouro – metal na cor amarela. Desta forma, a frase ligada por hífen²⁷, que menciona o fato de que leoninos precisam do sol em todas as suas formas, ganha sentido ao explorar a plantação de girassóis que se refere ao reino vegetal e à utilização de pulseiras de ouro que se refere ao reino mineral, mais especificamente aos metais. Além disso, as novas atribuições à casa da personagem contribuem no efeito de sentido que o escritor pretende causar. Desta forma, no processo de reescritura, não só as pétalas dos girassóis e as pulseiras de ouro de Madame Zaly são amarelas, como também as tábuas de sua casa.

Como pudemos perceber no parágrafo anterior, o girassol é um dos elementos representadores da estrada do leste. Tanto que qualquer pessoa que voltasse do Passo com a flor na mão ou nos cabelos seria reconhecida por estar deste lado da cidade. Uma das personagens que é reconhecida por frequentar esta estrada é Dulce Veiga. No quadro abaixo, podemos verificar as mudanças entre as versões.

FIGURA 7: Quadro comparativo da descrição de Dulce Veiga.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
[...] um girassol pequeno entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos tantos anos atrás que pouca gente lembra.	[...] um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra que ela era de lá.

Fonte: Elaborada pela autora.²⁸

²⁷ Este é um recurso muito utilizado por Caio F.

²⁸ Os quadros apresentados nesta dissertação foram elaborados pela autora a partir da segunda e da terceira versão dos manuscritos pertencentes ao acervo CFA. A segunda versão corresponde ao arquivo CLI: 0683 e a terceira CLI: 0696.

Na segunda versão, a ênfase na descrição da personagem recai sobre o fato dela ter cabelos castanhos há anos atrás e pouca gente lembrar deste fato. Na terceira versão, há mais detalhes sobre a aparência de seus cabelos e o fato que ninguém lembra é que ela era natural do Passo da Guanxuma.

No trecho que corresponde à estrada do norte há a ocorrência de rasuras de substituições. A estrada que ora era caracterizada como menos romântica e mais sensual agora é mais erótica. O local guarda o que o escritor chamou de zona de prostituição e, nesta etapa, de zona de meretrício. Segundo Barbosa (2008), Ruy Krebs, amigo de infância de Caio F., confirma muitas referências evocadas do Passo da Guanxuma como o cenário típico de Santiago de Boqueirão na infância deles. Krebs conta que ele, Caio e o irmão, Gringo, gostavam de descobrir novos nomes para se referir às conhecidas prostitutas de Santiago, chamando-as de “adúlteras” ou “meretrizes”, ao que elas acreditavam ser alguns nomes menos vulgares do que os utilizados normalmente.

A personagem paraguaia Morocha recebe o acréscimo de um artigo em seu nome, no idioma espanhol. Deste modo, passa a chamar-se La Morocha. A personagem é de origem paraguaia, tem olhos verdes e carrega os dedos cheios de anéis, dos quais um se destaca. A informação sobre o vistoso anel de La Morocha já aparecia na versão anterior, porém é enriquecida com uma pequena história sobre a origem do objeto.

FIGURA 8: Quadro comparativo da descrição de La Morocha.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
O mais vistoso deles, dizem, mas dizem tanta coisa no Passo, dado pelo próprio prefeito.	O mais vistoso deles, dizem, uma serpente de prata com olhos de rubi autêntico, mas dizem tanta coisa no Passo sobre as vidas alheias, teria sido presente do próprio lendário prefeito Tito Cavalcanti, quase trinta anos no poder que a teria trazido ainda petiça lá dos lados da Encarnación.

Fonte: Elaborada pela autora.

Na segunda versão, o escritor menciona o fato da paraguaia ter um anel que se destaca dos demais e que, segundo as pessoas da cidade, teria sido presente do prefeito. Na terceira versão, conhecemos detalhes do anel, seu formato e material. Também somos informados que o objeto foi um presente do prefeito, nos é apresentado seu nome, sua trajetória política e o fato de que ele é quem teria trazido a personagem La Morochoa para viver na cidade.

A casa de La Morochoa, anteriormente era citada apenas como referência do caminho para quem quisesse chegar até a sanga. Na reescritura, o espaço ganha dados novos: “só a dela de material, com parreira nos fundos e hibiscos vermelhos na frente”.

Ainda com relação à estrada do norte, na segunda versão do texto, os frequentadores da sanga são rapazes e senhoras de família. Porém, nesta versão, também são frequentadores a soldadesca, médicos e vereadores. Além disso, é acrescentado o período do ano em que as famílias procuravam a sanga para se refrescarem: “Ao cair da tarde, principalmente em janeiro, quando as famílias direitas procuram o frescor da sanga”.

Também é nas margens da sanga que ocorre o assassinato de Dudu, nesta versão nomeado Dudu Pereira.

FIGURA 9: Quadro comparativo da descrição da morte de Dudu Pereira.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
[...] Dudu será encontrado morto e nu, a cabeça arrebetada por uma pedra.	Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas cinzas de cérebro.

Fonte: Elaborada pela autora.

Na segunda versão, é anunciado o futuro assassinato da personagem Dudu e a maneira como o fato ocorrerá. Na terceira versão, o fato é descrito no passado, por isso são mostrados detalhes específicos com relação à morte da personagem que agora é nomeada através de seu nome e sobrenome. Isto se deve ao fato de que a terceira versão foi feita em 1995, anos após a publicação de *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga* (1988). A morte da personagem já havia sido registrada nesse conto, portanto foi transcrita na terceira versão. A partir deste dado também é possível estabelecer uma informação temporal da segunda versão,

pois, apesar de não haver registro sobre a data de produção, é provável que ela tenha sido anterior a 1988.

A estrada do sul é caracterizada pelo arco. O texto da segunda versão é mantido na terceira, exceto por alguns trechos acrescidos no final do terceiro e do quarto parágrafo, e por um longo trecho que compõe a metade do primeiro parágrafo e todo o segundo. Em princípio, buscamos analisar o movimento das personagens e a caracterização do lugar em função do seu elemento caracterizador: o arco. No entanto, logo percebemos que as alterações existentes entre as versões em relação à caracterização do lugar não se referem ao arco, mas sim a outro elemento: a senzala. Dentre os trechos acrescidos analisaremos aqui apenas o trecho da terceira versão, pois nele encontramos alterações substanciais para a narrativa.

Tinha que ser mesmo perto das malocas, costuma dizer com desprezo dona Verbena Marques de Amorim, quase todo ano segunda colocada na lista das dez mais elegantes do Passo, perdendo sempre para alguma carioca reboiativa, exagerada nas pinturas e balangandãs, afinal carioca não pode viver longe da favela. Mas a Senzala não tem lata d'água na cabeça, samba ou tamborim. Nos baixos úmidos até em tempo de seca, a piazzada barriguda cata agrião e girinos pelos banhados e, dizem, até mesmo algum sapão rajado para feitiço de Madame Zaly, um pila cada, enquanto negrinhas adolescentes pulam cercas de arame farpado, de preferência em noite de lua nova, trouxa nas costas, para atravessar a cidade a pé e cair de boca na vida do lado oposto, nas pensões de La Morocha. Algumas se regeneram antes de pegar doença incurável de macho e vão se empregar com senhoras de sociedade, feito a Lisaura Sonia de Souza, que depois foi primeira e única Miss Mulata Passo da Guanxuma, casou com coronel reformado e hoje até bingo canta aos sábados no Círculo Militar, mas não passa nem da porta dos fundos do Clube Comercial.

Viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedeiros e mandaletes para a cariocada da Vila Militar Rondon, ninguém sabe bem como, a cada agosto, a Senzala sobrevive aos surtos de tifo, meningite e tudo que é peste ruim. Mais do que pela vontade de Deus, todo mundo acha que é mesmo por artes santas da Gorete dos Lírios, estuprada e degolada aos nove anos de idade, a cabeça sem corpo, de olhos abertos e sorrindo afogada entre tufos de copos-de-leite no banhado, em ano que ninguém lembra quando e nem mesmo se realmente houve. Padroeira de todos os maloqueiros, basta acender vela branca em noite de lua cheia ao lado de açúcar branco, que toda criança adora, mais nove copos-de-leite, a idade da santinha, colhidos de fresco — e todas as preces são atendidas. O padre nega, mas dizem de fonte segura que corre beatificação no Vaticano, até bispo já andou fazendo rol de milagre.²⁹

Na metade do primeiro parágrafo são inclusos o nome de duas personagens novas: Lisaura Sonia de Souza, “a primeira e única Miss Mulata Passo da Guanxuma”, e Verbena

²⁹ No texto publicado: ABREU, 2011, p.71-72.

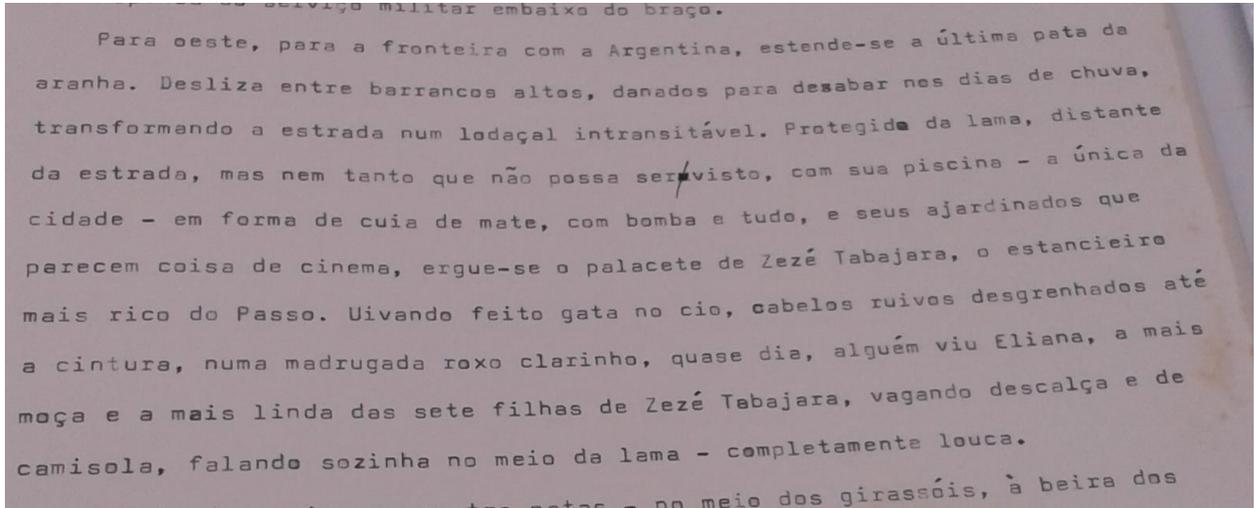
Marques de Amorim, “segunda colocada na lista das dez mais elegantes”. Os nomes não constavam na lista de planejamento inicial. O ato de atribuir à personagem Verbena a participação em uma lista de mulheres bem mais vestidas da cidade se relaciona a um dado da vida pessoal do escritor. Dona Nair, mãe de Caio F., foi eleita a mais elegante entre as dez mais de Santiago de Boqueirão. Vemos, assim que houve um espelhamento de sua cidade natal no processo de criação de Passo da Guanxuma. De acordo com Barbosa (2008), tal espelhamento é sancionado por Ruy Krebs que confirma as referências evocadas neste parágrafo com lugares típicos da Santiago de Boqueirão de sua infância, tais como o Círculo Militar e o Clube Comercial.

Nos parágrafos acrescidos, como já adiantamos, é introduzido um novo elemento que caracteriza a estrada do sul: a senzala. No texto, somos informados sobre os habitantes do local “Viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedadeiras e mandaletes”, sobre suas histórias e suas pestes. O acréscimo é importante para a narrativa, pois estabelece uma relação entre as personagens centrais das outras estradas, pois é “a piaçada” que cata pelos banhados, muitas vezes animais para os feitiços da Madame Zaly e as “negrinhas adolescentes” que vão tentar uma nova vida nas pensões de La Morocha. Além disso, uma nova personagem é adicionada: Gorete dos Lírios. Interessante perceber que a caracterização da personagem é similar à de Dudu Pereira, devido ao fato de ambos terem tido uma morte violenta, serem atingidos na cabeça e serem encontrados em locais próximo à água: Gorete no banhado e Dudu na sanga. A partir do acréscimo observado, entendemos que há um movimento escritural voltado para a contextualização dos fatos mais importantes e que são de destaque para determinada estrada. Dessa forma, são ressaltados os elementos naturais, as construções, os eventos e as personagens. Busca-se traçar um perfil dos habitantes daquele lugar, bem como contar as principais histórias, as fofocas ou as tragédias.

Por fim, chegamos à estrada do oeste, caracterizada pelo deserto. O texto é dividido em dois grandes parágrafos. As passagens escritas na segunda versão são diluídas ao longo da terceira com algumas alterações. Na maioria das ocorrências, a reescritura de um trecho de uma versão para outra não se dá com as mesmas palavras, apenas a ideia central é mantida. O elemento deserto não era mencionado na segunda versão, como podemos verificar na imagem a seguir, o espaço era representado pelo lodaçal que se formava em dias de chuva.

Seguiremos o mesmo raciocínio da análise da estrada anterior na qual verificamos as descrições sobre o elemento caracterizador: o deserto e sobre a caracterização ou inserção de personagens.

FIGURA 10: Penúltimo parágrafo da segunda versão de Introdução ao Passo da Guanxuma.



Fonte: CFA, CLI: 0683.

A descrição da estrada na terceira versão inicia com a frase: “Para a fronteira com a Argentina estende-se a última pata da aranha”, como podemos perceber apenas a palavra “oeste” é suprimida, pois na terceira versão a posição geográfica é indicada no subtítulo. Na sequência, o trecho que trazia descrições sobre o lodaçal é substituído por outro com características sobre o deserto.

FIGURA 11: Quadro comparativo da estrada oeste.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
Desliza entre barrancos altos, danados para desabar nos dias de chuva transformando a estrada num lodaçal intransitável [...]	O deserto, apenas o deserto, um ondulado deserto de areia avermelhada que o vento sopra fazendo e desfazendo as dunas que ameaçam a única coisa que ainda resta por lá: cercado por cinamomos cada vez mais raquíticos [...]

Fonte: Elaborada pela autora.

Em seguida, na segunda versão, há a informação de que, em meio ao lodaçal, está a única piscina da cidade que fica no palacete do estancieiro mais rico do local – Zezé Tabajara. Na terceira versão, mantém-se a existência de um palacete com piscina, no entanto este pertence a Nenê Tabajara. Ficamos sabendo também que o deserto foi causado pelo estancieiro a partir do seguinte trecho acrescentado na terceira versão:

[...] Nenê Tabajara, o estancieiro responsável, dizem, por todo aquele areal dos infernos que em dia nem muito longe até açude teve. Veneno demais para plantação, monoculturas, coisas assim, todas do mal, e como Deus castiga, agora que perdeu tudo em dívidas de jogo e hipoteca, o deserto avança sobre o seu último refúgio sem que ele tenha para onde fugir.

