

LETÍCIA DA COSTA CHAPLIN

DE AUSÊNCIAS & DISTÂNCIAS TE CONSTRUO:
A POESIA DE CAIO FERNANDO ABREU

Porto Alegre
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA

***DE AUSÊNCIAS & DISTÂNCIAS TE CONSTRUO:
A POESIA DE CAIO FERNANDO ABREU***

LETÍCIA DA COSTA CHAPLIN

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Tese de Doutorado em Letras apresentada
como requisito parcial para obtenção do título
de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Porto Alegre
2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

C464A

Chaplin, Letícia da Costa

De Ausências & Distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu / Letícia da Costa Chaplin. - Porto Alegre, 2010.

294 f.

Tese (Doutorado em Letras) –
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2010.
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e
Silva.

1. Literatura brasileira: poesia 2. Literatura
sul-rio-grandense. 3. Literatura gaúcha. 4.
Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. I. Título.

CDD B869.1

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela qualidade de seus cursos e pelas oportunidades oferecidas;

À professora Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas orientações durante esse percurso;

A Isabel e Mara, por compartilharem sua paixão pelos estudos literários;

A Cláudia Abreu e Jorge Cabral, pela atenção carinhosa;

A Luciano Alabarse, pela doação do material que se constituiu no *corpus* deste trabalho;

Aos meus colegas da Pró-Reitoria de Graduação da FURG, pela compreensão e incentivo;

Ao Vini, minha maior razão, pelo incansável incentivo e pela presença amorosa de sempre;

A minha mãe Estela, por acreditar em mim em toda e qualquer circunstância;

Ao Luciano Moscarelli, pela companhia na leitura dos originais nas tardes de verão;

Aos meus amigos, irmãos de pais diferentes, pela compreensão nas minhas ausências e pelo amor nos meus momentos de cansaço;

A Deus, por ter me abençoado com tudo o que tenho, de coisas e de pessoas, e com tudo o que sou.

DEDICATÓRIA

Para Vini,

*I was born to be with you
In this space and time.*

(Magnificent - U2)

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. Não sei se um computador facilitaria isso, acho que teria muito medo de um computador, sempre penso que o contato da pele, da carne, do suor do escritor com o papel é muito importante.

Caio Fernando Abreu

RESUMO

O presente trabalho caracteriza-se por apresentar, pela primeira vez, uma vertente pouco conhecida do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu: a **poesia**. Essa pesquisa participa das discussões levantadas pela Crítica Genética, centrando-se na organização dos manuscritos dos 116 poemas, praticamente todos inéditos, visando a uma publicação, e no acompanhamento do percurso criativo do poeta. Para tanto, essa tese se estrutura em três etapas: fixação dos poemas; estudo das campanhas de escritura através de poemas representativos; análise dos temas da **falta**, do **olhar** e da **memória**, fundamentada nas reflexões de Walter Benjamin, principalmente em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Nossa proposta é articular a poesia de Caio F. e as discussões acerca de seu processo de escritura, ampliando o olhar da Crítica Genética sobre a produção poética e as possibilidades de abordagens da obra do escritor gaúcho.

Palavras-chave:

Caio Fernando Abreu - Crítica Genética - poesia - Walter Benjamin

ABSTRACT

This work is characterized by the presentation, for the first time, of an unknown ability of the Brazilian writer Caio Fernando Abreu: the poetry. This research considers the discussions raised by Genetic Criticism, focusing on the organization of the manuscripts of the 116 poems, which most of them are unpublished poems, leading to an organized publication of them and to the creative course of the poet. For such, this work is organized in three steps: i) setting of poems; ii) study of the movements of writing considering representative poems and iii) the analysis of the themes: the absence, the view and the memory, based on the reflections of Walter Benjamin, mainly in *On Some Motifs of Baudelaire*. This proposal is to articulate the poetry of Caio F. and the discussions concerning his writing process, enlarging the view of the Genetic Criticism about his poetical work and the possibilities of considering the legacy of this writer from south Brazil.

Keywords:

Caio Fernando Abreu - Genetic Criticism - poetry - Walter Benjamin

SUMÁRIO

1- <i>A gênese de um poeta</i>	10
1.1 O poeta e sua geração	26
1.2 A poesia (re)descoberta	30
2- <i>Crítica Genética e criação: a busca do poema em Caio F.</i>	33
2.1 A criação segundo Caio F.	49
2.2 O poema em formação	59
3- <i>Sobre alguns temas em Caio F.</i>	92
4- <i>Ausências & distâncias & suspeitas: a poesia de Caio F.</i>	129
Referências.....	141
Anexo I	155
Anexo II (volume separado)	

1- A GÊNESE DE UM POETA

*Provisoriamente, guardei minha alegria.
Mas sou bonito assim: quase nascendo.
Quem canta, custa a morrer, e eu não sabia.*

(*Uma canção provisória* - Caio Fernando Abreu)

Esta pesquisa propõe-se a realizar um estudo sobre o processo criador, participando das discussões levantadas pela Crítica Genética, centrando-se em dois aspectos fundamentais: publicar os cento e dezesseis poemas inéditos, do escritor Caio Fernando Abreu e acompanhar o percurso criativo pelo qual passou sua produção poética. Dessa maneira, evidenciamos uma vertente do autor ainda desconhecida pelo grande público: a poesia.

Nosso ponto de partida são os chamados documentos de processo, *manuscritos*¹ - diários, anotações, folhas soltas - escritos por Caio, a fim de que possamos ver a obra literária a partir de sua construção. Assim, seguindo os rastros deixados pelo poeta gaúcho, pretendemos reconstruir e avaliar o caminho da produção de seus poemas, apresentando parte dos elementos responsáveis pela criação dos mesmos. Em suma, voltamos à gênese da obra, descrevendo e interpretando os sistemas que organizam essa produção, que constitui a segunda etapa deste projeto.

Analisamos, portanto, diários, cartas, livros e outros materiais, os quais constituem o *prototexto*² da futura antologia poética de Caio Fernando Abreu, além de outras obras publicadas de Caio. Salientamos que essas obras não foram submetidas à pesquisa genética, uma vez que são consideradas apenas como referências para contextualização e fontes para a análise dos poemas, mas são fundamentais para a

¹ *Manuscrito* é todo documento que, independentemente de sua materialidade, contém em si a ideia de registro; objeto de estudo da Crítica Genética, cujo nome atualmente reflete inadequações, uma vez que não se refere somente ao material escrito a mão, mas compreende rascunhos, diários, anotações, rasuras, a lápis, a caneta, a máquina ou digitados no computador, que foram alterados pelo autor; por essa razão, os manuscritos também são chamados de *documentos de processo*.

² O *prototexto* é formado pelo conjunto de todos os documentos manuscritos, conservados, de uma obra publicada ou de um plano de publicação; organizado segundo a cronologia de suas sucessivas fases de criação; sinônimo de *dossiê genético*, denominação que parece ser mais abrangente.

interpretação das intertextualidades evocadas.

Para tanto, este estudo se estrutura em três etapas. Na primeira, procedemos à organização e fixação dos 91 poemas encontrados no Arquivo de Caio Fernando Abreu, depositado no Instituto de Letras da UFRGS, acrescidos de 25 poemas presentes em seus diários disponibilizados pela família. A segunda etapa compõe-se do estudo do processo criativo de cinco poemas, com duas ou mais campanhas de escritura. Já na terceira etapa analisamos as temáticas recorrentes nos poemas de Caio: a *falta*, o *olhar* e a *memória*.

Para a reconstituição dos caminhos de construção do texto, desde seu surgimento apenas como uma ideia, até ser considerado acabado, utilizamos os recursos disponibilizados pelo instrumental da Crítica Genética. Em alguns casos, foi necessário não apenas transcrever os poemas, como também atualizar aqueles anteriores à Reforma Ortográfica de 1971, conforme as convenções estabelecidas. Destacamos que nosso investimento não foi numa obra pronta e acabada, mas num material que ainda está em processo de construção.

Assim, partimos do princípio de que não só pesquisadores em Crítica Genética demonstram interesse pela maneira como uma obra de arte é feita, como também vários artistas evidenciam essa busca; por isso mesmo é que acabam registrando as etapas desse processo, em muitos casos, preservando os documentos manuscritos. Esses rastros constituem o objeto de estudo da Crítica Genética e podem ser identificados como diários, rascunhos, anotações, planos e correções feitos durante a construção da obra. Como podemos imaginar, o processo de criação é bastante complexo e, mesmo tentando aproximar-se ao máximo do ato criador, o crítico geneticista jamais atingirá o todo desse processo, pois tem em mãos apenas parte dele. Outra parte, por certo a mais intrigante, constitui-se pelos processos mentais do autor ao pensar, repensar, escrever e reescrever a obra.

Neste trabalho, sobressai-se o aspecto de que temos em mãos, todo o tempo, um conjunto de poemas em processo, que se constituirá num livro provável. Enquanto esta tese se estrutura, também os poemas vão tomando corpo e essência, de modo a evidenciar que a poesia é experiência integrante da vida e da obra de Caio. Toda esta pesquisa revela o processo criativo como um percurso, um caminho de possibilidades e de escolhas, as quais estão ali, dispostas ao escritor para experimentos e tentativas. O

ato criador é um mecanismo que gerencia essas escolhas, pensadas, refutadas, aceitas, trabalhadas.

Portanto, no capítulo 1 abordamos aspectos relevantes da vida pessoal e intelectual de Caio que concorreram para constituir o processo de criação de sua poesia. No capítulo 2, damos espaço para as reflexões acerca do processo criativo e analisamos cinco poemas a partir dos manuscritos. Já o terceiro capítulo concentra as discussões sobre três dos temas mais recorrentes na poética de Caio, à luz de Walter Benjamin: a **falta**, o **olhar** e a **memória**. Finalmente, no capítulo 4 nos dedicamos ao fechamento deste trabalho (nunca da possibilidade de perguntar!) de questões suscitadas pela análise dos originais, seja no campo da Crítica Genética, seja no campo do estudo dos temas destacados.