Na continuação do parágrafo temos a seguinte frase: “Sozinho no casarão roído pelos ventos, a piscina seca há anos, Zezé passa o dia inteiro olhando as fotos da filha Eliana, a mais linda das sete que teve [...]”. Este trecho vem na sequência do outro citado logo acima e, como podemos perceber, o nome de Nenê, que aparece na terceira versão, é substituído pelo de Zezé. Como há uma sequência de pensamento sobre a personagem Nenê, entende-se que quando o escritor menciona Zezé, ele está falando da mesma personagem. Possivelmente tenha havido um erro na reescritura das versões e que não foi corrigido para a publicação.

A personagem Eliana, que já estava na segunda versão, ganha força dentro da caracterização da estrada. Vejamos a comparação entre as versões:

FIGURA 12: Quadro comparativo da descrição de Eliana Tabajara.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
Uivando feito gata no cio, cabelos ruivos desgrenhados até a cintura, numa madrugada roxo clarinho, quase dia, alguém viu Eliana, a mais moça e a mais linda das sete filhas de Zezé Tabajara, vagando descalça e de camisola, falando sozinha no meio da lama – completamente louca.	Numa madrugada roxa de outubro, uivando feito gata no cio, cabelos ruivos desgrenhados até a cintura, Eliana Tabajara, a mais linda moça que o Passo já viu, foi vista vagando inteiramente nua, as coxas tingidas pelo vermelho do próprio sangue, falando sozinha no meio do deserto, inteiramente louca. Dizem que até hoje vive, sem dentes, a cabeça raspada, pele e osso, num hospício em Buenos

	Aires, outros que já morreu, e aquele vulto branco gemendo pelas areias nas madrugadas é o seu espírito sem paz, deflorada pelo próprio pai, dizem também, mas ninguém prova nada.
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Como podemos perceber na tabela acima, a maioria das palavras utilizadas na descrição da segunda versão é mantida, embora deslocadas de posição. Na terceira versão, tomamos conhecimento do momento em que o surto de Eliana ocorreu: no mês de outubro; do modo: estava nua e com as coxas ensanguentadas; e do possível motivo: foi estuprada pelo próprio pai.

Após a descrição das quatro estradas, há um parágrafo que dá o desfecho do conto. Vejamos na tabela a seguir a descrição das primeiras linhas de cada versão.

FIGURA 13: Quadro comparativo da primeira parte do parágrafo final.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
Salpicadas entre as quatro patas – no meio dos girassóis, à beira dos lajeados, pelo pampa, nas encostas do barrancos -, há touceiras espessas de guanxuma, que serve para fazer chá e vassouras.	Isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo. De tudo, o mais real, salpicadas entre as quatro patas da aranha – no meio dos girassóis do leste, à beira dos lajeados, ao sul, pelos descampados do norte e até mesmo entre os vãos mais sombrios das areias a oeste -, o que mais tem em qualquer tempo de seca ou aguaceiro, calorão ou friagem, são touceiras espessas de guanxuma.

Fonte: Elaborada pela autora.

O trecho faz a ligação entre as quatro estradas. A frase inicial da terceira versão coloca em questionamento a veracidade das histórias contadas pela ou sobre a gente do Passo. No entanto, algo é fato: a existência e a persistência das guanxumas por toda a cidade. Na terceira versão, são referidos os elementos caracterizadores de cada estrada e citados os locais de aparição da planta.

FIGURA 14: Quadro comparativo da segunda parte do parágrafo final.

DESCRIÇÃO NA 2ª VERSÃO	DESCRIÇÃO NA 3ª VERSÃO
<p>E mesmo hoje quando o asfalto recobriu a polvadeira vermelha das estradas, os pés de guanxuma insistem em continuar lá.</p>	<p>Por mais que o tempo passe e o asfalto recubra a polvadeira vermelha das estradas, transformando tudo em lenda e passado, por mais sujas e secretas as histórias sussurradas pelos bolichos, entre rolos de fumo preto e saco de feijão, por mais que por vezes o tempo pareça não andar, ou andar depressa demais, quando as antenas de tevê e as parabólicas começam a interferir entre o arco e a torre, exatamente por causa da planta, de dois males jamais sofreu ou sofrerá o Passo. De distúrbios estomacais, que chá de guanxuma é tiro e queda, nem de pó acumulado, que os ramos servem para fazer vassoura capazes de assentar a poeira daquele deserto próximo que sopra e sopra noite e dia sem parar e, dizem, dizem tanto, ai como dizem nesse Passo, nunca para de crescer.</p>

Fonte: Elaborada pela autora.

Com a análise das versões de *Introdução ao Passo da Guanxuma* percebemos que a ideia inicial ou a essência do texto foi mantida pelo escritor. O texto móvel se manteve nos contos espalhados por outras coletâneas, na novela e, posteriormente, no conto publicado em *Ovelhas Negras*. Além disso, durante a passagem do gênero romance para o gênero conto, houve um aumento expressivo na narrativa. O texto adquiriu novos dados, tais como: personagens, descrições precisas sobre a geografia e histórias que o povo contava sobre o lugar, com o objetivo de caracterizar e especificar a cidade.

3.2 NOITES DE SANTA TEREZA

Noites de Santa Tereza, foi escrito em 1983 no Rio de Janeiro, quando o escritor passou a morar no bairro de nome homônimo para escrever *Triângulo das águas*. O miniprefácio antecipa o tom da narrativa e, em partes, justifica-a. O autor afirma que o conto nunca foi publicado, em função de sua linguagem pornográfica, chula e cheia de referências literárias. Diz também que a utilização desse tipo de linguagem está influenciada pela escrita de Ana Cristina César, poetisa e tradutora, ligada à poesia marginal e “na época minha grande interlocutora, amiga e cúmplice” (ABREU, 2011, p.152). O período que passou no Rio de Janeiro aproximou ainda mais o autor da poetisa, que ele acompanha até o suicídio em 1983, conforme podemos observar na carta à amiga Jacqueline Cantore: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela que tinha uma arma para sobreviver – a literatura, coisa que pouca gente tem” (ABREU in MORICONI, 2002, p.73). Segundo Dip (2009, p.199),

Caio sabia do que estava falando, pois também respirava literatura por todos os poros e nisso fazia questão de ser idêntico à sua musa, Clarice Lispector, que repetia sempre: “Escrevo para me manter viva.”

O conto é dedicado ao poeta carioca Ledusha. Alguns dos poemas de Ledusha foram musicados por cantores de rock, como Lobão e Cazuza, grandes influências de Caio F. Além da dedicatória, o conto traz uma epígrafe extraída da última estrofe do poema *Lady Lazarus*, da poeta americana Sylvia Plath.³⁰

“Out off the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.”

O poema conta a história de uma mulher ruiva que teve de vender seu corpo a todo tipo de homem e sua estranha relação de amor e ódio com todos eles. De certa forma, o conto de Caio F. faz uma releitura da história do poema, pois ela é narrada em primeira pessoa por uma mulher

³⁰ No acervo de Caio F. encontramos a tradução para o espanhol dos poemas *Muerte & cia* e *Filo* e dos poemas *Febre 40º*, *Espelho* e *Últimas palavras* para o português.

que relata ao ser amado suas inúmeras relações sexuais com homens de várias profissões: eletricista, carpinteiro, estivador, guarda-noturno, jardineiro e cobrador. Do mesmo modo, ela fala sobre suas expectativas e o sonho de um dia ficarem juntos.

3.2.1 Descrição do prototexto

(a) Uma folha A4 datiloscrita bem amarelada com rasuras manuscritas em caneta tinta preta ao longo do texto e ao final da página. O título é *Santa Tereza I* e está datado em 16-05-1983;

(b) duas folhas A4 datiloscritas amareladas com rasuras em caneta tinta azul e preta. O texto está dividido em três partes: na primeira folha o título é *Noites de Santa Tereza I*, está estruturado em prosa e datado em 16-05-1983. Na segunda folha temos dois textos em forma de poema, cujos títulos são: *Noites de Santa Tereza II*, datado em 17-05-1983 e *Noites de Santa Tereza III*, datado em 18-05-1983;

(c) três folhas A4 datiloscritas amareladas e manchadas com rasuras em caneta tinta preta. O título é *Noites de Santa Tereza (1983)* e a dedicatória é para Tânia Coutinho, ambas as informações estão manuscritas.

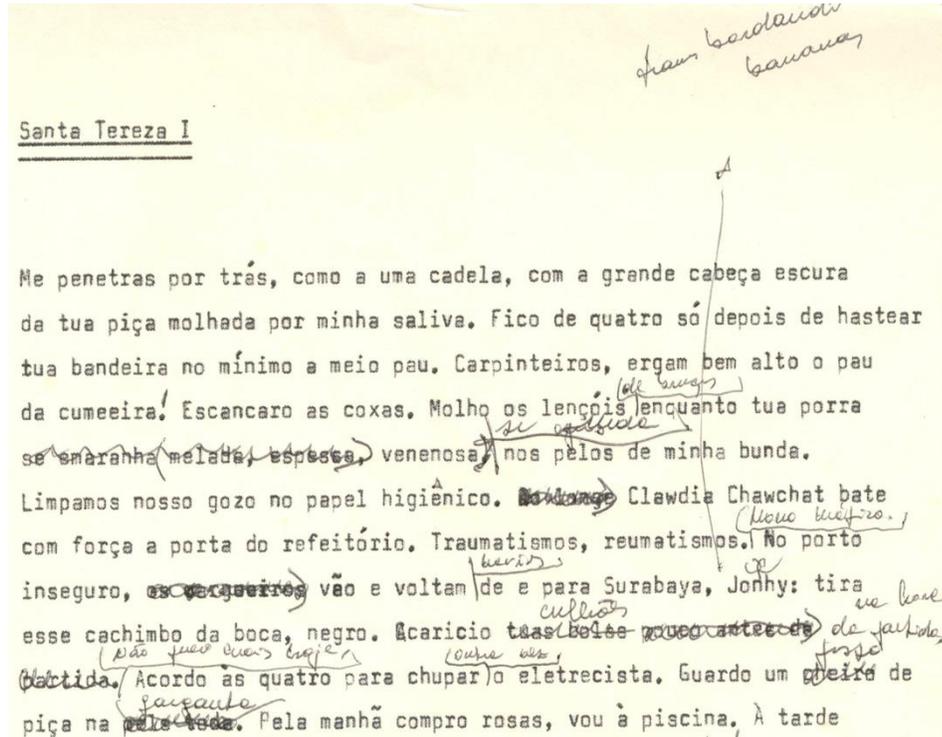
(d) três folhas A4 datiloscritas sem rasuras. O título é *III. Noites de Santa Tereza*, a dedicatória é para Ledusha e a epígrafe é do poema *Lady Lazarus* de Sylvia Plath. A primeira folha apresenta um microprefácio com particularidades sobre a produção do conto.

3.2.2 A descrição das versões e dos rastros do processo

Como vimos na descrição dos documentos, o conto apresenta quatro versões. A primeira refere-se ao documento informado no item (a) do subcapítulo 3.2.1. A narrativa está estruturada em um bloco único de escrita distribuída em 21 linhas. O documento é datiloscrito e os rastros de releitura são feitos com caneta azul. A primeira intervenção do escritor-*scriptor* aparece na quarta linha através do acréscimo de um sinal de exclamação, conforme vemos na figura quinze. A

rasura provavelmente tem o objetivo de corrigir a entonação de um enunciado que deveria estar no modo imperativo: “Carpinteiros, ergam bem alto o pau da cumeeira!”.

FIGURA 15: Primeira versão de Noites de Santa Tereza.



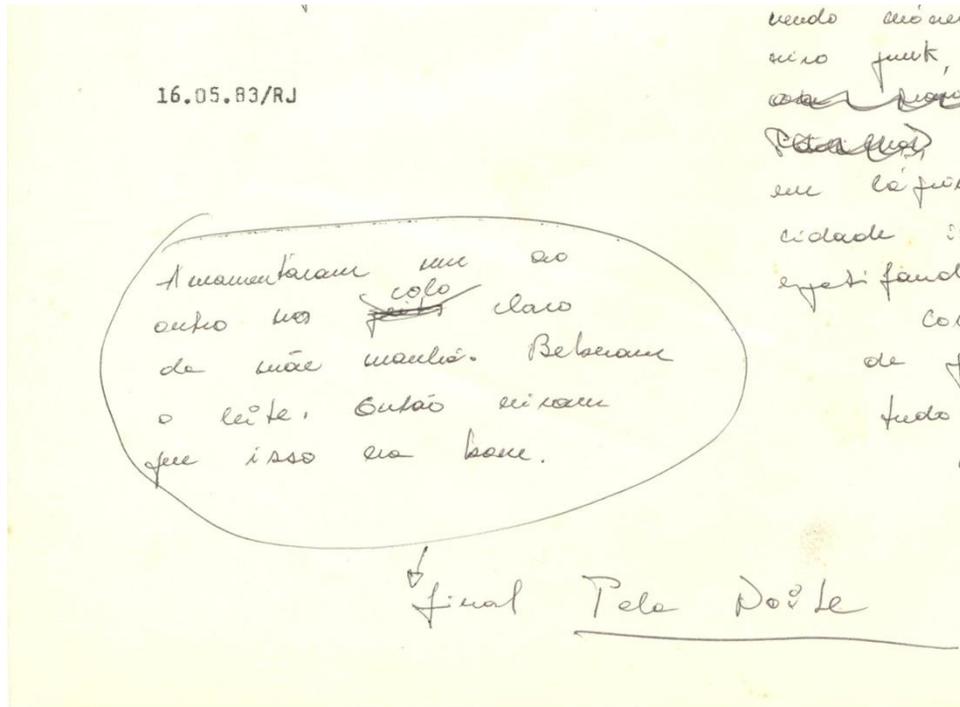
Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

Na figura, percebemos que há uma tentativa do escritor-*scriptor* em aprimorar as descrições. Apesar da substituição da palavra *cargueiros*, na oitava linha, por *navios*, mais adiante na frase. Há o acréscimo da descrição “transbordando bananas” referindo-se aos navios. Em seguida, na linha 10, há uma mudança no tom da narrativa que passa de uma simples retratação da rotina da personagem para uma descrição desta rotina. Há uma tentativa de demonstrar o quanto ela estaria cansada de sua rotina de sexo profissional ao acrescentar as informações “não quero mais hoje” e “outra vez”. Além disso, a substituição da palavra “cheiro” pela palavra “gosto” e da expressão “pele toda” por “garganta” alteram a percepção de sentido utilizada para a lembrança do momento, que passa do olfato para o paladar. Tal mudança pode ser justificada também pelo tipo de relação sexual praticada.

Ao final do texto, no rodapé da página, há a informação da data e o local 16.05.1983/RJ, bem como o seguinte trecho manuscrito:

colo
 Amamentavam um ao outro no ~~peito~~ da mãe manhã. Beberam o leite, então viram que isso era bom.

FIGURA 16: Rodapé da primeira versão de Noites de Santa Tereza.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

O fragmento manuscrito corresponde ao parágrafo final da novela *Pela Noite* publicada em *Triângulo das águas*. A história conta a vida de dois rapazes vindos de uma mesma cidade do interior – Passo da Guanxuma. O ritmo imediatista e atroz de uma sociedade consumista fez com que Pêrsio se tornasse cínico e agressivo, enquanto Santiago, ingênuo, acredita que o amor é a resposta para tudo. Eles se encontram em São Paulo e se descobrem homossexuais. À medida que dialogam, os dois personagens vão percorrendo a noite paulista. No trecho acima, após uma noite exaustiva, acontece o encontro final entre os dois personagens. O conteúdo do manuscrito revela a união de dois homens ligados por uma carência afetiva e que só pode ser desfrutada no ato de um sorver leite no colo do outro. A imagem da manhã como mãe e do ato de sorver o leite é uma metáfora para a concretização do ato sexual praticado por ambos. A frase final: “Então viram que isso era bom” representa a aprovação do ato sexual com uma pessoa do mesmo sexo,

experimentado pela primeira vez pelas personagens. A ideia de que aquilo “era bom” remete à frase da criação do mundo por Deus presente no livro do Gênesis na Bíblia.

O final da novela brota em um jorro na margem inferior do conto, nasce de uma força maior em que as palavras têm a necessidade de serem colocadas em ação. Deste modo, podemos perceber como o processo de criação de um texto não se dá dissociado de outro. Mesmo concentrado na escritura do conto, na mente do escritor transitam um turbilhão de imagens que precisam ser manifestadas pela linguagem e serem materializadas no papel. Essas suposições são confirmadas pelo próprio escritor que, na segunda edição de *Triângulo das águas*, em 1991, escreve uma apresentação sob o título *Para não gritar*. No texto, o autor explica a estrutura do livro que é dividido em três novelas e segmentado pelos signos: peixes em *Dodecaedro*, escorpião em *O marinheiro* e câncer em *Pela noite*. Revela que de todos os seus livros, esse foi o mais atípico, pois diferente de outros, não seguiu um planejamento prévio, tendo nascido de uma força que o obrigava a escrevê-lo. Nas palavras do autor: “Eu simplesmente posso dizer que não o escrevi: fui escrito por ele” (ABREU, 2005b, p.11). Na sequência da apresentação, Caio F. revela que o final da novela representa “a desesperada busca de afetividade maternal perdida – aquele no ‘colo da manhã’ onde finalmente repousam exaustos os dois tresnoitados protagonistas, Pérsio e Santiago” (*Ibid*, p.12). Essa é a interpretação do autor sobre sua obra. No entanto, ela só é possível porque ele sabe quais foram as suas intenções no momento da escritura, intenção esta que só é revelada na leitura do texto de apresentação ou no manuscrito.

A segunda versão corresponde aos documentos citados em (b) no subcapítulo 3.2.1. Na primeira folha há uma narrativa em um único parágrafo com 22 linhas. O título é *Noites de Santa Tereza I* e está datado em 16.05.83, mesma data da versão anterior. Nesta primeira folha, percebemos que as descrições dos atos sexuais, do lugar e das profissões das personagens ficam mais precisas. Na linha oito da versão anterior houve o acréscimo da palavra “culhões” e nesta versão: “culhões de estivadores”. Acréscimo de informação justificável pelo contexto em formação, levando em consideração que o narrador está criando um cenário de relações sexuais com homens de todos os tipos e com profissões bem variadas. Esta afirmação se comprova na linha seguinte com o acréscimo da relação sexual com um jardineiro.

FIGURA 17: Linhas oito e nove da segunda versão de Noites de Santa Tereza.

esse cachimbo da boca, ^{seu porco!} negro. Acaricio culhões ^(de a lá a lá) na hora da partida. Acordo
 as quatro ^{de tarde} para chupar outra vez o eletrecista, ^{depois o beijo jasmim} Resta o gosto, ^(dia, dia) dia, no

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

Nas linhas seguintes, percebemos que a linguagem vai ficando cada vez mais explicitamente pornográfica. Na versão anterior tínhamos a descrição de um momento em que a personagem passava creme Nívea em seu corpo machucado e nesta há o acréscimo da descrição do local do corpo em que o creme é passado.

FIGURA 18: Linhas dezoito e dezenove da segunda versão de Noites de Santa Tereza.

quem vai. Antes da queda brusca nos trilhos do bonde, longe daqui. Passo
 creme nívea devagarinho ^{das rugas do cutículo} entre as coxas, De novo te espero, outra paisagem.

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

Nas últimas linhas o narrador sinaliza a presença de uma doença e apresenta um quadro descritivo de sua condição física através de um acréscimo manuscrito.

FIGURA 19: Linha vinte e dois da segunda versão de Noites de Santa Tereza.

Tenho umas febrez suspiros, não duro muito, ^{celo}
^{certos}
^{por} sua do res
 é
 qu:te

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

No texto em formação há uma liberação sexual excessiva da personagem. Ao descrever sintomas de uma possível doença, logo pensamos na AIDS. No entanto, a doença não será nomeada neste conto nem em *Anotações sobre um amor urbano*. A menção só se dará em *Pela noite*. Anos mais tarde, ao descobrir ser portador do vírus da AIDS, o escritor irá publicar, em

1994 e em 1995, no jornal *O Estado de São Paulo*, os dois últimos textos de uma sequência de cinco crônicas intituladas *Carta para além do muro*³¹. No conteúdo das crônicas percebemos uma afinidade com alguns trechos do conto.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. [...] O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. [...] Acordei de um sono drogado num leito de enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto (ABREU, 1996, p.102).

Podemos perceber através do relato das crônicas que há uma coincidência entre os dados biográficos e ficcionais. Em virtude disto e ponderando sobre a afirmação do autor em considerar seu livro “uma espécie de autobiografia” ficcional, pensemos sobre a definição do termo “autobiografia”.

O francês Gustav Gusdorf (1991) caracteriza a autobiografia como uma segunda leitura de uma experiência; uma nova tomada de consciência em que o escritor pode reconstruir os grandes momentos de sua vida, as suas grandes inspirações e suas escolhas decisivas. Para o autor, “*nadie mejor que yo mismo puedo saber en lo que he creído o lo que he querido; únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme*” (GUSDORF, 1991, p.12). Para ele, a autobiografia exige um distanciamento de si mesmo, a fim de reconstituir-se em sua unidade e em sua identidade através do tempo. Os autobiógrafos “*escriben para celebrar su obra, siempre más o menos incomprendida, para hacerse un tipo de propaganda póstuma en la posterioridad, que corre el riesgo de olvidarlos o de no apreciarlos en su justa medida*” (Ibid, p.12).

Durante o processo de escritura, e posteriormente de reescritura do conto, o escritor pôde repassar os momentos decisivos de sua vida e, com o distanciamento temporal necessário acerca de sua condição física, pensar sobre seu status como escritor e a sua literatura. Quando o escritor revela em entrevistas a intenção de que seu livro seja considerado póstumo e mostra a sua preocupação com os seus textos ainda não publicados, de certa forma ele está cumprindo o papel de um autobiógrafo que tem o objetivo de celebrar em sua última obra toda a sua produção literária.

Ainda sobre a noção de autobiografia, Philippe Lejeune (2008, p.14) conceitua: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando

³¹ A primeira crônica foi publicada em 1971 no Suplemento Literário de Minas.

focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. A definição de Lejeune pressupõe quatro condições que asseguram o caráter autobiográfico de um texto: a forma de linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. Para Lejeune (2008, p.15), “para que haja uma autobiografia [...], é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. Não havendo esta relação, o texto não cumpre o pacto autobiográfico: “é a afirmação do texto da identidade, remetendo em última instância o nome do autor, escrito na capa do livro” (*Ibid*, 2008, p.26). Como o autor considerou a utilização da palavra “identidade” um tanto quanto problemática, tentou formular algumas hipóteses, entre elas, o desenvolvimento do pacto romanesco paralelo ao pacto autobiográfico. O pacto romanesco teria dois aspectos: prática patente da não-identidade (o autor e a personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche hoje esta função.).

A partir dos levantamentos feitos por Lejeune, entendemos que *Ovelhas Negras* encontra-se no limiar de sua definição sobre autobiografia, uma vez que o autor não focaliza em sua história pessoal e individual, mas sim na sua história ficcional, nas histórias que escreveu. Não há relação de identidade entre autor, narrador e personagem em *Noites de Santa Teresa* porque o narrador-personagem não é nomeado. Além disto, como adiantamos anteriormente, se trata de uma personagem do sexo feminino, portanto a narrativa não cumpre o pacto biográfico, como também não cumpre o pacto romanesco, pois apesar da obra ser considerada autobiográfica pelo autor, a folha de rosto do livro indica um livro de contos de ficção. Lejeune ainda traça combinações entre os diferentes tipos de pacto e entre as relações existentes entre o nome da personagem e o nome do autor e o efeito que a combinação causa no leitor. Segundo a sua classificação, a obra que cumpre o pacto romanesco e que possui o nome da personagem diferente do nome do autor exclui a possibilidade de ser uma autobiografia. Desta forma, receberia a classificação de romance ou, no caso de *Ovelhas Negras*, de conto.

Anos mais tarde, em *O Pacto Autobiográfico (bis)*, Lejeune (2008) retoma alguns conceitos. Entre eles, reconhece que, nos últimos dez anos, o romance autobiográfico aproximou-se da autobiografia, pois as fronteiras entre os campos não eram precisas. Para diferenciá-los, propõe uma análise que se concentra nos elementos paratextuais. Percebe que subestimou três aspectos: o conteúdo do texto, as técnicas narrativas e o estilo. Desta forma, concebeu romance autobiográfico, o texto que apresenta uma escrita que se utiliza de técnicas narrativas e que

pretende ser “ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte” (LEJEUNE, 2008, p.60).

Acerca das novas ideias de Lejeune, analisemos o conteúdo do conto em relação à carta do escritor para a amiga Maria Lídia Magliani, em agosto de 1994, alguns dias antes da publicação da quarta crônica, em que a semelhança na escolha das palavras se acentua:

Pois é, amiga. Aconteceu — estou com AIDS — ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emilio Ribas, onde estou internado há uma semana... Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal — febres, suadores, perda de peso (perdi — imagina — oito quilos), manchas no corpo — e sem um tostão. (ABREU *in* MORICONI, 2002, p.279)

Novamente mostramos que a descrição da doença na ficção é semelhante a da realidade. Sobre este assunto e acerca das condições dos níveis existentes na escrita do eu, Biezma (1994, p.211) aponta que o autor pretende “[...] *señalar los parámetros y la evolución del proceso autobiográfico, como acto literario, susceptible, por ellos mismo, de ofrecerse en varios modos y formas, a través de múltiples canales, que perfilan y convergen en un espacio común: el espacio autobiográfico*” (*Ibid.*, p.211). O teórico revê o conceito de pacto autobiográfico de Lejeune para questionar algumas ideias e/ou corroborar outras. Um dos aspectos ressaltados por ele é a importância da figura do leitor no processo da escritura. O leitor será a peça chave do processo, a ele caberá autoridade de aceitar ou não o pacto proposto pelo escritor de uma autobiografia. Esse leitor precisará estar preparado para considerar não só o texto, mas todos os paratextos que são colocados a fim de corroborar o pacto.

Dada a complexidade dos conceitos, Biezma (1994, p.215) irá propor dois tipos de literaturas autobiográficas: “*la autobiografía stricto sensu, y la escritura autobiográfica*”. O autor coloca como elementos diferenciadores entre uma e outra forma “*estructuración formal, referencialidad y nominalización*”. O primeiro elemento diz respeito à intencionalidade de um texto possibilitar sua identificação. O segundo aplica a ideia de autobiografia como escritura única e definitiva, enquanto a escritura autobiográfica requer uma escritura em constante renovação. O último componente discorre sobre o ato pelo qual o homem apreende e se apropria do mundo em seu discurso.

O elemento estruturação formal, proposto por Biezma como diferenciador, se refere aos dados e às informações colocadas em um texto e ao grau de intencionalidade atribuído pelo escritor, ou seja, o quanto ele deseja que os fatos possam ou não sejam confirmados com os seus

dados autobiográficos. Nos textos analisados, podemos perceber o quanto a representação das personagens, de suas ideias, de suas características, de seu modo de viver, de pensar e de agir coincidem com os do escritor. Do mesmo modo, existem marcas linguísticas no discurso de uma pessoa que podem facilmente ser reconhecidas como únicos. Logo, há a possibilidade de reconhecimento de um escritor apenas por suas escolhas linguísticas. Em entrevista concedida a jornalista Nayse Lopes, já citada anteriormente, podemos perceber que a intenção do escritor era de utilizar a realidade como pano de fundo de suas obras e, assim, discutir sua própria vida em sua literatura. No entanto, fica claro que não há um intuito de que fosse feita uma correspondência imediata entre uma personagem e o escritor. Ao ser questionado sobre a decisão de expor sua vida em sua obra literária, se era uma escolha consciente, Caio F. respondeu:

Não sei se houve uma decisão. Minha literatura nasceu assim, a partir de experiências e relacionamentos que eu tinha. Eu apenas filtrava através dos livros minha própria vida. Mas isso nunca foi tão direto quanto parecia. Tanto que ninguém nunca veio reclamar por estar em um ou outro conto. Nesse sentido minha obra é bastante honesta, porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem ser uma junção de várias pessoas. (ABREU in LOPES, 1995, p.6)

A partir da entrevista de Caio F. também podemos analisar e afirmar o quanto a sua obra se acerca do que Biezma (1994) intitulou escritura autobiográfica. O aspecto *referencialidad* discorre sobre a real diferença entre uma autobiografia e a escritura autobiográfica. Para Biezma (1994), a autobiografia é única, enquanto a escritura autobiográfica está sempre em processo, representa a busca incessante do escritor pelo autoconhecimento e pelo entendimento do mundo através de sua escritura. A partir das ideias expostas, Biezma (1994, p.228) pondera que as emergências do eu podem tomar dois rumos: “*la mano sincera y enganosa del pacto autobiográfico, [...] los secretos corredores que recorren el texto, convirtiendo cada intento realista em una mitología restringida del yo.*” Deste modo, traça diferentes momentos das emergências do eu. Entre as emergências, cabe-nos a análise das emergências disfarçadas, que apresentam os níveis do eu em segundo grau. Neste campo, o autor incluiu os romances autobiográficos e romances em primeira pessoa, em geral. Para ele, a diferença entre os dois tipos de texto está nos graus de identidade apresentado entre o autor e a personagem. O grau é atribuído pelo leitor. Desta forma, podemos entender que a responsabilidade da busca e da identificação dos dados fictícios e reais é função do leitor. No entanto, para que o leitor faça tais

correspondências, ele deve conhecer outras obras do escritor, bem como ter informações sobre a sua vida pessoal.