Foi assim que nos encontramos com cento e dezesseis poemas de Caio Fernando Abreu. Inicialmente, os poemas foram organizados de modo a pertencer a este capítulo, conforme submetemos à banca de qualificação. No entanto, devido ao número expressivo de poemas, decidimos por elaborar um volume separado, que se constitui no Anexo 2 deste trabalho.

Cento e dezesseis poemas inéditos. Cento e dezesseis poemas de, um dos mais produtivos e criativos contistas das décadas de 70 a 90. Contista? Sim e não. Caio F. deixou-nos, além de dezenas de contos, outras tantas peças teatrais, resenhas e artigos para jornais e revistas, romances para adultos e crianças. Caio estreou no gênero da narrativa curta com o livro *Inventário do Irremediável*³, em 1970. Em sua trajetória constam, entre outros, dois romances: *Limite Branco*, de 1970, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990; um livro para crianças, denominado *As Frangas*, e ainda uma coletânea de crônicas, *Pequenas Epifanias*, e de peças para teatro, *Teatro Completo*, ambas publicadas postumamente.

A qualidade de sua produção foi reconhecida através de vários prêmios recebidos, ratificando a importância de sua obra em nível nacional e internacional. Sua genialidade e originalidade criativa seguem uma tendência tida como "urbana", instalada em meio ao processo de industrialização e de consumo desenfreados.

Caio nasceu no fim da década de quarenta, na cidade de Santiago do

³Salientamos que, em 1995, Caio revisou e reeditou essa antologia, mudando o título, "*passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?)*", conforme ele mesmo afirma no prefácio da reedição.

Boqueirão, no interior do Rio Grande do Sul. Desde cedo evidenciava as características que viriam compor a personalidade do escritor: o enfrentamento, a procura de uma identidade, a vivência de experiências como busca de um significado maior na vida. Dono de uma personalidade autêntica e de um temperamento irônico, Caio, por vezes, assumia uma postura extremamente introspectiva, passando dias incomunicável, trancado no quarto – aliás a imagem do isolamento em seu quarto é recorrente em seus poemas. Trabalhou e escreveu para os principais veículos de imprensa do Brasil, teve inúmeros livros traduzidos e lançados no exterior, que lhe renderam convites para palestrar e autografar nas principais cidades europeias. No entanto, Caio lutava sempre contra uma crise financeira, pois, apesar da carreira literária de sucesso, ele era o exemplo clássico de que viver de literatura no Brasil era - e talvez ainda seja - uma aventura capitalista.

Sua literatura resulta dessa instabilidade e inquietude e, diversas vezes, carrega o emblema da experiência faltante: quase sempre parece faltar algo a Caio, seja dinheiro para sobreviver nas grandes cidades do país e do mundo, seja tempo para cuidar da saúde e dos amigos, seja alguém para dividir espaços e afetos. A ausência é presença recorrente na produção de Caio, como dizia na crônica *Existe sempre alguma coisa ausente*.⁴ A experiência da falta é profunda e doída, muito embora não saibamos precisar o que falta. Ou quem falta. Mas sempre falta: "o que chamamos de Deus, o que chamamos de amor, saúde, dinheiro, esperança ou paz"⁵.

Essa inquietude revela sua incansável busca por sentidos. Suas inúmeras experiências no campo da religiosidade e do esoterismo, seu comportamento alternativo, seu mergulho nas drogas, enfim, todas as suas vivências constroem a imagem de um escritor que, muitas vezes, não separa vida literária de vida pessoal. Sua vida, segundo ele mesmo afirma, não poderia ter outro fim:

Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente - me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé. (...) Tudo me parece muito lógico: que outra morte eu poderia ter? É a minha cara! (...) Só choro às vezes porque a vida me parece bela. (O sol. As cores. As coisas) Mas é de

⁴ Caio se refere, nessa crônica de 03 de abril de 1994, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, a uma frase da escultora francesa Camille Claudel em carta a Rodin, em 1886: "Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente." A frase obcecava Caio há anos, conforme afirmou também em carta a Maria Adelaide Amaral, de 10 de novembro de 1992, incluída em *Cartas*, 2002, p. 238-241.

⁵ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 91.

*emoção, não de dor. Tá tudo certo.*⁶

Em 1996, aos 47 anos, Caio morre vitimado pela AIDS. Mas sua história não acaba aí. Tendo assumido publicamente, na crônica *Última carta para além dos muros*, que era portador do vírus HIV, Caio abre portas para o debate sem hipocrisia acerca da AIDS e, bem mais importante, acerca da experiência do humano, da pessoa por trás da doença que escolheu viver intensamente cada voo, a fim de descobrir qual o potencial de suas asas:

*Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Nem sinto culpa, vergonha ou medo. 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 médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro - enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. (...) Sei também que, para os outros esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazuzu: "Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde."*⁷

Contemporâneo de uma geração que viveu o golpe militar, a repressão estudantil, a tortura e a censura, Caio parte dessas referências para construir textos que se ocupam do Homem. De maneira eminentemente pacífica, Caio e seus pares (outros escritores, atores, diretores e jornalistas de seu tempo) contestam as estruturas sociais e morais de uma sociedade condenada. Diferentemente daquele grupo revolucionário, comprometido com alguma tendência política, o escritor gaúcho é um anarquista na medida em que vislumbra a possibilidade de construção de um novo mundo, quase que um universo paralelo a essa sociedade hipócrita que oprime e reprime toda a sua geração.

Nesse sentido é que a produção literária de Caio Fernando traça o perfil de um momento importante de nossa história, focalizando a crise da contracultura

⁶ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 312-313.

⁷ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 102-103.

enquanto projeto existencial e do desgaste sofrido pelo sonho de uma realidade alternativa. Seu olhar atento revela uma certa perplexidade frente à falência de uma utopia e indica que é fundamental achar uma saída capaz de arrebatar toda a riqueza dessa vivência, para que novos projetos, mais ajustados ao real, possam se concretizar.

Não só a temática abordada por Caio retrata sua geração. Como "biógrafo de seu tempo", o escritor compromete-se a retratar sua geração também através da linguagem, por vezes caótica e confusa como o momento que experienciava. A rigidez da gramática tradicional é enfrentada por uma linguagem fluida, dinâmica e sonora, que aponta para a transformação e a fragmentação de seu tempo. Um tempo insinuando novas atitudes que marcariam e transformariam, na essência, as gerações seguintes: inovações no campo das artes, da linguagem, da sexualidade, da tecnologia.

Ao longo de sua carreira literária e através de sua linguagem introspectiva, Caio nunca foge a essa discussão em seus contos e crônicas. No entanto, uma legião de fãs, aficcionados não apenas por sua obra, mas também por tudo o que a história de vida de Caio representa, foi totalmente privada de conhecer outra vertente do autor: a poesia.

Caio, poeta. Para os leitores de sua produção literária, muito embora desconheçam a existência dos cento e dezesseis poemas aqui reunidos, não é difícil imaginar que Caio tenha se aventurado a escrever poemas. Primeiro porque Caio era mesmo plural. Muitos "Caios" viviam no ser humano Caio Fernando Abreu: o escritor, o místico, o jornalista, o dramaturgo, o eterno amante das viagens, o amigo, o filho que retorna a Porto Alegre para decidir viver seus últimos dias como... jardineiro, cuidando, ao lado da família, de alamandas, girassóis, petúncias, gladiolos. Enfim, o Caio tímido de uma infância feliz em Santiago do Boqueirão, o Caio enfrentativo de uma juventude de autoafirmação, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, e o Caio sereno de uma maturidade consciente do fugaz em Porto Alegre.

Segundo, porque a produção de Caio, especialmente a narrativa, se apresenta permeada, diríamos até sustentada, por uma linguagem eminentemente poética. O próprio Caio, por diversas vezes, assume o lirismo presente em seus contos: "*Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia (...) é um livro místico, violento, louco e lírico.*"⁸

⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 431.

Com uma dose de humor mediada por um sarcasmo ácido, Caio escreve poemas que contêm muito do seu estilo particular como escritor. Explorando a angústia e a fugacidade das coisas, o escritor gaúcho abre espaço para a densidade de temas como a descoberta do sexo e da sexualidade, o enfrentamento, a vivência de experiências polêmicas e proibidas, a busca de identidade e de significados. Significados para a vida, para a dor, para as perdas. Para o amor.

O amor. Para Caio, o amor é uma espécie de morte, porque nos desarma e desmascara nossas fraquezas, fragilidades. Para ele, o amor instaura em nosso estável cotidiano um "caos", desconstruindo aquilo que parecia inabalável e seguro. Seu discurso é, longe de meramente panfletário, comprometido com a exigência de amar. Mas essa é uma realidade da qual homens e mulheres do século XX persistem em fugir. E o enfrentativo Caio não tolera fugas...

A concepção de amor em Caio não é objetiva. Como não o são as coisas do coração. Amar é humanizar-se. Amar traz um novo olhar sobre as pessoas e o mundo. No entanto, os extremos afligem o poeta: enlouquecer por amor ou por não ser amado é assustador, pois querer-se a si próprio não é mais importante do que querer o outro. Quase em forma de oração, na crônica *Zero grau de Libra*⁹, o escritor pede pelos que não amam ou não são amados, para que conheçam o amor "sem nojo nem medo" e possam viver uma vida mais humana. Esse "humanismo" de Caio revela-se, também, numa faceta que dava a conhecer apenas a poucos eleitos: o lado família. Morando errantemente em várias cidades do país e do mundo, Caio dedicava carinho e afeto extremados a uns poucos amigos que escolhia como que em substituição à família que deixou no Sul.