É notória a analogia que Caio F. vai manter, ao longo de sua trajetória, entre as suas vivências e os textos que escrevia, entre o modo de pensar e encantar-se com o que experienciava, tanto física quanto literariamente, pois o escritor devotava total entrega a ambos. Em depoimento dado a Sérgio Tross, em 1970, pouco antes da publicação de seu primeiro livro, *Inventário do irremediável*³², Caio F. proferia:

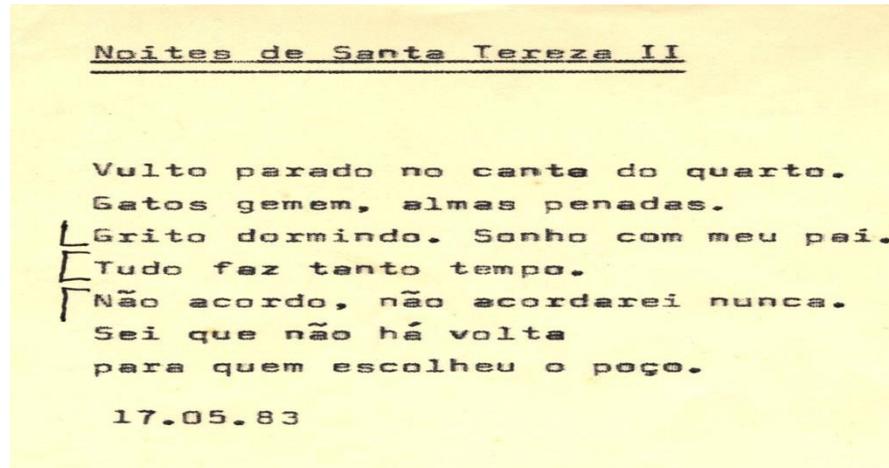
O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão muito doida por existir: nunca recusei nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu trabalho. Daí, a dor que falo: não é fácil a gente se dar por inteiro. Não é que eu goste de ferir voluntária ou gratuitamente – mas preciso dizer certas coisas que comumente não são ditas, ou pelo menos não são agradáveis de serem escutadas. Nada do que sou capaz de viver me assusta, embora doa. (ABREU *in* TROSS, 1970, p.3)

A relação existente entre as experiências e a realidade é uma das características mais significativas na obra de Caio F., tornando-se centrais no desenvolvimento temático dos contos e novelas. Portanto, a entrega ao ato da escrita e a forte simbiose que estabelecia entre suas experiências e o conteúdo de seus textos aparece verdadeiramente como uma estratégia literária, isto é, uma maneira consciente de elaborar seus textos.

Na sequência desta versão, há dois poemas na segunda folha, cujos títulos são: *Noite de Santa Tereza II*, em 17.05.83 e *Noite de Santa Tereza III*, em 18.05.83. O primeiro poema tem uma única estrofe e sete versos. Há uma única marca manuscrita com caneta preta como vemos abaixo.

³² O escritor recebeu, em 1969, o “Prêmio Fernando Chinaglia” pelo livro.

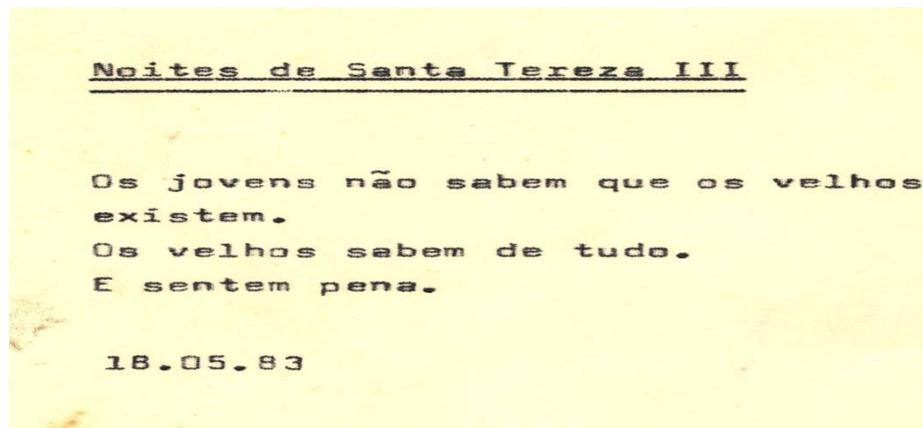
FIGURA 20: Poema I da segunda versão de Noites de Santa Tereza.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

O segundo poema tem quatro versos que também formam uma estrofe única.

FIGURA 21: Poema II da segunda versão de Noites de Santa Tereza.



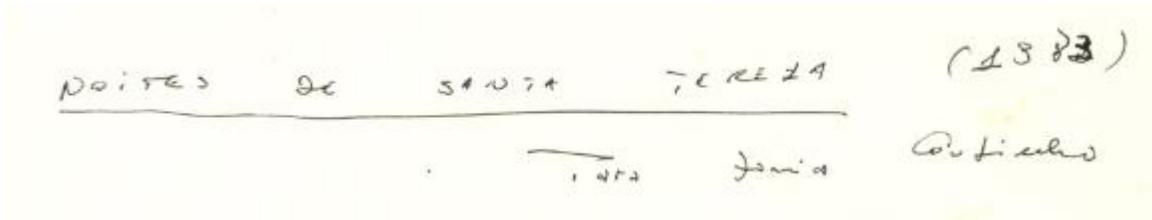
Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

De acordo com a data dos três textos e da sequência da numeração dos títulos, entende-se que há uma sequência cronológica na escritura deles. No entanto, diferentemente da narrativa, que é retomada mais duas vezes, os poemas não são retrabalhados e não são publicados.

A terceira versão corresponde aos documentos informados em (c) no subcapítulo 3.2.1. Nesta versão, o título é *Noites de Santa Tereza*, seguido da data 1983 entre parênteses. A data está rasurada, podemos notar que o número três é sobreposto ao número dois. Tal informação revela que a data da redação deste documento, possivelmente não corresponde à data informada

no título, afinal é pouco provável que o autor tenha se equivocado ao datar o ano corrente. É presumível que a escritura tenha sido iniciada em 1982 e retomada e concluída em 1983.

FIGURA 22: Título da terceira versão de Noites de Santa Tereza.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

A primeira folha apresenta, em sua grande maioria, rasuras de substituição e acréscimos. Algumas preposições e conjunções são substituídas ao longo dos parágrafos, todavia elas mantêm a relação de significado estabelecida entre as palavras. As rasuras realizadas nesta folha são de ordem estrutural e estilística. Algumas descrições são aprimoradas como, por exemplo, as partes do corpo que são meladas pelo gozo, a posição durante o ato sexual ou os sentimentos com relação ao seu estado atual. Destacamos a inversão das profissões atribuídas aos parceiros sexuais. Inicialmente, há a substituição de guarda-noturno por eletricista. No entanto, algumas linhas abaixo há a substituição de eletricista por guarda-noturno. Esta ação mostra que a palavra não foi descartada como sugere o movimento na rasura de substituição.

FIGURA 23: Primeiro parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.

umbigo rendido de ^{de tereza} guarda-noturno. Carpinteiros, ergam bem alto o pau da cumeeira! grito rindo arreganhada enquanto molho lençóis e mordo fronhas e teu leite grosso escapa de dentro de mim para melar ^{me} coxas ^{e rentelles:}. Enxugamos os gozos em papel higiênico cor-de-rosa e voltas a me chamar de senhora. ^{seguinte} Claudia Chawchat bate ~~na porta~~ ^{na porta} do quarto ao lado, escandalizada com meus gritos. Puta, não diz, mas ai! traumatismos, reumatismos, ^{solcissuras:} estou ficando velha e louca aqui no alto deste morro ^{peleto} magro, bem na curva da mangueira e das tormentas.

No porto inseguro lá embaixo vão e voltam navios de & para Surabaya, Jonhny: tira esse cachimbo da boca, seu rato! Acaricio culhões de estivadores pelo cais ^{à hora da partida} mas acordo às quatro da manhã para chupar outra vez o ^{peleto} ~~estivador~~, depois às seis me ^{faço} enrabar ^{em} pelo negro jardineiro pedindo que me chame de Zilda para que eu goze como numa valsa. Zilda, ele ^{jeane} ~~me chama~~, ^{Zilda: uia,} então desisto e pela manhã com-

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

Na próxima página, a narradora-personagem cita a leitura do diário de Katherine Mansfield, seguida da informação de que ela tosse muito. A sua tosse é comparada à da personagem Marguerite Gautier. Analogia compreensível, tendo em vista que a personagem de Alexandre Dumas Filho, no romance *Damas das Camélias*, é uma cortesã parisiense que morre devido uma pneumonia. Porém, o nome de Marguerite será substituído pelo de Bertha Young – personagem pertencente à burguesia inglesa e que aparece no conto *Bliss* de Mansfield.

No terceiro parágrafo, há uma grande concentração de rasuras. Inicialmente, a preposição “por” é excluída antes da palavra “telegrama” e, na margem direita, é acrescida a palavra “onde” reforçando a ideia de que é naquele local que a narradora-personagem realiza as ações que são enumeradas na sequência. Ao caracterizar a personagem como punk, Caio F. acresce a informação de que ela teria cinco furos na orelha. Logo comenta que as ações aconteceram no passado e não nas noites de agora e, em seguida, substitui a palavra “noites” por “madrugada”.

FIGURA 24: Terceiro parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.

Te busco por telefone, ~~mas~~ telegrama e telepatia na cidade antiga ~~oude~~
 vendo móveis, viro punk, ~~jogo um Volpi no lixo,~~ ^{como quem me olha} ~~escrotidões indizive-~~ ^{co meio}
^{as jando} is ~~naquelas~~ noites que não ~~estão~~ ^{de agora, que's tropicais.} estas, enfim parto em lágrimas da
 cidade iluminada espatifando corações de gás neón: tudo em vão naque-
^{sujeitada} las noites em que choro bêbada cheirada malfodida metade no ombro de
 Patricia, metade no ombro de Luiz Carlos e repito repito repito meu ^{Clau del}
 amor você não precisa mentir, você só precisa me dizer por que ^{Camille} ~~meixo~~ ^{parte.}

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

Por fim, na imagem acima, vemos o acréscimo do nome de Camille Claudel³³, escultora francesa que foi assistente e amante de Rodin. Em uma carta enviada a Maria Adelaide Amaral, em 1992, Caio F. fala sobre o início de uma nova produção que gira em torno da seguinte frase de Camille Claudel, em carta enviada a Rodin, e que o obceca há anos: *Il y a toujours quelque chose d'absente qui me tourmente*. Mais tarde, em maio de 1994, podemos conferir a aparição da frase na crônica *De laços, de seios, sábado e tormenta* publicada no Estado de S. Paulo.

Um trecho, apresentado na imagem a seguir, que ora foi considerado pornográfico devido à intensificação das descrições, ganha novos detalhes que tornam as ações ainda mais explícitas e específicas. O verbo “passar” foi substituído pelo “espalhar” e acompanhado do advérbio “devagar”. Tal mudança sugere que a ação se estendeu em vários movimentos e sentidos entre as partes do corpo. Além disto, há o acréscimo de um comentário sobre o ato sexual, no qual a narradora entende e assume sua condição. Portanto, a ação de “arrombar”, apesar de violenta, é necessária.

FIGURA 25: Quarto parágrafo da terceira versão de Noites de Santa Tereza.

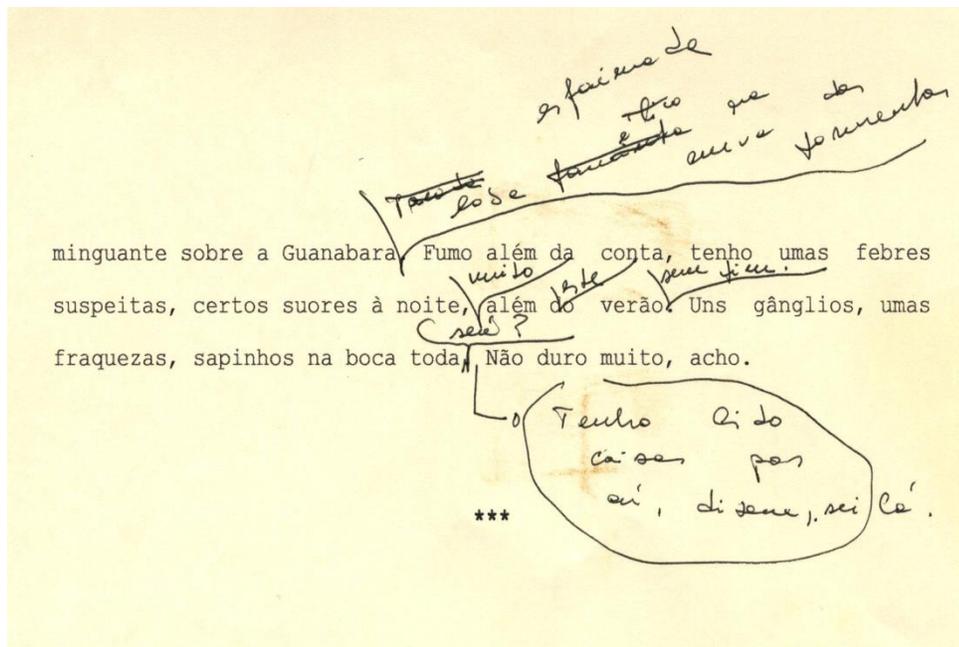
nos trilhos do bondinho. Ligo a TV sem som, ~~passo~~ ^{e palho}, névea hidratante
 devagar entre as coxas, ~~mas~~ ^{pele} róseas pregas do cuzinho que eles gostar
 de arrombar. E de novo te espero, ^{que dos pass} outra paisagem, outros sabores, quer
^{objetos} ~~sujeitos~~ ^{e acessórios}

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

³³ Camille Claudel é uma das referências de Caio F. O escritor leu toda a sua correspondência e a cita muito em seus livros.