Assim, o escritor se uniu a outros jovens, amigos que também se sentiam, como afirma Paula Dip, "ovelhas negras" em relação à família. Ser livre de corpo e alma, para Caio, não significava apartar-se dos novos laços familiares que criava e estreitava cada vez mais com os amigos conquistados, principalmente em São Paulo, cidade onde morou por mais tempo.

Os poemas de Caio, da mesma maneira como ocorre em suas narrativas, abordam verdades humanas muito profundas com esta: a necessidade do outro, do amor efetivo e afetivo, levando o leitor a construir um percurso que começa de fora - o texto - e se direciona para o interior, entrando em contato com questões de ordem subjetiva e

⁹ Conforme a crônica em *Pequenas Epifanias*, 1996, p.30-32.

individual, como numa viagem, inevitável, em busca de um maior autoconhecimento. Nesse trajeto, pode-se descobrir que o amor, ao mesmo tempo em que ilumina, também ofusca e cega, mas que ainda assim é uma experiência necessária. Necessária por colocar o homem frente a seus limites e suas limitações: os limites que precisam ser aceitos, pois esbarram na vontade do outro, e as limitações pessoais que precisam, com urgência, ser vencidas, porque se constituem nas nossas próprias fragilidades.

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

A alcunha de "encantador de serpentes", conferida por Lygia Fagundes Telles no prefácio a *O Ovo Apunhalado*, de 1975, aplica-se igualmente ao Caio Poeta, uma vez que o escritor gaúcho parece levar ao extremo sua "mágica" habilidade em lidar com a linguagem em poemas como *Breve Memória*, de 13 de outubro de 1969, do qual transcrevemos as seguintes estrofes:

*De ausências e distâncias te construo
amigo
amado.
E além da forma
nem mão
nem fogo:
meu ser ausente do que sou
e do que tenho, alheio.*

*Na dimensão exata de teu corpo
cabe meu ser
cabe meu voo mais remoto
cabem limites, transcendências.
Na dimensão do corpo que tu tens
e que eu não toco
cabe o verso torturado
e um espesso labirinto de vontades.*

Em versos como esses, Caio trabalha temas como angústia, dor, piedade, solidão e paixão, condensa essas emoções e transforma-as em poesia. Com uma escrita

própria, repleta de subjetividade, seus poemas abrem espaço para uma reflexão acerca de si mesmo e do contexto em que está mergulhado. Sim, mergulhado. Principalmente porque Caio não se furtava da intensidade. Vida intensa, narrativa intensa, poesia intensa.

Ingenuidade, definitivamente, não é uma palavra que pertença ao universo da sua poesia. Mesmo nos poemas cujo tema é o cotidiano, o aparente ar ingênuo que é sugerido apenas encobre a ironia e, por vezes, o sarcasmo e a dor com que Caio procura enfrentar a realidade. Caio capta um momento qualquer do cotidiano e transforma-o, através do domínio da palavra e de sua clareza cortante, num instante capaz de desvendar ocultas e intensas emoções, como vemos no poema *Realista*, de julho de 1978:

REALISTA

*De manhã
quando abri o quarto dele meiodormindo
encontrei um negro nu sobre a cama.
Falei muitoprazer e sorri.
Depois esquentei café, comi uma maçã verde
(a mais ácida que encontrei).
Enfiei os óculos escuros e saí para o sol.
Na rua
ninguém percebe o segredo ácido que eu carrego
insustentável
atrás do negro dos óculos.*

Enfrentar a realidade. Não podemos deixar de pensar na produção literária de Caio em sua totalidade. Em suas narrativas, seus personagens vivem situações de violência e medo e esboçam uma denúncia: o homem, a cada dia enclausura-se mais em seu pequeno mundo, por não conseguir se ajustar aos padrões de conduta impostos pela sociedade. Seus contos, enfim, documentam uma época, um comportamento de toda uma geração massificada.

Em seus poemas, no entanto, a realidade é transfigurada em versos que buscam o reconhecimento de um sentido autêntico para a vivência de sentimentos, ao mesmo tempo, profundos e contraditórios. Com mais de dez anos de terapia na bagagem, ainda assim Caio não conseguia concluir qual era sua realidade. Seus poemas repercutem essa experiência que enfoca a realidade mental, a social e a soma de várias realidades. Por vezes, a realidade de Caio não passa de distorção de suas próprias

emoções. Preciso e rigoroso, não teme enfrentar temas envoltos, ainda hoje, em atmosfera de preconceito e hipocrisia.

A abordagem de temas da realidade, com a característica delicadeza de Caio, acaba por transformar o "fazer poético" numa biografia da emoção. Talvez seja essa mesma a função social da poesia, pois, segundo o próprio Caio afirmava, quem quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 80 deve ler os poetas e ficcionistas da época. Alinhado ao pensamento de T. S. Eliot, no que se refere às funções primordiais da poesia, Caio bem sabia que não adiantava ler nem mesmo os consagrados poetas europeus, por exemplo, para se construir o imaginário dos brasileiros que viveram as marcantes experiências da "geração desbunde".

A poesia, diferentemente de outras artes, tem um valor e um comprometimento bastante estreitos com o povo e a língua do poeta. Eliot afirmava essa "localidade" da poesia muito mais intensa do que a da prosa, principalmente, por ser a expressão de sentimento e emoção, a rigor, muito particulares. E isso vai além do prazer - esperado e necessário - que uma poesia deva proporcionar aos seus apreciadores, ainda que esporádicos. A boa poesia deve transcender o mero prazer e as questões pontuais tais como a opinião pública e os temas do momento. Para Eliot, a verdadeira poesia só existe se, para além do prazer, puder fazer diferença na vida das pessoas. Não apenas na vida do leitor e apreciador da arte poética, mas também - e talvez principalmente - para toda a comunidade da qual o poeta faz parte como porta-voz de uma sensibilidade latente. Para ele, a poesia produz uma diferença *"nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade (...) independentemente de que leiam e apreciem poesia ou não, ou até mesmo, na verdade, de que saibam ou não os nomes de seus maiores poetas."*¹⁰

Assim definida a função social da poesia, é possível entender como a poesia de Caio tem o poder de atingir a sensibilidade de parcelas tão diferentes da sociedade. Partilhando sentimentos e emoções autênticos, o escritor redescobre a sensibilidade reprimida da qual seus leitores podem, sem engano, se apropriar.

Com um domínio singular da palavra e de todo o universo por ela construído, Caio segue uma dimensão da tradição da lírica: ouvir a própria voz. Esta voz, calada tantas vezes pela dura realidade, é a fala de um sujeito poético dilacerado, que, ao

¹⁰ ELIOT, T. S. De poesia. In: *De poesia e poetas*. Traduzido por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 34.

escrever para si mesmo também fala do outro, como vemos no fragmento abaixo, escrito na década de 70:

*Escuta:
não sei escrever poemas
quando estou dentro dum poema
vivo e sem palavras
mas se penso em te dizer
aqui agora assim
forço rimas formas talvez mortas
porque não me esquivo.*

Não compreendo nada.

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

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

Em entrevista para a edição do volume 19 da série **Autores Gaúchos**, Caio afirmava: "*Tenho mais influência de poesia do que de prosa e sou mais Drummond, no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada.*"¹¹ O escritor, que também gostaria de ser artista plástico ou cantor de rock, criava suas narrativas e poemas tendo em sua escrivaninha inúmeros livros, principalmente de poesia e psicanálise, como se fossem livros mágicos, o que considerava - nas suas palavras - uma "loucura criativa".

O lirismo e a musicalidade receberam especial atenção do escritor gaúcho. Mesmo quando se tratava de narrativas, privilegiava a sonoridade, os movimentos, a cadência das palavras. A começar pelas letras de música nas epígrafes, como se o texto nascesse embalado na fluidez das canções.

¹¹ AUTORES GAÚCHOS. *Caio Fernando Abreu*, 2. ed. Atualizada, n. 19, Porto Alegre: IEL, 1995, p.04.

E nascia mesmo! A música está sempre presente na poesia de Caio. É uma estratégia de vínculo entre o eu-poético e o leitor: quando não há mais nada a se dizer, há uma sugestiva canção a se ouvir. Seja no título de poemas como *Cantiga de hoje à noite* (1969), *Cantiga de amor idiota* (1977), *Cantiga para ninar insones* (1982), *Uma canção provisória* (1982), *Stone Song* (1996) e *Gimme Shelter* (1982), homônimo de badalada música da banda britânica *Rolling Stones*, do ano de 1969; seja nos versos do poema *Poltrona Verde*¹² (sem data), com explícita referência às canções *Vapor barato*, de Macalé e Duda, *Fumando espero*, de Armando Manzanero, e *Pra dizer adeus*, de Edu Lobo; seja no poema *Opus 9 n°2* (1979), que sugere um acompanhamento de piano ao fundo das palavras tão ritmadas e lapidadas.

Caio mesmo declarou em mesa redonda, na Casa de Rui Barbosa, quando falava do processo criativo em *Onde andaré 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 fazer a leitura com Lou Reed ao fundo, ou Mick Jagger.*¹³

Depois a musicalidade era exaustivamente trabalhada. Caio lia os textos em voz alta, gravava sua leitura, fazia a escansão do ritmo e das cadências, até chegar à "frase redonda". Fazia assim com os contos. Fazia assim com os poemas. E o que é a chamada *frase redonda*? Para explicá-la, Caio recorria novamente a aspectos puramente líricos: redonda é a frase sonora, rítmica e musical. Ele ainda dizia mais: *redonda é a frase mágica*.

José Castello afirma que a postura de poeta persistia em Caio como que grudada, como que um duplo. Mesmo sem conhecer os inúmeros poemas inéditos de Caio, o crítico percebe que a poesia persegue o escritor gaúcho, seja na escrita impregnada de lirismo, seja no cultivo de textos vagos e sugestivos, sobretudo influenciado pelo acentuado gosto pela leitura de renomados poetas como Ana Cristina César, Hilda Hilst, Adélia Prado, Mario Quintana e Fernando Pessoa.

De todos esses poetas, com Hilda Hilst Caio viria a conviver intimamente,

¹² *Poltrona Verde* também é o nome de uma canção que a fictícia cantora Dulce Veiga teria gravado, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

¹³ ABREU, Caio Fernando. Depoimento. *Ficcões 2*. Seminário sobre o Manuscrito, Casa de Rui Barbosa, out. 1990, p. 81.

chegando a morar com ela e o marido, Dante Casarini, por diversas vezes. Aos 20 anos, Caio vai para a Casa do Sol, em Campinas para um intenso convívio. Com ela queria aprender tudo sobre escrever. Obcecado por seu conhecimento e talento, Caio conversava com Hilda sobre literatura e processo criativo, assunto este dos mais queridos do escritor gaúcho. Escrever é, para Caio, ato sagrado, quase um ritual religioso que professava em busca de mais e mais fiéis.

Como resultado desse convívio, dessas leituras, Caio é o autor de poesias que conjugam a sensibilidade e a dor de um sujeito que procura esperançosamente fora de si aquilo que está dentro. É um homem que quer abraçar todas as carências do mundo, tentando viver a difícil escolha de ser ele mesmo. Por isso Caio escreve poemas, para dar voz à dor, como vemos nos versos a seguir, escritos em 14 de setembro de 1981:

*Me assassinaste hoje outra vez
e pagarás muito caro o preço
de cada um dos três bilhões
de lágrimas que chorei por ti.
Então escrevo madrugada adentro
e nada se resolve.
Verbalizo a dor.
Mas amanhã continuo
e a dor persiste
prego cravado
gilete no olho
no canto da boca
estilete na pupila
no centro do coração
que escancarei para ouvir
- e é tão antigo -
o não que já conheço
e nunca entendo.*

Em outros casos, a imagem da dor acompanha sua poesia para dizer das aflições que corroem seu espírito e encontrar, assim, uma possível cura, conforme observamos no poema também da década de 80:

*escrevo poemas porque estou doente
tenho andado triste além do limite
é uma tristeza de gente, esta
é uma dor contemporânea, a minha
o que não consola nem um pouco
aumenta à noite, feito malária
cresce fim-de-semana quando
rondo esquinas, bares, telefones
e não penso em outra coisa*

*a não ser voltar
para que se refaça a vida em minha boca
escrevo poemas porque estou doente
essa doença que tenho
não há remédio que cure
ou alivie - a não ser escrever
maus poemas, que me importa a estética?*

A própria dor, em Caio, alcançava dimensões tão profundas que o levava a se identificar com Frida Kahlo e com suas variadas expressões da dor, fosse nos quadros, fosse no rosto. Uma Dor com letra maiúscula, a Dor, indescritível e sempre presente. À explosão de cores de Frida, Caio associava sua efervescência de sentidos e sentimentos, que lhe doíam no corpo: noites sem dormir, febres, suores, pesadelos, choros.

Tudo lhe doía ainda mais exacerbadamente quando precisava terminar uma obra. E os poemas? O quanto pode ter doído escrevê-los ao longo de mais de 20 anos sem nunca publicá-los? Sem ao menos tê-los concluído? O Caio Poeta resulta dessas experiências de dor e de amor, das leituras de poesia de Mario Quintana, Ana C., Baudelaire. Leitor da lírica de Camões e Pessoa, Caio encorpava as cartas a seus amigos e familiares com versos desses incontestáveis desbravadores dos tormentos da subjetividade humana: melancolia, solidão, desencontro, amor e dor. Citamos, a título de satisfazer nossa "curiosidade intelectual", o soneto camoniano "*Busque amor novas artes, novo engenho*" a Luciano Alabarse¹⁴; a Maria Lídia Magliani, poemas de Ricardo Reis¹⁵ e de Adélia Prado¹⁶; à mãe, Nair Abreu, o poema "*Ensino*", também de Adélia Prado¹⁷; a Jaqueline Cantore, o *humour* de Drummond¹⁸.

Mas nada mais surpreendente do que, na releitura das Cartas de Caio, localizar em carta a Vera Antoun poema inédito de Caio, feito, segundo ele mesmo, "*depois de uma bad lisérgica e dum papo muito duro com Serginho.*" Reproduzimos aqui, integralmente, o poema¹⁹ cujos originais foram encontrados nos diários de Caio disponibilizados pela família:

*Estavam ali as portas
Janelas e varandas.*

¹⁴ Conforme carta a Luciano Alabarse, de 07 de fevereiro de 1985, incluída em *Cartas*, 2002, p. 108-111.

¹⁵ Conforme carta a Maria Lídia Magliani, de 10 de agosto de 1991, incluída em *Cartas*, 2002, p. 220-227.

¹⁶ Conforme carta a Maria Lídia Magliani, de 27 de janeiro de 1992, incluída em *Cartas*, 2002, p. 228-231.

¹⁷ Conforme carta a Nair Abreu, de 11 de agosto de 1978, incluída em *Cartas*, 2002, p. 498.

¹⁸ Conforme carta a Jaqueline Cantore, de 26 de março de 1985, incluída em *Cartas*, 2002, p. 115-120.

¹⁹ Conforme carta a Vera Antoun, de abril de 1974, incluída em *Cartas*, 2002, p. 467-469.

*Estavam ali
Na fronteira do olhar
Onde o de dentro encontra
Justamente
Com o de fora.
Nesse ponto exato
Elas estavam:
Bastava um gesto.
Mas o meu estar parado
Era maior que eu.
Estar parado
Estar vivo:
A mesma incompreensão
E medo
Entre mim
E aquele estar das coisas.
Estar ali
Como nunca ter chegado.
Estar ali
Por estar ali
E além de mim
O que eu não ousava.
Ah
Relembro a amplidão dessas varandas intocadas
Os pequenos raios de luz
Nos vidros coloridos das janelas.
Revejo a dura consistência da porta
Cerrando seu segredo.
E me retomo
Ali
No imóvel do gesto que não fiz.
Como se pudesse
Agora
Escancarar portas e janelas
Para sair nu pelas varandas
Desvairado e nu
Profeta, louco, infante.
Sair para o vento
O sol, as tempestades, as neves,
As quedas de estrelas e Bastilhas,
O cheiro de jasmims
Entontecendo os quintais.
(pudesse retomar manhãs, amigo,
manhãs perdidas como tudo
que não fui)
Mas continuo
Ali.
Aqueles espaços
Permanecem mortos dentro de mim.
Como um corpo que se ama*

E não se toca.

Londres 4 de fevereiro de 74

Depois de revisado e reescrito pelo autor, o poema ganha o título de *Press to Open*, sendo publicado em setembro do mesmo ano no **Suplemento Literário de Minas Gerais**, numa das poucas iniciativas de Caio em trazer a público sua produção poética, pois, como afirmamos anteriormente, apenas esse e mais outros três poemas foram publicados.

Esse poema, escrito ainda no início da carreira literária de Caio, no auge da efervescência dos valores e experiências da década de 70, já aponta as marcas de uma dicção própria que o autor assumiria anos mais tarde. Pilar de uma geração, Caio passaria a considerar a literatura "*uma arma para sobreviver, coisa que pouca gente tem*", exatamente como também considerava a poesia de Ana Cristina Cesar, outra referência para a literatura de seu tempo.

A dicção de Caio verbaliza a dor, num tom tão confessional e passional que define uma estética em sua poesia: é o lirismo dos sentidos que transborda o real. E, para isso, coloca sua voz compassiva e seu olhar ferino em poemas que, muitas vezes, rompem a mera questão formal e tipológica, colocando-nos frente a relações entre poesia e diário, discussões de foro íntimo e interpretações sobre literariedade, num verdadeiro exercício de metapoesia, que desbrava corações amargurados e felicidades efêmeras, despertando os sentidos para outras possibilidades, impossíveis de serem vislumbradas sem sua visão lúcida sobre a existência.

A despeito de sua evidente dificuldade em assumir-se poeta, Caio é lírico, sempre. E a explosão temática que emana de seu lirismo dá vazão a uma *poesia terapêutica*, no melhor sentido que essa expressão possa ter. Longe daquela vulgarização da literatura de autoajuda, sua poesia polariza emoções, dores e paixões, numa linguagem fluida que se contrapõe à obsessão de reescrever tudo exaustivamente. Essa voz singulariza sua produção poética e a caracteriza como uma poesia visceral, escrita entre interrogações e reticências, certezas e sugestões, num mosaico de falas, pensamentos e divagações, que sinalizam para a libertação da métrica e para a utilização de recursos e intertextualidades musicais.

Mesmo numa primeira leitura de *Press to Open*, o leitor já pode perceber o

traço que identificará toda a poética de Caio: a voz da experiência faltante. É o gesto não feito, não ousado que o perturba. É a possibilidade perdida pela inércia e estagnação que confunde o poeta. Nesse poema, os espaços adquirem uma dimensão simbólica capaz de confrontar "o de dentro" com "o de fora", as portas e janelas que precisam ser escancaradas com as amplas varandas iluminadas pelos vidros coloridos, os espaços mortos do corpo com a liberdade do vento, do sol, das tempestades. Essa é a dicção de Caio. Esse é o próprio Caio Poeta: um pouco de profeta, um pouco de louco, um pouco de santo.