Na terceira folha desta versão, o escritor relata a descoberta pela narradora de uma doença na qual, como já relatamos antes, poderia ser a AIDS. Durante o processo de escritura deste trecho percebemos o quanto ele é carregado de rasuras de acréscimo. Na busca pela expressão mais satisfatória, o escritor acresce informações, as rasura e as substitui. A informação sobre os sintomas se prolonga, no intuito de intensificar o momento para (muito) além do verão relatado na narrativa. Além disso, o acréscimo da expressão “sem fim” após a palavra “verão” demonstra o quanto a narradora tem a sensação de que a estação demorou para passar. O trecho “tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá.” acrescido antes da frase “não duro muito, acho” representa a imprecisão de um diagnóstico, a incerteza frente ao futuro e a indefinição causada entre a vida e a morte iminente.³⁴

FIGURA 26: Terceira folha da segunda versão de Noites de Santa Tereza.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0568.

A quarta versão corresponde aos documentos informados em (d) no subcapítulo 3.2.1. São três folhas datiloscritas nas quais todas as rasuras propostas na versão anterior foram incorporadas. Na primeira folha o título é *III. Noites de Santa Teresa*, a dedicatória é para Ledusha. Na última folha, é apresentada a data da escritura (1983).

³⁴ No acervo de Caio F., encontramos diversos estudos sobre o HIV. O autor passou a ler muito sobre o tema e, inclusive, traduziu alguns artigos científicos sobre o assunto.

Com a análise de *Noites de Santa Teresa* percebemos que o processo de escritura de Caio F. tem um ponto de partida muito pessoal, a ponto de seu trabalho ser considerado intimista e até autobiográfico, como pudemos demonstrar através de teoria sobre o assunto. Além disso, demonstramos que a criação de um texto não se dá dissociado de outro. O nascimento do final da novela *Pela Noite* no rodapé da primeira versão demonstra o quanto é árdua a tarefa do escritor que precisa organizar suas as imagens mentais para então passá-las ao papel.

3.3 ANOTAÇÕES SOBRE UM AMOR URBANO

Anotações sobre um amor urbano é um conto apresentado pelo próprio escritor como um texto inacabado, próximo a “fragmentos de cartas ou diário íntimo” (ABREU, 2011, p.187). Caio F. relata que o processo de escritura do conto levou dez anos, 1977-1987, e que o texto publicado passou por vários estados, tendo sido três deles publicados – na revista mineira *Inéditos*, em 1977; no caderno de Cultura, de *Zero Hora*, em 14/09/1985 e no suplemento literário de *A Tribuna da Imprensa*³⁵. A cada publicação o escritor modificava o conto. Ele conta que nunca conseguiu senti-lo “pronto”.

Caio F. dedica o texto a Paulo Yutaca, diretor teatral, com o qual adaptou contos do livro *Morangos Mofados*. A epígrafe faz referência ao livro de contos *Lucas, Naim*, da escritora e amiga Hilda Hilst, que o abrigou em 1969, escondido do Dops³⁶, em seu sítio em Campinas.

Te amo como as begônias tarântulas amam seus congêneres; como as serpentes se amam enroscadas lentas algumas muito verdes outras escuras, a cruz na testa lerdas prenhes, dessa agudez que me rodeia, te amo ainda que isso te fulmine ou que um soco na minha cara me faça menos osso ou menos verdade. (HILST, Hilda in ABREU, 2011, p.187)

A epígrafe é uma declaração de amor explicada através do sentimento entre um sujeito e uma flor e da relação entre as serpentes. O amor extremo da epígrafe é o pano de fundo de um enredo cujo cenário é uma cidade movimentada e contaminada pela doença. Um discurso pessoal e emotivo marca a narração em primeira pessoa, realizada por um homem que se dirige a outro

³⁵ Apesar de Caio F. mencionar esta publicação, não há registros do texto no acervo nem na internet.

³⁶ Dops: Departamento de Ordem e Política Social – órgão do governo brasileiro que tinha a função de assegurar e disciplinar a ordem do país durante o Regime Militar.

homem. Para o narrador-personagem, já contaminado, viver o amor é correr riscos. Deste modo, ele tenta convencer o parceiro a se render ao relacionamento, bem como deixa clara a urgência da decisão do outro. O narrador transita entre o incontrolável desejo e o zelo em relação ao parceiro. Ao longo da narrativa, ele intensifica suas carícias e seus argumentos, numa tentativa de viver intensamente a relação, que talvez possa não mais se repetir.

3.3.1 Descrição do prototexto

- (a) seis páginas datiloscritas, folhas A4 bem amareladas com trechos manuscritos em caneta tinta azul e manuscritos em caneta tinta preta. O título é: *Anotações sobre um amor urbano*, com epígrafe de Hilda Hilst;
- (b) recorte de jornal bem amarelado publicado em 14/09/1985 no Caderno Cultura do jornal gaúcho *Zero Hora* com o título *Anotações para um amor urbano*³⁷;
- (c) recorte impresso da extinta revista mineira *Inéditos*, pág. 29, 30 e 31 com o título *Anotações sobre um amor urbano*. Este recorte de jornal apresenta marcas manuscritas em caneta tinta azul. No verso, encontramos o esboço de um índice com títulos de contos com as duas classificações (temática e astrológica) e duas numerações (arábica e romana). Neste impresso há a dedicatória do conto para Cláudio Goulart;
- (d) sete folhas A4 datiloscritas e levemente amareladas com trechos manuscritos em caneta tinta azul. A dedicatória é para Cláudio Goulart e a mesma epígrafe de Hilda Hilst. O título é *Anotações sobre um amor urbano*.

3.3.2 A descrição das versões e dos rastros do processo

Os documentos de processo citados no item (a) no subcapítulo 3.3.1, como mencionado anteriormente, são datiloscritos e apresentam rasuras manuscritas em caneta tinta azul e preta. Identificamos que cada cor representa uma campanha de escritura³⁸ diferente. Ao observarmos a

³⁷ O recorte de jornal foi incluso no prototexto como ponto de partida para estabelecer a teleologia das versões.

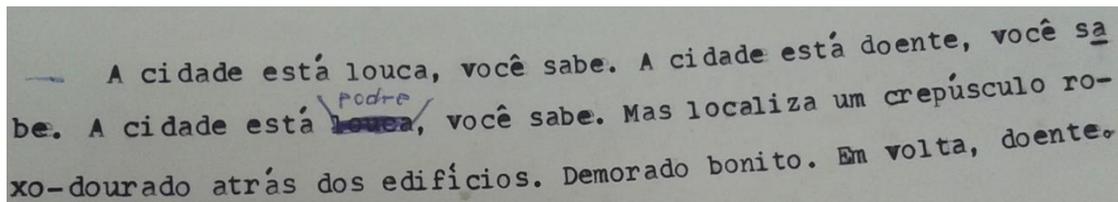
³⁸ Campanha de escritura é a operação de escritura correspondendo a uma certa unidade de tempo e de coerência escritural; depois de uma interrupção mais ou menos longa pode começar uma nova campanha de escritura, que frequentemente implica uma reescritura. (GRÉSILLON, 2007, p.239)

folha, notamos que há marcas de cliques e de grampos no canto superior esquerdo, o que demonstra que, por duas vezes, a escritura foi considerada finalizada. A marca de grampos, provavelmente, é a mais antiga pois, para escrever à máquina, as folhas deveriam estar soltas e as marcas dos cliques indicam que, após a reescritura manuscrita, o escritor uniu as folhas por um grampo, dando por finalizada mais uma campanha de escritura.

Na descrição do prototexto, mencionamos as marcas manuscritas com caneta azul e preta. No entanto, cada cor de caneta representa uma campanha de escritura diferente. Identificamos que as rasuras feitas no documento com a caneta tinta azul (a) pertencem à primeira campanha de escritura porque os rastros das intervenções feitas com esta cor de caneta são propostos pelo escritor-*scriptor* e, ao serem lidas pelo narrador e relidas/julgadas pelo primeiro-leitor, são acatadas pelo autor no documento (b). Já as rasuras com a caneta tinta preta serão incorporadas no documento (c).

Na primeira versão de *Anotações para um amor urbano*, encontramos a primeira rasura. O conto parece ter sido escrito em um jorro só. Entretanto, surge uma primeira hesitação. Aparece uma rasura e, por conseguinte, o primeiro rastro do *scriptor* no processo de criação.

FIGURA 27: Quarto parágrafo da primeira versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Na primeira linha, como podemos perceber na figura acima, temos um acréscimo no início da frase e uma de substituição na segunda linha: a substituição da palavra “louca” pela palavra “podre”. Nessa passagem do conto, o narrador deixa clara a urgência da decisão do outro, visto que o tempo é um inimigo para a concretização da relação dos personagens, especialmente quando se está vivendo em uma cidade doente – podre. Esta pode ter sido a primeira menção do escritor de uma doença, uma percepção antecipada, sabendo que o autor ainda não estava contaminado pelo vírus da AIDS. Segundo Castello (1999), muito da obra de Caio F., de certa forma, já antecipava esta questão, tal como o vírus incubado que um dia se revela, não

nomeadamente, mas apenas como sugestão. O escritor reconhece, em entrevista de 31 de maio de 1995, ao *Jornal Zero Hora*:

É verdade. Isso me impressiona muito. Foi intuitivo, uma coisa que pesquei no ar. A idéia da peste como metáfora do contemporâneo sempre me impressionou muito. [...] Então é um pouco isso: a idéia do contemporâneo como uma coisa meio contaminada.³⁹

FIGURA 28 - Sétimo parágrafo da primeira versão de Anotações sobre um amor urbano.

Teus dedos. O pequeno anel de prata em forma de serpente. Queria tanto muito ser um estar alegre pra você. Ouça, você não conhece nada, você me diz no máximo fui até Buenos Aires, isso não importa, o ~~menino~~^{mundo} é tão sujo, menino, degradaram tudo, é banal mas eu não queria te ver mergulhado nessa sujeira toda, limpo demais

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Nesta passagem, ao trocar a palavra “menino” para “mundo”, o narrador desloca a questão da peste para um sentido universal. A doença passa do *status* particular para o público, na medida em que a cidade e o mundo também estão contaminados. Essa rasura, bem como a anterior, evidencia uma relação entre a identidade individual, do íntimo do sujeito, e a identidade espacial, da exterioridade urbana. Cidade e sujeitos estão doentes, ambos contaminados pelo vírus.

A segunda versão é composta pelos documentos informados no item (b) no subcapítulo 3.3.1. O documento é um recorte do jornal *Zero Hora* em que o conto foi publicado pela primeira vez. A página tem uma grande ilustração em que um homem e uma mulher, ambos de costas observam o luar em uma sacada de apartamento. A publicação informa que se trata de um conto inédito de Caio F. e que faz parte da peça *Morangos Mofados*, como já foi citado antes. A peça estrearia em 2 de outubro de 1985, no Clube Cultura em Porto Alegre.

Nesta etapa de escritura, conforme já mencionamos anteriormente, o autor aprovou as modificações propostas à caneta azul, pela instância do *scriptor*, na sua fase de releitura. Deste modo, os acréscimos manuais nas entrelinhas, as rasuras de supressão e de substituição foram incorporadas. Há algumas rasuras brancas. Ao retomar à escritura, o primeiro-leitor aceita o que *scriptor* e narrador propõem e acresce novas intervenções, agindo antes da intromissão do autor.

³⁹ Em 1997, foi publicada a antologia *Teatro Completo*, organizada por Luiz Arthur Nunes. Dentre as peças destacamos *Zona Contaminada*, texto que nos conta a história de duas irmãs que são as únicas mulheres que sobrevivem a um acidente atômico.

Como exemplo, destacamos a alteração do título que, mesmo não tendo sido rasurado pelo escritor na primeira etapa, foi alterado. Agora, o título é “*Anotações para um amor urbano*”. Houve a substituição da preposição “sobre” pela preposição “para”. A substituição da preposição do título também ocorre em outras versões e estabelece diferentes relações entre as palavras, as quais serão mencionadas no decorrer do texto.

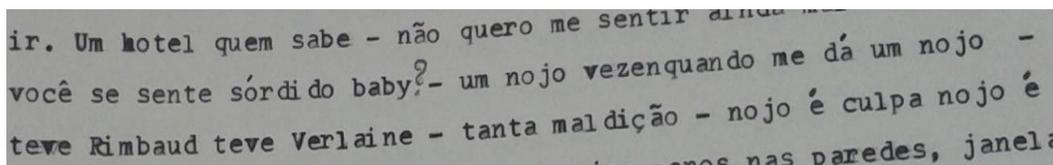
A terceira versão é composta pelos mesmos documentos da primeira. O texto é retomado e retrabalhado manualmente com a caneta tinta preta, ou seja, os documentos que compõem a primeira versão, informados no item (a) do subcapítulo 3.3.1 e que originaram a primeira publicação do recorte de jornal, são rasurados novamente. Uma hipótese é que o escritor provavelmente não tivesse outra cópia, o que seria possível devido ao longo espaço de tempo entre as versões ou em razão das inúmeras mudanças de estado. Neste período, Caio F. viveu em três estados diferentes: São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Outro dado relevante são as marcas de clips e de grampos no canto superior esquerdo que demonstram que, por duas vezes, a escritura foi considerada finalizada. A primeira vez, para a publicação no Jornal *Zero Hora* e a segunda, para a publicação na Revista *Inéditos*. Como vimos anteriormente, no relato do autor na introdução do livro e no miniprefácio, dificilmente ele sentia que seus textos estavam prontos. Desta forma, isso explica o fato de que, mesmo após ter sido publicado, o texto era passível de sofrer alterações. Sobre este aspecto de Biasi (2010, p.39) pondera:

Sob a forma de manuscrito, mesmo que “definitivo”, o escrito fica, enquanto o autor está vivo, sempre suscetível de transformações: é, retroativamente, sua transformação em versão tipográfica impressa que permite designar como final esse estado da obra que a publicação fixa em uma forma estática.

Nesta versão, o gesto escritural inaugural é um acréscimo que aparece no quinto parágrafo, com a inserção de um ponto de interrogação. Além disto, há rasuras que corrigem erros ortográficos ou de pontuação e deslocamento de um trecho de uma página para outra.

FIGURA 29: Quinto parágrafo da terceira versão de *Anotações sobre um amor urbano*.

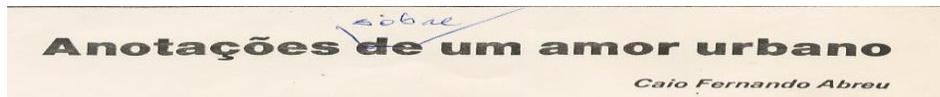


Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Na quarta versão, temos o recorte de jornal mencionado no item (c) no subcapítulo 3.3.1 pertencente à Revista mineira *Inéditos*. Nesta edição da revista, Caio F. escreveu um depoimento sob o título: “*Eu sou o Ney Matogrosso da literatura brasileira*” em que revelou publicamente a sua sexualidade, tomando como exemplo a atitude do cantor que era assumidamente homossexual. O texto de abertura do depoimento foi seguido da publicação do conto. Nessa etapa, o escritor retoma a escritura no recorte de jornal, o que o transforma em manuscrito. Atitude comum na escritura de Caio F., revelada em entrevistas e em *Caio 3D – O essencial da década de 1980* (2005a). No livro, temos a informação de que o autor, em momentos de inspiração abrupta, fazia anotações no suporte que estivesse ao seu alcance, muitas vezes utilizava as páginas em branco de livros que comprava ou que ganhava de seus amigos. Nessas ocasiões, sacava a caneta ou o lápis e passava para o papel aquilo que poderia ser uma ideia momentânea ou, quem sabe, anotações que se transformariam em sua próxima obra literária.