1.1 O poeta e sua geração

Se o *Caio Poeta* foi se construindo em meio a descobertas pessoais, profissionais e espirituais do *Caio-ele-mesmo*, entender sua poesia e seus apelos só é possível se contextualizarmos o autor em seu tempo e em sua geração. Organizar aqui uma biografia de Caio não é nosso propósito imediato. A rigor, isso já vem sendo feito por competentes profissionais, como a jornalista Paula Dip²⁰. No entanto, vamos destacar alguns momentos de sua trajetória, década a década, que contribuíram para consolidar a carreira do escritor gaúcho.

DÉCADA DE 60

No final dos anos 60, Caio inicia os cursos de Letras e Arte Dramática (sem nunca completá-los), ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, exatamente quando, através de Caetano Veloso, Glauber Rocha e José Martinez Corrêa, surge o *Tropicalismo*. Na literatura, são publicados *Quarup*, de Antônio Callado, e *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado.

No ano de 1968, aos 20 anos, Caio muda-se para São Paulo para compor a primeira equipe da revista *Veja* e ganha menção honrosa ao concorrer ao *Prêmio José Lins do Rego* com o conto *Três tempos mortos*. O país vive, nesse período, grande instabilidade com greves e movimentos estudantis atritando com a política vigente e as Forças Armadas, seguido pela decretação do AI-5.

Em resposta à repressão imposta pelo Regime Militar de Médici, surge o

²⁰ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.*: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro/São Paulo: Record: 2009.

Pasquim, pioneiro da imprensa alternativa no Brasil. A década de 60 termina contemplando Caio com o *Prêmio Fernando Chinaglia* pela obra *Inventário do Irremediável*.

Dessa década, foram encontrados sete poemas, cinco inéditos e dois publicados no jornal *Cruzeiro do Sul*, de São Paulo, conforme veremos nas próximas páginas.

DÉCADA DE 70

No início dos anos 70, Caio publica o premiado *Inventário do Irremediável*, *Limite Branco* e participa da antologia *Roda de Fogo*, num país cuja economia vê crescer rapidamente. A profissionalização dos escritores parece estar crescendo, com a migração para grandes editoras e jornais do país, bem como com a criação da imprensa alternativa.

A literatura passa a apontar para questões que problematizam a sociedade brasileira, a qual vive o aumento da violência urbana decorrente das perseguições do governo à oposição. Institui-se, assim, a censura prévia e a poesia marginal. Lygia Fagundes Telles publica *Antes do Baile Verde*.

Já em 1971, Caio vai morar no Rio de Janeiro, trabalhando como redator das revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*. Nesse mesmo ano, Érico Veríssimo publica *Incidente em Antares*. De volta a Porto Alegre, no ano seguinte, Caio trabalha na redação do jornal *Zero Hora* e colabora para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Pelo conto *Visita*, incluído mais tarde no livro *O Ovo Apunhalado*, Caio recebe o prêmio do Instituto Estadual do Livro. Outros autores publicam obras que vão marcar o cenário literário: *A Ferro e Fogo: tempo de solidão*, de Josué Guimarães, e *A Guerra no Bonfim*, de Moacyr Scliar.

Em 1973, o escritor gaúcho empreende viagem à Europa. Mora em Estocolmo e Londres e sustenta-se com o trabalho de faxineiro, lavador de pratos e modelo fotográfico. Recebe menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção por *O Ovo Apunhalado*. No Brasil, publicam-se *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca.

Em 1974, Caio retorna ao Brasil e instala-se novamente em Porto Alegre. Aos

26 anos, trabalha como autor e ator junto ao grupo Província. Escreve para vários veículos de comunicação, em especial para a imprensa alternativa: *Opinião, Ficção, Inéditos, Movimento, Versus, Paralelo* e *Escrita*. No que diz respeito à política nacional, o Brasil vê seus problemas econômicos agravados pela recessão dos países ricos com os quais se relacionava. O presidente Garrastazu Médici é substituído por Ernesto Geisel.

O premiado escritor gaúcho sofre com a censura por trechos de *O Ovo Apunhalado*, cortados por atentado aos "bons costumes". Seu envolvimento com o teatro acentua-se com a premiação da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* e com o trabalho como crítico de teatro para a *Folha da Manhã* entre 75 e 76.

Já no final dos anos 70, Caio publica *Pedras de Calcutá* e participa de antologias como *Histórias de um Novo Tempo, Assim Escrevem os Gaúchos e Teia*. Em 1977, várias publicações importantes: *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector; *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado; *Mês de Cães Danados*, de Moacyr Scliar; *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira. Em 1978, Caio está em São Paulo, escrevendo para a revista *Pop*.

DÉCADA DE 80

O país vive um período de mudança: o presidente, desde 1979 é João Figueiredo; ocorre nessa fase enfraquecimento da censura, fortalecimento das oposições, anistia e libertação de presos políticos, retorno de brasileiros exilados no exterior. Neste contexto é que Caio é contemplado com o Prêmio Status de Literatura pelo conto Sargento Garcia.

Em 1981, Caio tona-se editor da *Leia Livros*, em meio à crescente campanha pela democratização e pelo movimento "Diretas já". No ano seguinte, o escritor gaúcho publica uma de suas mais consagradas obras: *Morangos Mofados*. No mesmo ano, Marcelo Rubens Paiva lança *Feliz Ano Velho*; Antônio Callado, *A Expedição*; Ana Cristina César, *A Teus Pés*.

Caio muda-se para o Rio de Janeiro em 83 para trabalhar na revista *Isto É* e publica *Triângulo das Águas*. Em 85, retorna a São Paulo para trabalhar como editor de *A-Z* e recebe o Prêmio Jabuti por *Triângulos das Águas*. Ainda na capital paulista, no ano seguinte, trabalha na redação do *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*. Em Porto Alegre, Luciano Alabarse dirige a adaptação dos contos de *Morangos Mofados* para o

teatro.

No campo da literatura, Luiz Antônio de Assis Brasil publica o romance *Cães da Província*; Adélia Prado, *O Pelicano*; Lya Luft, *O Lado Fatal*; e Charles Kiefer lança *A Face do Abismo*. Nesse contexto é que Caio Fernando escreve a peça *A Maldição do Vale Negro*, com Luiz Artur Nunes, e publica *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*.

O país vive o momento do Plano Cruzado, que aparentemente reduziu a inflação. Com esse plano, cresce o consumo, o número de empregos e estimula as pequenas empresas. Ao aproximar-se o fim da década de 80, o Brasil aguarda com expectativa a promulgação da nova Constituição Federal Brasileira, que se dará em meados de 1988.

Em 1989, o mundo assiste à queda do muro de Berlim. Neste mesmo ano, Caio e Luiz Arthur Nunes recebem o Prêmio Molière pela peça *A Maldição do Vale Negro*. Caio publica a narrativa infantil *As Frangas*.

DÉCADA DE 90

Os anos 90 iniciam com a publicação do romance *Onde Andará Dulce Veiga?*; em 1991, ocorre o lançamento de *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, traduzido em Londres e em Paris. No ano seguinte, Caio vai estudar na *Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers*, em Sain-Nazaire, na França, por três meses.

No Brasil, a Câmara dos Deputados, após a investigação de uma série de denúncias, vota pelo *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello. A presidência é assumida, interinamente, pelo vice, Itamar Franco.

Em 93, Caio participa de leituras na Alemanha e na Holanda e do Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo, em Berlim. Neste ano, volta a escrever crônicas para *O Estado de São Paulo*. No Brasil, Luiz Antônio de Assis Brasil publica *Pedra da Memória* e Sérgio Faraco lança *Lua com Sede*.

Já em 1994, Caio vê seu primeiro romance, *Limite Branco*, reeditado pela editora Siciliano. Também tem várias obras traduzidas para o francês, por Claire Cayron, e é indicado como finalista do Prêmio Laura Battaglion, para o melhor romance traduzido na França. *Onde Andará Dulce Veiga?* é traduzido na Holanda e na Alemanha, no mesmo ano em que participa da 46ª Feira Internacional do Livro de

Frankfurt.

Em terras brasileiras, Fernando Henrique Cardoso é eleito para a Presidência do Brasil.

Em maio de 1995, o escritor gaúcho lança a antologia de contos *Ovelhas Negras* e em setembro publica *Molto Lontano di Mariembad*, traduzido por Bruno Parsico. Ainda neste ano, é escolhido para patrono da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre. Falece em fevereiro de 2006, em Porto Alegre, junto da família e de amigos íntimos.

1.2 A poesia (re)descoberta

Os poemas doados à UFRGS por Luciano Alabarse, diretor de teatro e amigo íntimo de Caio, para melhor sistematização e organização, foram primeiramente fotocopiados, para que se preservassem os originais do contato diário. Sempre que necessário, evidentemente, buscaram-se os documentos originais para dirimir quaisquer dúvidas de grafia ou datilografia. O segundo procedimento nessa fase foi agrupar os poemas por décadas: 60, 70, 80 e 90. Os demais poemas que restavam sem indicação temporal foram agrupados em arquivo denominado **Sem Data**. Logo de início, pudemos então verificar que, como dissemos anteriormente, Caio escreveu poemas durante toda a sua vida. Sem dúvida, sua maior produção poética coincide com sua maior produção narrativa: as décadas de 70 e 80.

Os poemas foram assim classificados:

Década de 60: 07 poemas (05 inéditos e 02 publicados no jornal *Cruzeiro do Sul*, de São Paulo);

Década de 70: 32 poemas (30 inéditos e 02 publicados no *Suplemento Literário*, de Minas Gerais);

Década de 80: 52 poemas inéditos;

Década de 90: 06 poemas inéditos;

Sem Data: 19 poemas inéditos;

Total: 116 poemas.

Infelizmente, até o presente momento não temos uma resposta à pergunta que nos perturba, sem trégua. Por que Caio Fernando Abreu nunca publicou uma antologia poética? O que temos em mãos são originais, manuscritos rasurados, duas,

três, até mesmo cinco versões para um mesmo poema. Tudo delicadamente preservado pelo próprio Caio. Doados à UFRGS, os manuscritos foram organizados e constituem o **Arquivo de Caio Fernando Abreu**.

Todo material manuscrito - entenda-se aqui todo e qualquer documento em que se encontrem traços de criação, escrito a mão e também datilografado e digitado - encerra em si uma questão ambivalente. Ao mesmo tempo em que significa o erro, a falha, o desprezado, o manuscrito revela todo o desejo de perfeição, toda a busca pela forma da expressão indefectível e as múltiplas possibilidades de escritura e interpretação de um texto. Certo é que o manuscrito não se constitui como parte integrante da obra final publicada, no entanto também não é, segundo Almuth Grésillon, “lixo”, uma vez que conservado pelo próprio autor, por fascinados colecionadores, e adquiridos por arquivos públicos.

Esse cuidado meticuloso com um material nunca levado à publicação revela-nos muito sobre o fazer poético. Almuth Grésillon aponta:

Da parte do autor, há, indiscutivelmente, um desejo ambivalente e mascarado de retenção e de exibição: guardar esses fragmentos mais pessoais da escritura, conservar para uma glória póstuma incerta esses testemunhos da solidão criadora, esses sinais do risco absoluto, do erro, da rasura e dos fracassos.²¹

O esforço do escritor por guardar seus rascunhos denota seu desejo, talvez secreto, de compartilhar os caminhos da escritura. Escrever é, essencialmente, um ato individual, mas, ao revelar os processos de construção, desconstrução e reconstrução do texto literário, o escritor repensa o próprio conceito de escrever, que nasce solitário e adquire nova dimensão ao desvelar-se aos leitores, críticos e pesquisadores.

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

Em vários depoimentos, Caio já havia declarado que guardava os originais

²¹ GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética*: ler os manuscritos genéticos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.14.

tidos por inacabados em pastinhas, para tratar de outros projetos. Ficava tudo em gavetas. Somente quando entendia que o texto estava pronto em sua mente é que o retomava para os últimos acabamentos. Muitos originais ficavam engavetados por meses ou anos, manchados de café ou de vinho, de tinta de caneta e de gotas de sangue, dado o árduo trabalho de escritura. Talvez haja aqui um pouco de fantasia, mas o que sabemos é que para Caio escrever doía mesmo no corpo. Era esgotante. Mas o que fazer? Só lhe restava mesmo escrever. Aliás, Caio tinha um método criativo muito interessante, didaticamente dividido em três etapas, que veremos em detalhes no Capítulo 2.

No caso específico desses poemas de Caio Fernando, entendemos que, após minucioso trabalho de fixação e análise dos originais, optamos por levar a cabo uma publicação, talvez desejada mas não concretizada, dos versos que o gênio criativo do escritor gaúcho nos legou.

Essa disposição cronológica permitiu-nos, também, identificar nos poemas um fio condutor que une toda sua produção poética: o amor como uma possibilidade impossível. O amor está em praticamente todos os poemas: o amor irrealizável, incorrespondido, o amor amargurado, desencontrado, o amor sagrado, sacralizado, o amor incompreendido, persistente.

Muitos poemas revelam a procura do amor através do sexo, de maneira tão complexa e profunda, bem ao encontro do que o próprio Caio afirmou:

A procura do amor, da sexualidade, da realização, da satisfação sexual é uma coisa ligada à procura de Deus, ligada à ideia da Unidade Original, do conforto que se sentia no útero materno, mergulhado em líquido amniótico, onde todos os desejos eram imediatamente atendidos, através da placenta.²²

Um pouco de exagero? Talvez, *but, who cares?* Caio nunca se preocupou em ser um pouco - ou muito - piegas. Seu compromisso era com uma literatura autêntica e livre. Queria escrever aquilo que tinha vontade. Porque sabia que encontraria ouvidos e corações dispostos a receber e compartilhar sua poesia.

²² BESSA, Marcelo Secron. "Quero brincar livre nos campos do Senhor": uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra* (Departamento de Letras da PUCRJ), Rio de Janeiro, nº 4, 1997, p. 08.

2- CRÍTICA GENÉTICA E CRIAÇÃO: A BUSCA DO POEMA EM CAIO F.

*Nunca entendi bem de onde vêm as histórias,
de onde nascem as canções, de onde brotam os poemas.
Para mim é sempre magia, mistério.*

(Caio Fernando Abreu)

Os primeiros textos estudados a partir da análise de seu processo de escritura começaram no final da década de 60 e se debruçaram, inicialmente, sobre a poesia. Na Itália, Giuseppe De Robertis conferiu aos estudos genéticos um verdadeiro impulso, antes da II Guerra, e Gianfranco Contini, entre os anos de 1967 e 1968, no texto *Strumenti critici*, faz remontar a Mallarmé e a Valéry esse tipo de interesse crítico. Ambos ressaltam que o autor de um texto busca, incessantemente, o absoluto, o qual permanece fugidio e inatingível. Nessa busca, o trabalho de escritura evidencia uma série de possibilidades, e a obra considerada pronta para publicação é apenas uma das infinitas possibilidades testadas, incansavelmente, pelo escritor.

No entanto é, na mesma década, em Paris, que a Crítica Genética surgirá como ciência dedicada ao estudo de manuscritos, preocupada em resgatar e compreender o processo de criação de uma obra. Uma equipe de pesquisadores, coordenada por Louis Hay, no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), encarregou-se de organizar e estudar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, doados à Biblioteca Nacional. De posse desse material, a equipe percebeu que seria fundamental sistematizar seu método de trabalho, a fim de torná-lo o mais científico possível.

Almuth Grésillon divide os estudos genéticos em três fases distintas. A primeira fase dos estudos em Crítica Genética denomina-se de “momento germânico-ascético”, estendendo-se no período de 1968 a 1975. Logo a seguir, surge o “momento associativo-expansivo”, quando o grupo de pesquisadores de Hay passa a dialogar com outros grupos que se constituíam na época para estudar os manuscritos de Zola, Proust, Flaubert e Valéry. Nesse contato, foi possível perceber que todos encontravam as mesmas dificuldades frente aos mesmos impasses. Por essa razão, criou-se, no ano de 1985, no CNRS, um departamento que se dedicaria exclusivamente ao estudo de manuscritos: o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM). Já a terceira fase,

iniciada em 1985, estende-se até hoje, e Grésillon chama de “momento justificativo-reflexivo”, uma vez que os pesquisadores, além de se dedicarem à análise dos manuscritos, preocupam-se em dar legitimidade à disciplina Crítica Genética e em aprofundar a reflexão acerca das noções e dos princípios fundamentais que a regem enquanto ciência.

Para Louis Hay, o interesse pela criação textual pode ser percebido já no século XIX. Escritores como Edgar Allan Poe e Vladimir Maiakovski, e muitos outros de seu tempo, debruçaram-se sobre essa questão, que atrai a atenção de poetas, ficcionistas e críticos. Seus ensaios, respectivamente, *A Filosofia da Composição* e *Poética - Como Fazer Versos*, procuram responder a uma questão bastante discutida até hoje: como escrever? Tais estudos mostram o caminho percorrido pelo autor, na perspectiva do próprio autor, desde a concepção da ideia até a obra publicada. Nesse aspecto é que os referidos ensaios contribuíram para o estabelecimento da Crítica Genética: o objetivo é reconstituir a história do “texto em estado nascente”, desvendando os mistérios de sua construção.

No Brasil, a Crítica Genética chega através dos trabalhos de Philippe Willemart, organizador do *I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições*, realizado na Universidade de São Paulo, em 1985. A partir desse encontro, uma nova perspectiva de trabalho se abre aos pesquisadores de manuscritos. De acordo com Cecília Almeida Salles, foi nesse momento que a equipe de pesquisadores do Instituto de Estudo Brasileiros da USP pode acrescentar a sua metodologia de trabalho o campo da pesquisa genética, junto ao das investigações históricas e estilísticas que realizavam.

A Crítica Genética, então, investiga as fases da produção da obra, através dos documentos de processo, os quais são capazes de revelar a gênese da criação. Esses registros deixados pelo escritor demonstram a mobilidade inerente ao ato criador, e o geneticista analisa, justamente, as peças desse processo criativo como um mecanismo, procurando interpretar as relações entre gênese e obra. Enfim, a Crítica Genética faz o mapeamento dos caminhos de escritura e de todas as modificações que ocorrem nesse percurso, configurando a gênese do texto como um espaço para escolhas e tentativas do escritor. Esses vestígios, encontrados pelo geneticista, enfatizam não mais a obra final, mas os procedimentos adotados pelo escritor que testa as várias alternativas de criação e comprova que sua prática é semelhante a qualquer outra atividade em que algo se cria. Diferentemente de uma máquina, em que havendo, durante o processo de criação,

uma falha ou uma pane no sistema, ocorrerá o inevitável comprometimento do produto final, no processo criativo o caminho se constrói durante sua realização, entre avanços e retornos, idas e vindas.

Dessa forma, é necessário também reconstruir o universo histórico do qual surgiu a obra. Por essa razão, precisamos recorrer a outros documentos além dos manuscritos: biografias, correspondências, eventos históricos e outras informações sobre o contexto extraliterário que nos auxiliaram na análise dos documentos originais. Isso se deve, principalmente, ao fator subjetividade, próprio da linguagem poética.