Nesta versão, o título, mais uma vez, é modificado. A preposição “para” foi substituída pela preposição “sobre”. Como mencionamos antes, as preposições estabelecem relações distintas entre as palavras. Deste modo, o título que representa o primeiro acesso do leitor com o texto, direciona a leitura do conto.

FIGURA 30: Título da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Quando o leitor entra em contato com um texto, traz para a leitura as suas experiências pessoais, as ideologias cristalizadas no seu subconsciente e a sua leitura de mundo. Essas estruturas, em contato com as estratégias e intenções narrativas, conduzem o leitor à fruição. Do contrário, a leitura não encontra no leitor um colaborador.

A construção do título do conto projeta a imagem, do que Eco (1983) chamou de “leitor-modelo”. A instância do leitor-modelo é constituída pelas orientações que pré-configuram os protocolos de leitura da obra, marcas que estão espalhadas no texto, como índices de uma atitude de leitura desejada. Ou seja, são as estruturas textuais que se organizam de modo a serem percebidas de uma determinada maneira pelo leitor. Em *Anotações “sobre/para/de” um amor urbano*, as mudanças na estrutura textual pré-configuram um leitor-modelo distinto em cada

título. Ao abordar este aspecto, podemos traçar um paralelo entre as várias relações semânticas que o emprego de preposições diferentes proporciona ao texto. Os títulos, em que aparecem as preposições “de” e “sobre”, apresentam uma relação semântica que indica assunto, ou seja, o assunto dessas anotações é o amor urbano. Já na etapa em que a preposição “para” é utilizada, temos a ideia de destino, como se as anotações fossem escritas e enviadas a alguém.

Para Jauss (1994), a construção do título projeta o que ele chamou de horizonte de expectativa e diz respeito aos anseios que o leitor nutre em relação ao texto. O horizonte está constituído por um sistema de referências que incluem “conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática” (JAUSS, 1994, p.27). Um leitor que encontra o título *Anotações sobre um amor urbano* projeta certa expectativa diante do texto, que vai variar de acordo com o seu acervo⁴⁰ e a sua história de formação leitora. O universo de leitura de um texto dialoga intimamente com o horizonte de leitura que ele projeta. Nenhum leitor se aproxima ingenuamente de um livro. Toda aproximação é intencional, para suprir uma expectativa.

As alterações de título representam uma tendência instável na criação do conto, assim como a própria gênese da palavra “anotações” – do latim *annotare* – que significa fazer apontamentos, notas, lembretes, registrar algo por escrito. Ambas as definições sugerem a ideia de algo não acabado, não finalizado.

Nesta versão, as rasuras são feitas com caneta tinta azul. Há momentos abruptos de rasuras, de supressão, em que parágrafos inteiros são eliminados, há acréscimos nas entrelinhas ou margens, assim como há momentos de mudanças mínimas, como a supressão de um sinal de pontuação ou a substituição de uma vogal final.

⁴⁰ Entendemos por acervo todo o conhecimento que o leitor possui; sua bagagem cognitiva. É todo o repertório que se adquire durante o processo de interação com o mundo.

FIGURA 31: Quarto parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano.

Corre, corre, corre, o número do
telefone na palma da mão suada. ~~É~~
~~tão, meu amigo, difícil. Tudo que~~
~~não seja o largo que sinto fica tão~~
~~dispensável quando me encontro as-~~
~~sim, sentindo largo que nem esse. Se~~
~~tivesse alguma coisa, largaria dela,~~
~~fosse o que fosse, por você. Não~~
~~tenho nada.~~ No fim destes dias
crispados, entre os carros, as pessoas
e a paranóia à solta da cidade – no
fim destes dias, ~~um onde~~ encontrar
você que me sorri, que me abre os
braços, que me abençoe e passe as

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

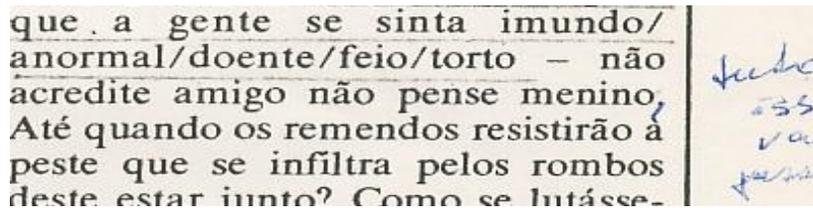
O trecho acima representa os movimentos rasurais realizados ao longo desta versão. Podemos observar que um trecho inteiro foi rasurado. Cada linha recebeu um traço vertical. O trecho foi emoldurado e, por fim, recebeu um risco na diagonal. Ao analisar as demais ocorrências com o mesmo padrão, pudemos concluir que os trechos foram eliminados nesta versão, pois não aparecem na versão publicada. Também podemos observar que há outros movimentos que indicam a exclusão da expressão “um onde” e a substituição das vogais finais das formas verbais “abençoe” por “abençoa” e “passe” por “passa”, o que configura uma mudança na forma de tratamento. Muitas rasuras são de substituição do pronome “tu” para “você”. A alteração pode ter sido motivada em virtude da mudança geográfica do escritor. De fato, neste período, Caio F. viveu nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Deste modo, pode representar uma tentativa do autor em adequar o seu texto a um público mais “geral”, tendo em vista que esta seria a primeira publicação do conto em âmbito nacional. Também pode marcar uma imersão no uso da linguagem das pessoas das outras regiões.

No terceiro parágrafo, há muitas rasuras brancas. Apesar de as alterações não constarem no manuscrito, está presente um traço sublinhado com caneta ou lápis preto, entre as linhas 21 e 28, que pode indicar que neste trecho precisaria haver mudanças. Este é um recurso que permite o primeiro-leitor identificar que algo não está bem dentro do texto. Desta forma, sinaliza o trecho em questão. Ainda sem saber o que fazer com o trecho destacado, a atuação do *scriptor* é protelada e caberá ao escritor, durante a retomada da escritura, decidir se deve ou não rasurá-lo.

No movimento escritural desta etapa, como podemos ver na imagem a seguir, surge um trecho manuscrito, na margem direita, ao lado do parágrafo 7: “tudo isso vai passar”, mas não a

indicação de onde ela deverá ser acrescida. Isto demonstra o quanto o processo de escritura não se dá de forma linear e o quanto o fluxo das ideias é mais rápido se comparado ao processo de formação da linguagem escrita. Sendo assim, na ânsia de não perder uma frase ou uma ideia, o escritor a expressa por escrito, sem saber ainda onde ou quando utilizá-la. Tal decisão deverá ser apreciada pelo primeiro-leitor durante a reescritura.

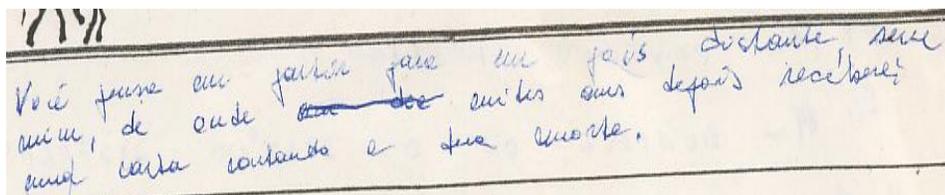
FIGURA 32: Sétimo parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Porém, nem sempre os acréscimos são colocados sem localização. No exemplo abaixo, o trecho acrescido foi indicado na margem superior com a exata posição da inclusão, antes da última frase do oitavo parágrafo: “Você pensa em passar para um país distante, sem mim, de onde [trecho ilegível e com marca de rasura de supressão] muitos anos receberei uma carta contando a tua morte.”

FIGURA 33: Oitavo parágrafo da quarta versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Ainda no parágrafo 8, há a manifestação de três operações escriturais: a supressão, o acréscimo e o deslocamento. As quatro primeiras linhas são suprimidas com a mesma marca de traços horizontais utilizada em outros trechos; na linha 8, a frase “parece que o tempo não passou” é inserida na margem esquerda; na linha 11 há a marca de deslocamento do trecho “de repente” para depois da palavra braço, na mesma linha; e, por fim, na linha 16 o acréscimo de uma frase na margem inferior:

Vejo um rapaz, pouco mais jovem que eu.
dentro do qual a morte caminha, e não sabemos

A frase acrescida no excerto acima possivelmente configura uma reflexão do escritor em virtude das incertezas que habitam as pessoas. O fato de mencionar a morte que caminha dentro de uma pessoa, faz pensar que Caio F. se refere às doenças, mais especificamente a AIDS⁴¹. A retomada da escritura, depois da descoberta de ser portador do vírus HIV, fez com que o escritor incluísse essas novas informações autobiográficas na reflexão da personagem. Pode-se dizer que, de certa forma, a consciência do estado de saúde fez com que Caio F. atenuasse a sua visão de mundo, fazendo com que a realidade se tornasse mais suave a ponto de ser abordada de forma natural em sua escrita.

Por fim, no verso da última folha da quarta versão, há uma lista de títulos (ANEXO C) de contos organizados por numeração (arábica e romana), por temática (sexo, amor e morte) e por símbolos da astrologia. Além disso, cada texto recebe um nome para dedicatória. Existem três segmentos, todos incluem o título *Anotações sobre um amor urbano*. Em um primeiro momento, pensamos que a lista era dos títulos que integravam o livro *Ovelhas Negras*. No entanto, tal fato não se confirma, pois os títulos não correspondem aos textos que foram publicados. Na introdução do livro, houve uma seleção prévia: “Eram cerca de seiscentas páginas e cem textos, materiais para uns três rebanhos... O que ficou foi o que me pareceu melhor” (2011, p.6). Portanto, esta seleção de contos talvez possa fazer parte de uma primeira triagem, levando em consideração que somente alguns títulos estão inclusos na lista, segundo Caio F.

A quinta e última versão é constituída pelos documentos descritos no item (d) no subcapítulo 3.3.1. A escritura é datiloscrita e a primeira folha apresenta título, epígrafe e dedicatória para Cláudio Goulart. A primeira rasura surge no segundo parágrafo com o acréscimo da palavra “mesma” na margem direita, seguida da expressão “mais tarde, um dia”. O acréscimo das palavras representa a ideia de insegurança e incerteza com relação ao reencontro dos amantes.

⁴¹ Caio F. estava tão à vontade para falar sobre o tema da AIDS que em reportagem ao jornal ZH declarou que durante sua internação no Hospital Emílio Ribas em São Paulo ele compôs *jingles* e raps falando sobre a doença e os nomes dos remédios.

FIGURA 34: Segundo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano.

Não diz nada, você não diz nada. Você apenas olha para mim e sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despencou uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo, em silêncio, um pedido, dois pedidos. Pedi para saber tocá-lo. Você não me conta seus desejos, apenas sorri. Os olhos. A boca que ^{mais tarde, um dia,} poderá me dizer: não. Uma espécie de heroísmo, ^{antes,} quando estendo o braço, brota: toco. A boca se entreabre perto da minha, devagar, mais perto ainda, úmida, cigarro, chiclete, conhaque, vermelha, os dentes se chocam, leve barulho, as línguas se misturam. Naufrago em sua boca, esqueço, mastigo sua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo de seu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a sua coxa. Amanhã não sei, Não sabemos.

Pensei em você. Era um ser de fada. Sei porque levantei e caí e o olhar o digital no meio de ouvido.

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Ao fim do oitavo parágrafo, na página inferior, há o acréscimo de duas linhas manuscritas: ~~eu quero~~, que é eliminado por uma rasura de supressão. Esta passagem eliminada até então, será retomada como citação inicial do parágrafo seguinte e que possui apenas uma frase. Desta forma temos o trecho:

Eu quero o risco. Nem que seja a morte
~~Estou confuso, me dá um tempo. Quero pensar.~~

FIGURA 35: Oitavo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano.

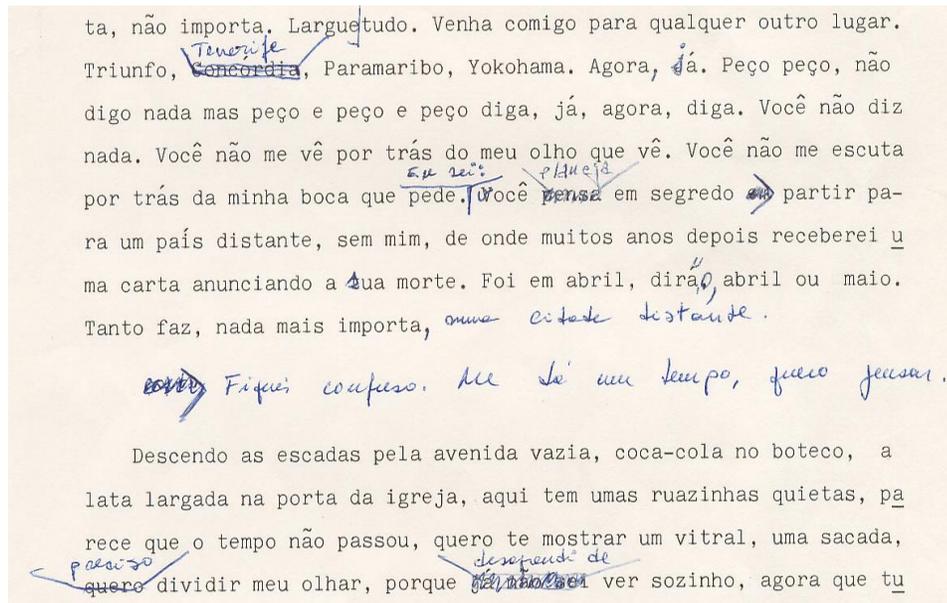
Eu quero o risco. Nem que seja a morte.
~~Estou confuso, me dá um tempo. Quero pensar.~~

Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

Percebemos que a ação do *scriptor* está entregue à escritura. Ele é movido pela vontade de reunir elementos, pode ter uma memória e esquecer, pode optar por diferentes estilos, traçar caminhos distintos para uma personagem. De acordo com Willemart (2009), o *scriptor* é trabalhado por um inconsciente do qual ele é objeto e que ele há de levar em conta. É por este

motivo que ele se engana, comete lapsos, rasura ou faz acréscimos que nem sempre são seguidos no ato da leitura. Algo vem à tona pelas instâncias intermediárias e provoca a mudança. Desta forma, como podemos apreender na imagem, o trecho suprimido no parágrafo 8, reaparece deslocado.