O princípio que norteia os estudos em Crítica Genética fundamenta-se na constatação de que toda obra literária publicada, com pouquíssimas exceções, é resultado de trabalho de escritura e reescritura, que se associa a um período de pesquisa, coleta de dados e informações, elaboração mental da ideia e, finalmente, a redação do texto. A Crítica Genética pretende compreender essa dimensão da produção literária, para, concebendo o texto como um processo em constante fazer, e não um fim, descrever e interpretar as fases de construção de uma obra literária. É somente através dos traços, das marcas deixadas pelo escritor nos manuscritos que pesquisas dessa natureza podem ser efetivadas.

Importa, ainda, sabermos que a Crítica Genética não considera os elementos substituídos ou eliminados pelo escritor apenas para proceder a uma análise filológica, mas para estudar os caminhos, os meios concretos que sustentam o processo criativo. Esse é, sem dúvida, o objetivo maior buscado pelos críticos geneticistas. É por meio desse trabalho, que revela rascunhos, rasuras, anotações, que se pode hoje explicar - ou pelo menos tentar - a prática artística, a qual se move entre o racional e o sensível. Compreender a dinâmica que rege a obra de arte, e especificamente a obra literária, é tarefa que evidencia toda a dialética em que se envolve a criação. Dialética porque de um lado está a sensibilidade do artista e de outro a racionalidade do trabalho de escritura.

Dessa forma, a Crítica Genética discute o próprio conceito de texto: um jogo de escolhas e de possibilidades. Há uma nítida mudança de paradigma que destaca os movimentos de escritura em detrimento da estabilidade da obra final publicada. Na década de 70, em *O Prazer do texto*, Roland Barthes já apontava:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos, oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo.*²³

Considerações dessa natureza, a respeito da conceituação de texto, revelam o ato de escrever como resultado de uma construção, de um trabalho forjado, pensado e repensado pelo escritor. É a Crítica Genética que desestabilizará as noções de unicidade de texto, enfatizando as versões, as tentativas ao invés do texto acabado. Por isso a ideia de que o texto seja gerado e não criado: gerado pressupõe a ideia de processo e criado associa-se à ideia mágica de origem como um “estalar de dedos”.

Embora a Crítica Genética tenha surgido como disciplina autônoma na década de 60, ainda se faz necessário definir sua especificidade através de noções e conceitos sobre seu objeto, uma vez que, conforme refere Roberto Zular:

*Esses conceitos, com suas bifurcações e entroncamentos, são uma forma de descrever a complexidade do jogo de tempos que permeiam o fazer literário: o cruzamento entre instâncias topológicas e a irreversibilidade da escritura - a roda e os caminhos sem retorno.*²⁴

Fundamentado nesses princípios e conceitos é que este trabalho pretende, ainda, derrubar a crítica tantas vezes ouvida de que os geneticistas somente se debruçam sobre obras consagradas pelo cânone. Certamente, os manuscritos de autores consagrados são privilegiados, principalmente em virtude de seu valor cultural para uma determinada nação. Nesta pesquisa, porém, investimos em um material totalmente desconhecido, ainda que de um autor bastante reconhecido no cenário da literatura nacional e internacional. Este tipo de estudo pretende contribuir para, enfim, desmistificar alguns equívocos acerca dos objetivos e práticas da Crítica Genética. Assim, consideramos o percurso criativo como um processo de engenharia, de engendramento, real e concreto, em que todas essas implicações de ordem histórica, linguística e estética deslocam o interesse do geneticista do momento final do processo - a obra acabada - para o durante do processo. Esse enfoque vai ao encontro de duas

²³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.74

²⁴ ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, CAPES, 2002, p. 20.

tendências bastante difundidas na atualidade: a prevalência dos meios sobre os fins e a diversidade sobre a unidade, temas que também discutiremos nesta pesquisa.

A Crítica Genética, amparada pelos conceitos da Crítica Textual, explora exaustivamente os mais variados aspectos de um texto escrito. Através do resgate da forma genuína dos poemas de Caio Fernando Abreu - a gênese - a Crítica Genética restitui o trabalho autoral e recupera, em última instância, o patrimônio cultural de uma dada época. A análise dos poemas que compõem este capítulo vale-se, inicialmente, da aplicação de princípios e normas gerais advindos da crítica textual, principalmente no que diz respeito aos pressupostos teóricos que garantiram a reprodução fidedigna da forma final dos poemas. No entanto, ao recuperarmos todas as versões que um poema apresenta, não utilizamos o texto apenas como fonte, mas essencialmente como objeto de estudo.

Toda atividade escrita sofre as ações do tempo. Com o passar dos anos um texto sofre modificações de várias ordens, seja na sua transmissão, seja no seu processo de criação. À Crítica Genética cumpre a tarefa de estudar os textos em seu percurso de criação, organizando todas as etapas pelas quais passa o texto até chegar a sua forma final, pronta para publicação. Portanto, o crítico geneticista interessa-se mais pela criação do que simplesmente pela transmissão.

Aqui surge a necessidade de estabelecermos uma diferença fundamental a fim de evitarmos equívocos futuros: a Crítica Textual, bem como a Filologia, investiga as modificações que um texto sofre ao longo de sua transmissão não produzidas pelo autor e a essa modificação dá o nome de erro. Neste sentido, restituir a forma genuína de um texto é eliminar esses erros causados por intervenções externas. Já para a Crítica Genética todo o trabalho de análise volta-se para as variantes de um mesmo texto, desde que sejam obra da mente criativa do próprio escritor. Tudo aquilo que poderia ser considerado “erro” do escritor é de grande valia para os estudos geneticistas. Por essa mesma razão é que a Crítica Genética não utiliza a terminologia “erro” ao se referir às anotações e rascunhos feitos pelo escritor. As modificações, enfim, existem para as duas correntes; no entanto, para a Crítica Genética as implicações dessas modificações e movimentos (variantes e versões) na construção do texto e na sua interpretação são exatamente o seu objeto de estudo.

Um texto pode sofrer modificações de duas naturezas: exógenas e endógenas.

As modificações exógenas decorrem da corrupção do material sobre o qual se registra o texto, normalmente, o papel. Vários são os motivos: umidade, sol, insetos, fogo. No material coletado de Caio, podemos observar a ação desses elementos externos sobre o papel. Alguns dos originais, conforme apontamos nas descrições sumárias de cada poema, estão:

a) *amarelados*: poema *Assim, assim* - déc.70;

b) *manchados de café*: poema *Agora que não irei mais te encontrar na Alemanha* versão 1 parte 1 - déc. 80;

c) *manchados de umidade*: poema *E todos os dias* - sem data;

d) *amassados*: poema *Aquém, além da janela* - déc. 80.

As modificações endógenas originam-se do ato de reproduzir o texto sobre outro suporte material. Essas modificações subdividem-se em duas categorias: não autorais e autorais. As modificações não autorais são todas aquelas que partem da atividade de quem reproduz o texto, sem a concordância do autor. Na fixação desses poemas, normalmente, tais mudanças decorreram da necessidade de atualização de ortografia, tendo em vista a Reforma Ortográfica da Língua Portuguesa de 1971 e o Acordo Ortográfico que passou a vigorar em 2009.

Já as modificações autorais são efetuadas pelo próprio autor, seja por um lapso ou por desatenção no momento de reproduzir a versão final do texto, seja por intervenções no sentido de alterar conscientemente o texto. Algumas poucas correções linguísticas também foram feitas, já que a escrita de Caio se caracteriza como praticamente indefectível, pelo rigor com que revisava seus textos. No entanto, podemos citar a correção da expressão “por isso”, a qual foi sempre corrigida, pois Caio registrava como se fosse uma única palavra: “porisso”.

Nos raros casos em que foram observadas imprecisões de registro, sejam causadas por distração ou equívoco de citação de outros autores ou compositores, ainda que a versão final não seja a correta, optamos por manter a forma original a fim de garantir a autenticidade do documento. No entanto, na condição de pesquisadores, decidimos por registrar advertências em notas de rodapé, evitando a correção do texto criado pelo poeta.

Na poesia de Caio, essas modificações por vontade própria do poeta são bastante evidentes, dando origem àquilo que pode ser denominado de variante do autor.

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

Geralmente a “coisa” parte de uma frase, de uma imagem qualquer; depois isso cresce, se ramifica, ganha outras conotações e, um dia, explode. Depois é suar em cima do texto primitivo, trabalhando, retirando, ajeitando. Mas absolutamente nada, nenhuma sensação é semelhante a de olhar algum trabalho meu e percebê-lo realizado ou, pelo menos, honesto.²⁵

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

Quanto à honestidade a que Caio se refere, nada seria mais apropriado para qualificar seus textos, especialmente seus poemas. Viscerais na sua essência, os poemas aqui estudados expressam a dor crua de se dar inteiramente e a paixão por dizer essa dor, não para ferir ou se ferir, mas porque precisa dizer o não dito, mesmo que doa. Escrever, para ele, não é uma questão de profissionalismo, é, como afirma na carta a Hilda Hilst, “um jeito de viver”²⁶. E, por que não dizermos, um jeito de viver mais honestamente, em meio ao mundo que insiste em machucar os sensíveis?