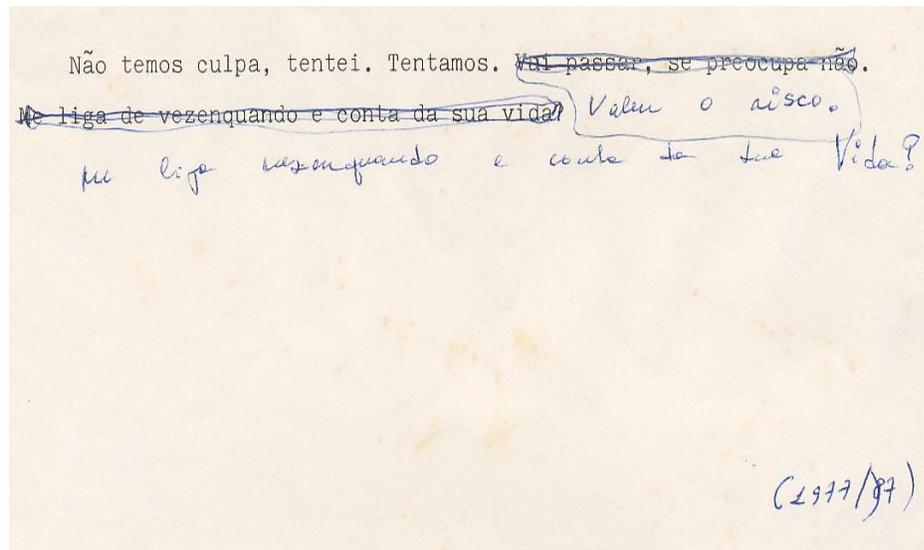
FIGURA 36: Décimo primeiro parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

No parágrafo doze temos a substituição da frase “Vai passar, se preocupa não” por “Valeu o risco”. A frase retrata não mais a insegurança do narrador frente à posição do seu interlocutor, mas sim a certeza iminente da morte e o quanto a tentativa de conversa e de convencimentos empregadas ao longo da narrativa foram produtivas e valeram a pena. Na sequência, a frase “Me liga de vez quando e conta da sua vida” é repetida logo abaixo mantendo basicamente a mesma estrutura. Por fim, no canto direito inferior da folha, temos a indicação manuscrita do período compreendido entre a primeira e a última escritura. No entanto, o manuscrito não foi assinado, o que sugere que esta não seria a última versão. Acreditamos que exista mais um texto, o qual não tivemos acesso por não estar no acervo. Possivelmente, o manuscrito dessa versão última, encontra-se em posse de outra pessoa.

FIGURA 37: Décimo segundo parágrafo da quinta versão de Anotações sobre um amor urbano.



Fonte: Acervo CFA, CLI: 0711.

A última versão do texto – última devido à morte do autor⁴², é composta pelo documento informado no item (v) no subcapítulo 3.3.1. Nesta etapa, todas as modificações propostas na etapa anterior foram ratificadas pelo autor. Sobre essas, dou ênfase a um trecho em que o nome do músico citado foi alterado em três versões, sem que tenha sido, em nenhum momento, marcado por uma rasura. Configurando assim, em todos os casos, rasuras brancas. Vejamos a transcrição dos trechos:

- (a) [...] não quero fechar a porta com essa fome na boca, apanhar um copo de leite na geladeira, molhar as plantas, olhar paredes, ouvir Chopin, sempre Chopin [...]
- (b) [...] não quero fechar a porta com essa fome na boca, apanhar um copo de leite na geladeira, molhar as plantas, olhar paredes, ouvir Satie, sempre Satie [...]
- (c) [...] não quero fechar a porta com essa fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, <ligar-desligar a tevê, cantar o telefone> ouvir Mozart [...]

Como podemos perceber não foram feitas alterações nos rascunhos, a não ser no último documento. Além disso, dou ênfase à mudança do nome do músico. A música é um elemento

⁴² O autor morreu no dia 25 de fevereiro de 1996, aos 47 anos, um ano após a publicação de *Ovelhas Negras*.

recorrente na obra de Caio F, como foi atestado nos estudos de Tânia Franco Carvalhal (1996), e em declaração na Casa Rui Barbosa, quando o escritor falava sobre o processo de criação em *Onde Andará Dulce Veiga*, em 1990.

Como gosto muito de música, escrevo, depois leio em voz alta, muitas vezes até gravo para ver como soa. Às vezes quero um capítulo em ritmo de blues, ponho Billie Holliday ou Bessie Smith ao fundo, às vezes quero uma coisa tipo rock heavy, então é só fazer a leitura com Lou Reed ao fundo, ou Mick Jagger.⁴³

A relação do escritor com a música é evidente, além de criar ao som de uma boa música, em muitos contos, ele sugere o nome de intérpretes ou de canções que devem ser ouvidas enquanto se faz a leitura.⁴⁴ Em relação ao nome dos artistas citados nas diferentes versões do conto podemos supor que durante o processo de criação o escritor referenciou naturalmente um músico que ele estava ouvindo no momento da escritura.

⁴³ Abreu, Caio Fernando. Depoimento. Ficções 2. Seminário sobre o Manuscrito. Casa de Rui Barbosa, out. 1990, p.81.

⁴⁴ Como no conto *Depois de Agosto* em *Ovelhas Negras* e nos contos *Pela passagem de uma grande dor* e *Os sobreviventes* em *Morangos Mofados*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar o percurso criativo de Caio F. através dos seus manuscritos foi uma experiência física, mas também foi, me arrisco⁴⁵ a dizer, quase espiritual. Com os manuscritos em mãos, conseguia sentir uma força que me transportava para o momento da criação. Assim, nesse momento quase onírico, era possível imaginar o escritor em sua mesa batendo as teclas de sua máquina de escrever vermelha, talvez com um cigarro ou uma bebida nos intervalos, uma música ambiente e muitos livros ao seu redor.

Esses foram os primeiros sentimentos em relação aos manuscritos de Caio F. No entanto, passado o devaneio inicial, a abordagem genética nos fez centrar a análise nos dados efetivos, ou seja, naquilo que realmente podia ser visto ou percebido durante o processo de criação: as rasuras. Ao mesmo tempo em que analisamos esses dados, surgem algumas questões com relação às limitações existentes no método de análise. Afinal, não devemos pensar que o manuscrito é a caixa-preta do texto publicado, mas podemos entendê-lo como uma chave-mestra que dá acesso às inúmeras possibilidades que brotam dos manuscritos.

Antes de iniciarmos o processo de análise dos manuscritos, foi necessário organizá-los a fim de estabelecer o nosso prototexto. Passado este momento, concatenamos os documentos para constituir a cronologia das versões. A ordem foi estabelecida através dos registros das rasuras, da observação das alterações e do cotejo das versões.

Acompanhar o percurso criativo do escritor através da abordagem genética, permitiu-nos a identificação de algumas especificidades nos manuscritos do escritor. Os textos nasceram no bater das teclas da máquina de escrever, passaram por uma leitura e foram rasurados a próprio punho, com caneta azul ou preta. Na observação das rasuras, foi possível notar que os contos sofreram alterações substanciais na forma e no conteúdo. Através do acréscimo, do descarte ou da substituição de um trecho, o escritor deixava vestígios. Esses vestígios, tais como pegadas na areia, indicaram o caminho percorrido pelo escritor até chegar ao texto publicado. É justamente este caminho que o geneticista busca encontrar, a fim de aproximar-se de cada momento da criação, para observar as possibilidades da escritura e que não estão no texto publicado.

Conforme demonstramos no segundo capítulo *O processo da análise genética*, a definição das operações de escritura que geram as rasuras foi fundamental para que pudéssemos estabelecer

⁴⁵ Usarei a primeira pessoa exclusivamente neste parágrafo para expressar um sentimento íntimo.

a cronologia das versões e partir para a análise dos manuscritos dos contos. Além disso, ilustramos o processo de formação do sujeito da escritura e mostramos, a partir da roda da escritura criada por Willemart, que o sujeito, assim como o texto, está sempre em processo de mudança. Recentemente, Willemart (2014, p.14) sentiu a necessidade de voltar à roda da escritura para esclarecer o movimento das instâncias que reúnem o escritor. O teórico sugeriu que a roda fosse combinada a um movimento espiral, a qual “permite considerar o conjunto como um operador matemático”. Com isso, Willemart retrabalhou a roda com ênfase no tempo lógico definido por Lacan.

De acordo com Castilla del Pino, há um desdobramento desse sujeito no ato da escritura. Sendo assim, a instância que inicia o processo e que arquiteta a escritura a cada rasura não é a mesma que assina e entrega o texto ao editor. É no desenvolvimento do sujeito e da textualização, nas idas e vindas da pena na mão do escritor que a escritura literária se constitui. Como um forte desejo ou uma pulsão incontrolável, o escritor se transforma em autor e é exatamente entre essas duas extremidades que se dá a instabilidade do texto.

A instabilidade do processo de escritura se dá na contínua passagem de uma posição a outra: de escritor a *scriptor*, de *scriptor* a narrador, de narrador a primeiro leitor e de primeiro leitor a autor. O texto é um produto instável e suscetível às mudanças enquanto o seu escritor tiver disposição e vontade de agir sobre ele. Ou enquanto tiver saúde e vida para tal.

No terceiro capítulo, *Ovelhas Negras: uma abordagem genética*, analisamos detalhadamente o processo de criação de *Ovelhas Negras*, os paratextos, a estrutura de divisão dos capítulos e a crítica que saiu na época do lançamento do livro, 1995. Demos destaque ao texto de abertura do livro e aos miniprefácios que antecedem cada capítulo, pois eles são peças chave no entendimento da gênese dos contos. Percorremos todas as pistas dadas por Caio F. com o objetivo de buscar a resposta para os nossos questionamentos nos manuscritos do escritor.

Com a análise do primeiro conto, *Introdução ao Passo da Guanxuma*, percebemos que o processo de criação iniciou como uma ideia obsessiva de representação de uma cidade fictícia. Contudo essa cidade tinha um ponto de partida real: a Santiago de Boqueirão, cidade natal do escritor. Inicialmente, a cidade figurou como espaço ficcional em outras narrativas, porém a obsessão por escrever um romance inteiro dedicado ao Passo sempre o perseguiu. Na primeira versão do conto, percebemos que havia um planejamento bem estruturado para dar início ao romance. A lista encontrada com o esquema dos trinta nomes de personagens se revelou ser um

guia de trabalho nesta fase inicial. As rasuras que foram feitas na lista com a descrição de algumas personagens nos fizeram levantar duas hipóteses sobre as intenções do escritor: as rasuras poderiam indicar as personagens principais para o romance ou poderiam representar a escolha de quais personagens apareceriam no conto. Ao cotejarmos a primeira e com a segunda versão, logo descartamos a segunda hipótese, pois das personagens que haviam recebido as descrições apenas uma aparecia na segunda versão. E, de todas as trinta personagens que compunham a lista, apenas duas estavam nela.

Na passagem de romance para conto percebemos que houve um aumento significativo de páginas, de quatro para onze. Apesar do conto ser um gênero de menor extensão, devemos ressaltar que tínhamos em mãos apenas o capítulo três do romance. Dessa forma, um capítulo de quatro páginas que se transformou em um conto de onze. A partir deste aumento sabíamos que basicamente o texto teria um grande número de acréscimos, fato comprovado nas tabelas comparativas. Outro dado evidente foi a motivação dos acréscimos realizados no texto. Eles davam conta de aprimorar a descrição dos aspectos geográficos e das estradas que compunham a cidade, bem como das personagens que caracterizavam a estrada. A primeira informação que comprova esta afirmação é o fato de o escritor ter dividido o conto em capítulos que indicassem a posição de cada estrada da cidade seguida de seu elemento característico. De acordo com a noção dos teóricos apresentados para conceituar o gênero conto, ressaltamos que a temática é um dos critérios que deve prevalecer. Ao destacar a geografia do Passo, a temática já estava definida: a cidade. E, agora, estava sendo explorada ao máximo nas suas descrições.

Com base nessa alteração, buscamos analisar os acréscimos que se referiam às descrições e que exaltassem o elemento chave de cada posição geográfica. No entanto, lugares são conhecidos não somente pelas coisas que têm, mas também pelas pessoas que neles habitam e pelas histórias que são contadas (Ah! E como contam histórias nesse Passo). Dessa forma, foi imprescindível analisar a caracterização das personagens e também suas histórias.

As personagens atuam como ponto de referência nas estradas. Desta forma, a estrada leste é conhecida por ser a estrada onde vive Madame Zaly e onde Dulce Veiga foi vista pela última vez. Na estrada norte está localizada a casa de meretrício de La Morocha e foi lá, à beira da sanga, que houve o assassinato de Dudu Pereira. A estrada oeste é caracterizada pelas personagens Lisaura de Sousa e Verbena de Amorim e pela morte trágica de Gorete dos Lírios. E,

por fim, a estrada oeste é conhecida por ser o local onde vive Nenê/Zezé Tabajara e por ter sido o local em que ocorreu o surto de Eliana Tabajara.

Na análise de *Noites de Santa Tereza*, notamos que, mais uma vez, houve um aumento significativo no texto, que passou de uma para três páginas. Devido ao comentário de Caio F. no miniprefácio, de que o conto não teria sido publicado devido a sua linguagem pornográfica, pensamos que na sequência das versões encontraríamos uma alteração na linguagem de modo que o conteúdo pornográfico fosse suavizado ou excluído. No entanto, conforme pudemos demonstrar o que aconteceu foi justamente o contrário. Houve uma tentativa de aprimorar as descrições dos atos sexuais e detalhá-los com o acréscimo de palavras que tornavam as ações específicas.

Um elemento que surgiu durante a análise, mas que não podíamos deixar de considerar foi o surgimento do final da novela *Pela Noite* na primeira versão de *Noites de Santa Tereza*. O trecho acrescido no rodapé inferior da folha demonstra o quanto o processo de criação de um texto não se dá dissociado de outro. Na mente do escritor, há uma pulsão de ideias esperando o momento certo para sair da imaginação, ultrapassar o campo simbólico e ser expresso através da linguagem. As palavras surgem de uma força maior e da necessidade de serem materializadas no papel.

É neste conto que conseguimos observar, de maneira mais acentuada, o fato de Caio F. ter considerado *Ovelhas Negras* uma autobiografia ficcional. Primeiramente, porque muitos dos dados que foram acrescentados ao longo do processo de reescritura tinham relação direta com o momento vivido pelo escritor. Desde a ideia inicial, que surge no momento em que o escritor estava vivendo no Rio de Janeiro, no bairro Santa Tereza, até a última versão, em que demonstramos o quanto a descoberta do fato de ser portador do vírus HIV influenciou nas alterações feitas no conto.

A partir do levantamento teórico sobre os estudos autobiográficos, trilhamos o caminho para uma definição exata em que conto e livro melhor se enquadrassem. A partir da noção de autobiografia e do *Pacto Autobiográfico*, proposto por Lejeune, fomos levantando hipóteses, confirmando e negando os conceitos nos quais *Ovelhas Negras* se inseria. Chegamos à conclusão de que o livro se encontra no limiar do conceito de autobiografia, tendo em vista que o escritor não pretendia percorrer sua história pessoal, mas sim, retomar sua história ficcional, ou seja, a trajetória do escritor que foi e das histórias que escreveu. Apesar de Caio F. ter confessado em entrevistas que o ponto de partida do Caio-escritor ter sido sempre o Caio-homem, isto pode ser

considerada como uma estratégia literária, ou seja, uma maneira consciente de elaborar os seus textos. Ao descrever ou narrar as suas impressões sobre a vida, os eventos que viveu ou presenciou e as pessoas com quem conviveu e, além de ser um incansável epistológrafo, na qual podemos fazer a correspondência do conteúdo de suas cartas com passagens de seus textos, esses foram sempre seu ponto de partida.

Desta forma, *Ovelhas Negras* caracteriza-se não somente por contar a trajetória do escritor, mas por fazer um levantamento desde os primeiros movimentos de escritura até a sua derradeira produção. Os textos nos revelam o caminho que Caio F. construiu ao longo de sua carreira de mais de trinta anos como escritor. Para Barbosa (2008), o escritor conseguiu articular duas narrativas, uma autobiográfica e outra ficcional, que se entrelaçam e se complementam, criando assim o termo que permite entender o livro mais adequadamente: “autobiobibliografia, uma vez que pretende apresentar ao leitor uma trajetória literária do autor por meio de muitos de seus textos emblemáticos de cada uma das várias fases da vida do escritor, como um substrato de suas próprias vivências.” (BARBOSA, 2008, p.232)

Em *Anotações para um amor urbano*, ao tentarmos organizar nosso pensamento a respeito dos passos registrados no percurso criativo do autor, percebemos a tentativa de Caio F. em fazer com que seu texto pareça, aos seus olhos, o mais adequado aos seus sentimentos em um determinado momento de sua vida. Das sutis mudanças de pontuação, da substituição de palavras pontuais, às recorrentes trocas de preposições no título e da adequação verbal na forma de tratamento, Caio F. cria em meio a um fluxo prático de escritura em que as ideias vão assumindo seu lugar na materialidade do texto. Do mesmo modo, apresenta momentos lacunares em que não encontra a palavra, ou a inspiração que geram o momento de desfecho. É este momento de pausa, entre uma resscritura e outra, ou de indecisão, entre uma rasura de acréscimo ou de substituição, que permite ao *scriptor* seguir escrevendo. Talvez o instinto não seja de finalização, mas sim de busca pelo texto perfeito ou pelos encontros que são proporcionados no momento de criação entre a vida e a ficção de um escritor.

Entre o fluxo de ideias, entre o tu e você ou entre o Sul e o Sudeste, há muito mais que uma mudança geográfica ou pronominal. As diferenças culturais, sociais e comportamentais das ruas e da sociedade em geral, fazem que o autor exerça em sua criação ficcional toda a angústia de um ser incompleto e de um escritor que não sente sua obra finalizada. Ao ser questionado sobre a dor e o prazer no processo de criação, Caio F. relatou em entrevista à revista *Processo de*

Criação que fica com uma história ou uma imagem na cabeça durante anos e que, durante esta fase angustiante, acaba fazendo diversas anotações em muitos lugares até o momento que decide sentar e escrever. Para o autor esse é um processo doloroso, mas no dia em que ele resolve dar forma ao texto e que tudo conspira para que ele tenha controle sobre “aquela coisa amorfa”, é nesse dia que os canais se unem e se conectam de tal forma que surge o prazer de dar “forma ao informe”. E assim, entre a dor e o prazer, entre o manuscrito e o texto pronto que Caio. F homem e Caio. F escritor se completam.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio F. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. Depoimento. *Ficções 2*. Seminário sobre o Manuscrito. Casa de Rui Barbosa, out. 1990, p.81.
- _____. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Triângulo das guas*. Porto Alegre: L&PM, 2005b.
- BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinidamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. Orientadora: Sandra Margarida Nitrini.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Traduco de Carlos Eduardo Galvão Braga. *Manusctica*, Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (Brochura), 1990, p.127-161.
- BESSA, Marcelo S. Quero brincar livre nos campos do senhor. Uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, n.4, p.7-15, 1997.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Traduco de Marie-Hlne Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BIEZMA, Javier del Prado, CASTILLO, Juan Bravo, PICAZO, María Dolores. *Autobiografa y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CARVALHAL, T. F. O encantador de serpentes da escrita. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996.
- CASTELLO, J. Caio Fernando Abreu: o poeta negro. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DALTO, Darlene. *Processo de criação*. Disponível em <http://caiofcaio.blogspot.com.br/2012/03/processo-de-criacao-parte-final.html>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

DEL PINO, Carlos C. *Teoria dos sentimentos*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.:* cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fábula*. Lisboa: Presença, 1983.

FACIOLINCE, Héctor Abad. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.

GINZBURG, Jaime. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 367-374.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a crítica genética. *Estudos avançados*, n. 11, mai 1991.

_____. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2007.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplemento Anthropos*. Barcelona, n. 26, dez. 1991. La autobiografía y sus problemas teóricos.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. 2v.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Tradução Jovita M. G. Noronha (Org.) e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÔBO, Clodoaldo. Eu sou vida, eu não sou morte. *A tarde*. Salvador, 26 de julho de 1995. Caderno 2, p.6.

LOPES, Nayse. O confronto com a morte é um alívio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de mai. 1995. Ideias, p.6.

MORICONI, Ítalo (org.). *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PASSOS, Marie-Hélène P. *Da crítica genética à tradução literária*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2011.

PINO, Claudia Amigo. *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

RODRIGUES, Rosane V. FONSECA, Orlando. *Santiago de Boqueirão, seus poetas quem são?: Caio Fernando Abreu*. Frederico Westphalen, RS: URI, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Crítica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese em Incidente em Antares*. 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

TEIXEIRA, Jerônimo. A marginalia de Caio Fernando Abreu. *Zero hora*, Porto Alegre, 31 mai. 1995. Segundo Caderno, p.4-5.

TROSS, Sérgio. Não estou satisfeito com nada que escrevi. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. 15/08/1970, p:3.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 2006.

WILLEMART, Philippe. “Como se constitui a escritura literária?” In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em Processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP; CAPES, 2002.

_____. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005

_____. *Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

ANEXOS

Anexo A: Recorte de jornal do conto Anotações sobre um amor urbano.

Este conto inédito de Caio Fernando Abreu faz parte da peça **Morango Molhado**, que estreia dia 2 de outubro, no Clube de Cultura, em Porto Alegre

Anotações para um amor urbano

Por CAIO FERNANDO ABREU

Barroco

ZH CULTURA — Foto: Abreu. 1 de outubro de 1981. Página 12

— Desculpa, digo, mas se eu não te tocar agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer mais nada, não tenho culpa, não me entenda mal, não me entenda bem, é só esta vontade de estender o braço e te tocar. Já faz muito tempo que estamos aqui conversando nesta janela, já dissemos tudo que podia ser dito, tenho a sensação/impressão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e te tocar, é natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos — agora. Não diz nada. Apenas olha para mim e sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco ou calu uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo, um pedido, dois pedidos. Que teria pedido? Pedi para saber tocá-lo. Não sei, não tenho coragem, é tão difícil, o gesto arredondar a emoção, respiro fundo e me digo: você não tem mais nada a perder, essa é a grande vantagem, quando não se tem nada a perder, só se tem a ganhar. Sorri, apenas. Os olhos. A boca. Será verdade? Como se chama isso sem nome? Há quanto tempo não sinto assim? Estendo o braço, brota. Toco. A boca se entreabre, perto da minha, devagar, mais perto ainda, úmida, cigarro, chicle, conhaque, vermelha, os dentes se confundem, quentes. Naufrago em tua boca, fecho os olhos, esqueço, mastigo tua saliva, afundo: escuridão e umidade, calor rio contra minha coxa: amanhã não sei. Não sabemos.

(Corre, corre, corre, o número do telefone na palma da mão suada. É tão — meu amigo — difícil. Tudo o que não seja o largo que sinto fica tão dispensável quando me encontro assim, sentindo largo que nem esse. Se tivesse alguma coisa, largaria dela, fosse o que fosse, por você. Não tenho nada, no fim destes dias crispados, entre os carros, as pessoas e a parandia à solta na cidade — no fim destes dias, um onde encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoe e passe as mãos na minha cara marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olhe no olho e me deixe mergulhar no fundo quente de teu ombro. Afundo no cheiro que não defino e você me embala dentro dos seus braços, cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, poemas incompletos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, e você me alisa, e você me aquieta repetindo que tudo está bem. O telefone toca muitas vezes. Ninguém atende.)

Um momento mágico de fixidez: quanto tempo esperou por isso? Cronologicamente: quase trinta anos: a cronologia não importa: estava esperando por você, companheiro, há mais de dois mil anos. Teu cheiro persiste no meu corpo durante vários dias. Não tomo banho: guardo, preservo: cheiro o cheiro do teu cheiro grudado no meu cheiro.

E basta fechar os olhos para naufragar, outra e cada vez mais fundo, na tua boca. Minhas mãos escorrem na tua anca, gramados batidos de sol, poços claros. Nítido: alguma coisa pára no tempo: os automóveis cessam de correr, os relógios param de andar, as estrelas interrompem seu percurso pelo céu. Olho no poço do teu olho escuro e quero dizer tanto, tão longe e mais além. Não encontro palavras, não existem palavras. Andei tão arrebatado, não queria mais, me confundo, me perco outra vez, caio nas mesmas armadi-

lhas, bestas emoções, me perco novamente. Essa nitidez, esse definido que você presentiu em mim e te trouxe aqui: tudo isso despedaçado, torce fulminada, se decompõe quando começa a brotar esse conturbado de mim, do meu. Sou só poesia, amigo, estou apenas procurando. Fico noite, dia, faz garra, sede, prego — fico toco e você se assusta.

— A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Mas localiza um crepúsculo roxodourado atrás dos edifícios. Demorada bonito. Em volta doente. Podre, em torno. Como posso te gostar limpo no centro do doente podre louco? Cortam sempre meu caminho em busca de cigarros, fósforos, cartão, palavras e coisas obscuras que não chego a decifrar nos semáforos olhos urbanos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como evitaremos — como se diz, como se diz de melá dúzia de toques ansiosos? — se decompõe, corrompa e apodreca junto com o louco doente podre? Não evitaremos. A cidade está podre, você sabe. A cidade está doente, você sabe. O vírus caminha em nossas veias, companheiro.

(Fala, fala, fala. Estou muito cansado. Já não identifico nenhuma palavra, apenas me deixo embalar numa espécie de ritmo em sua voz, dentro de uma melodia monótona/angustia/perplexidade. Quase três da manhã. Não temos onde ir. Nunca tivemos onde ir. Onde teremos onde ir. Um hotel quem sabe — não quero me sentir ainda mais sórdido — você se sente sórdido, baby — um nojo vezenquando me dá um asco — teve Rimbaud teve Verlaine — tanta maldição — nojo é culpa nojo é moral — bonito que seja bonito que seja: painos nas paredes, janela aberta sobre um rio, um gramado ou coisa assim, muitas almofadas, uma cama enorme, bandejas de frutas pelos cantos, melancias, maracujás, melões, abacaxis e vinho: não é mais possível — cansado desse gostar medroso a conta-gotas — é muito pouco — não val dar certo — anormal eu tenho medo — medo é culpa medo é moral — eu me contento com pouco — eu não me contento com pouco: eu quero muito, eu quero tudo.)

Bob Dylan ou Jorge Ben? Não quero

limpo. Deixe tudo como está. Nada mais importa. Agora você me tem. Agora tenho você. O resto? Ah, o resto é só o resto. Não importa, não importa.

Largue tudo. Venha comigo para qualquer outro lugar. Agora, já. Peço, peço, não digo nada, mas peço e peço diga, já agora, diga. Você não diz nada. Você não me vê por trás do meu olho que vê. Abro a janela sobre o viaduto para apontar o cimento: houve um arrevo aqui, faz tempo.)

Gosto muito de ti, falei tanta mas tanta besteira tanta, passar uma borraça nestas duas últimas horas, viver agora, tarefa dura, de cada dia arrancas em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã, mas o poço não tem fundo, persiste sempre por trás, amigo não me tira, eu quase me quebro, não me magoe, eu quase me lanho, não me empurre de volta ao sem volta de mim, há muito tempo estava acostumado a apenas consumir pessoas, como se consumem cigarros, a gente emagrece a ponta no cinzeiro, depois vira na privada e puxa a descarga, pronto, acabou, as pessoas só me deram desatino, desculpe, foi só mais um engano? não quero fechar a porta com essa fome na boca, apanhar um copo de leite na geladeira, molhar as plantas, olhar paredes, ouvir Satie, sempre Satie, buscar teu cheiro no mais oculto do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, estender a cama, incensos, complicado simples, amigo amigo, não assim, não vale a pena, puxar as cobertas, tudo vale a pena, mergulhar no quente fundo do teu ombro, tanto trio, naufragar na tua boca, apagar a luz, reiventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra o meu, fechas os olhos sem entender, mais uma vez mastigando maldições.

(Não temos culpa, tentel. Tentamos.)

Teus dedos. O pequeno anel de prata em forma de serpente. Queria tanto/muito ser um estar alegre pra você.

O mundo é tão sujo, menino, degradaram tudo, é banal, mas eu não queria te ver mergulhado nessa sujeira toda, tu do programado, coisas que você não viu, que você não sabe nem provou.

Chega pra mim sem medo, toque no meu ombro, olhe no meu olho dentro e diga: — vamos embora para um lugar

Anexo B: Esquema de identificação dos hexagramas em sua função oracular.

Trig. Inf. Sup.	☰	☱	☲	☵	☶	☳	☴	☷
☰	1	11	34	5	26	9	14	43
☱	12	2	16	8	23	20	35	45
☲	25	24	51	3	27	42	21	17
☵	6	7	40	29	4	59	64	47
☶	33	15	62	39	52	53	56	31
☳	44	46	32	48	18	57	50	28
☴	13	36	55	63	22	37	30	49
☷	10	19	54	60	41	61	38	58

Para compor o hexagrama, basta seguir os dois trigramas que o formam; o ponto de encontro dos mesmos indica o número do hexagrama desejado.