É esse universo criado, esse particular jeito de viver que a Crítica Genética quer adentrar. No entanto, de modo geral, nenhum pesquisador geneticista tem a certeza de deter a totalidade dos traços escritos de uma gênese, uma vez que parte fundamental desse processo encontra-se apenas no intelecto do autor. Além disso, devido ao caráter lacunar que os dossiês genéticos apresentam, muitas vezes a reconstituição das etapas pode resultar falha. Para tanto, destacamos dois requisitos

²⁵ *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 15 ago. 1970, p. 03

²⁶ “Digo a todos os repórteres que não me sinto um escritor, que sou só um ser humano procurando um jeito de viver. E que talvez esse jeito seja escrever, sei lá. (...) Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que escrevi.” (ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 408)

apontados por Almuth Grésillon absolutamente necessários nessa etapa: paixão e paciência: "*paixão de tocar a autenticidade que representa o autógrafo, de ver o corpo da escrita inscrever-se na página (...) paciência para decifrar, classificar e transcrever os manuscritos.*"²⁷

A esses dois atributos arriscamos acrescentar pelo menos mais um: perseverança para, diante de escritas ilegíveis ou frente a documentos precários, não desistir e não perder de nosso horizonte o foco maior deste trabalho: a exploração, e não apenas a conservação, de documentos cujo valor literário, simbólico e patrimonial ainda não podemos estimar.

Esses limites, por vezes, constituem-se quase que como contradições. Enquanto pensamos em organizar os originais e publicar os poemas, os manuscritos são documentos escritos, *a priori*, para não serem lidos por mais ninguém além do próprio autor. Por isso mesmo, notamos a não preocupação de Caio com a apresentação dos poemas, alguns absolutamente rasurados, com canetas de várias cores. Ainda assim, Caio guardou em pastas muitos dos cento e dezesseis poemas, por todos os tempos e lugares em que viveu.

Por isso, retomemos: paixão, paciência, perseverança! A análise minuciosa do percurso criativo, considerando rasuras, traçados, tipos de papel, cores de tinta, permite-nos a decifração dos manuscritos e a edição da versão dos poemas que compõem este trabalho. Alertamos: não estamos trazendo aqui uma edição genética. Nosso objetivo sempre foi construir, a partir dos originais manuscritos, a versão mais aproximada da intenção final do autor. E, nos momentos em que nos foi impossível decifrar - ou decidir - alguma palavra, algum verso, assinalamos nossa limitação em nota de rodapé. Esses "brancos" deixados por Caio, quando de sua indefinição por algum verso ou palavra, evidenciam a fluidez de sua linguagem poética, que por vezes acaba por entrar em contradição com a obsessão pela reescritura de poemas que chegam a apresentar até cinco versões diferentes.

Uma edição genética, por sua vez, objetivaria abarcar as indicações de todas as reescrituras, bem como sua posição exata no texto. Conforme Grésillon: "*Efetuar esse tipo de aparato crítico significa registrar e reproduzir, fiel e exhaustivamente, tudo o que se leu, viu, compreendeu, deduziu percorrendo os manuscritos em todos os*

²⁷ GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.27.

sentidos."²⁸

Mesmo que uma edição genética com todos os poemas de Caio não seja nosso propósito, cumpre-nos nessa incursão pela Crítica Genética analisar as operações de escritura de um determinado grupo de poemas, a fim de caracterizar o percurso criador de Caio Fernando Abreu como poeta. Para a seleção deste *corpus* de trabalho, utilizamos os seguintes critérios:

- *número de versões*: quanto maior o número de versões e rasuras, mais interessante torna-se o documento para a análise genética;

- *relevância do conteúdo*: consideramos alguns poemas menos rasurados em virtude do seu relevante valor temático;

- *representação de cada uma das décadas*: pelo menos, um poema de cada década foi selecionado, bem como poemas da categoria *Sem Data*.

Dessa forma, selecionamos os cinco poemas a seguir:

DÉCADA DE 60		
TÍTULO	VERSÕES	DATA
Triste, triste viver num tempo sem deuses	1	30/08/69
DÉCADA DE 70		
TÍTULO	VERSÕES	DATA
Não desvie os olhos	02	22.11.78
DÉCADA DE 80		
TÍTULO	VERSÕES	DATA
Se foi de sol aquela madrugada	05	16 A 18.4.84
DÉCADA DE 90		
TÍTULO	VERSÕES	DATA
Veneza encara o Adriático	01	1993
SEM DATA		
TÍTULO	VERSÕES	
Desesperada, mente	01	

²⁸ GRÉSILLON, Almath. *Elementos de Crítica Genética*: ler os manuscritos genéticos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.243.

Partindo das operações básicas de escritura (lembramos: *acrescentar, suprimir, substituir e permutar*), o passo seguinte foi descrever os poemas para, então, analisá-los numa perspectiva geneticista. Para a execução deste trabalho, fizemos uso da colaboração de outros métodos de interpretação da obra. A Crítica Genética não é, pelos menos ainda, uma teoria do texto, por essa razão se alia a outras teorias analíticas do texto, como a semiótica, a psicanálise ou a sociologia da literatura, procurando ratificar ou refutar suas hipóteses interpretativas. Dessa forma, o enfoque geneticista toma fôlego e, fundamentado numa teoria, vai além da simples descrição das variantes. A abordagem teórica capacita o estudioso a explicar o processo criativo por meio da pesquisa do manuscrito.

Pesquisas no campo da Crítica Genética, sem o suporte teórico, acabam por ficar na mera descrição dos dados em que as variantes são apontadas, mas não interpretadas como passos na trajetória de criação. É preciso identificar cada alteração, cada variação do texto como uma etapa percorrida pelo autor na chamada “marcha progressiva” de Poe, até o término da obra. Pensar a Crítica Genética sem o apoio de uma teoria seria igualar essa disciplina à Filologia, que também trabalha sobre o manuscrito. No entanto, ambas disciplinas diferem, e muito, principalmente na abordagem metodológica dos originais e das variantes neles encontradas.

A Crítica Genética, na verdade, faz uso de recursos filológicos a fim de estabelecer os dossiês genéticos de uma gênese. Sem a Filologia isso não seria possível. A diferença maior está no fato de que, para a Filologia, o manuscrito é um fim e, para a Crítica Genética, é um meio para que, depois de restituídas as versões de um texto, possamos dar início a um trabalho de interpretação, visando à elucidação dos caminhos de escritura desse texto. Embora o manuscrito seja material de trabalho também do filólogo, para o geneticista o estudo dos originais vai muito além da decifração das variantes e de sua ordenação cronológica. Os manuscritos, entendidos como portadores de um movimento, documentam em processo: o processo de criação literária, o qual aqui chamamos de **percurso criativo**.

Somente uma pesquisa no campo geneticista poderá permitir ao estudioso elaborar hipóteses e conjeturas a partir das redes de operações universais, sobre as atividades mentais que estão subjacentes ao texto. É por isso que necessitamos de um aporte teórico para sustentar a discussão de questões tão importantes quanto essas para os estudos literários. O geneticista precisa assumir uma posição crítico-teórica, uma vez

que, para reconstruir as etapas de um processo de criação, precisará realizar escolhas, levantar hipóteses de trabalho, definir recortes e aproximações, sempre orientado por seus critérios de ponto de vista e avaliação.

Além da posição teórica, é preciso que o estudioso “deixe os manuscritos falarem”, para sermos bem simplistas. Não é uma teoria que deverá ser aplicada num determinado dossiê genético. É justamente o contrário. São as rasuras que, após analisadas exaustivamente, vão suscitar ao geneticista os aparatos teóricos que poderão ser considerados em sua interpretação.

A rigor, poderíamos ficar tão somente na observação criteriosa do corpus selecionado para nosso estudo em *Crítica Genética*. No entanto, ao deixar os poemas falarem, identificamos uma rede temática estável que se desdobra no processo de escritura dos poemas de Caio Fernando Abreu, o qual podemos chamar de “tema com variações”. Partindo desse princípio, tomamos a decisão de, neste capítulo, analisar os cinco poemas aqui já identificados e, no capítulo seguinte, seguindo o exemplo proposto por Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, focarmos nosso estudo em três grandes linhas temáticas exploradas por Caio nos poemas: a **falta**, o **olhar** e a **memória**.

Importa-nos, ainda, um outro aspecto muito particular nesta análise genética com relação a tantas outras: não temos um produto final. Ou seja, não existe uma obra publicada com os poemas de Caio para ser cotejada com os inúmeros manuscritos de que dispomos. Por essa razão, nossa primeira tarefa nessa aventura pela busca da gênese do Caio Poeta consistiu na fixação das versões de cada um dos cento e dezesseis poemas, considerando os elementos deixados por Caio, a fim de que seja, finalmente, publicada sua poesia.

A fixação do que seria a versão final dos poemas foi fundamental para que pudéssemos dar um passo maior rumo ao aprofundamento de nossos estudos em *Crítica Genética*. Só depois de termos em mãos o “texto publicado” - neste caso “publicável” - é que, a partir dos manuscritos, poderemos descrever e analisar o desenrolar da escritura. Nesse processo, Philippe Willemart alerta:

O estudioso do manuscrito não encontrará uma única lógica, mas um conjunto de lógicas acumuladas e entrelaçadas. Ou se quisermos desenhar a criação no

*tempo, sabemos que não há uma trajetória linear, já que a cada rasura as probabilidades de prosseguir são múltiplas.*²⁹

É este trabalho do crítico geneticista que evidenciará o “universo” que encobre a criação literária. Adotando essa perspectiva, o geneticista deverá, então, partir da obra publicada e analisar o que vem antes, as versões anteriores. Para isso é preciso aceitar os princípios de não linearidade: o primeiro foco de atenção recairá sobre o corpo do texto, mas o segundo deverá debruçar-se sobre as margens e as entrelinhas. Dessa forma, a pesquisa detalhada dos manuscritos ganhará sentido após cotejadas com a versão final.

Por essa razão, organizamos os poemas de Caio para que sejam publicados, conforme decisão da família do escritor, detentora de seus direitos autorais. Junto à família, estamos preparando e finalizando a edição da poesia de Caio, cuja publicação está prevista para o final deste ano.

Enfim, munidos de paixão, paciência e perseverança, lemos e relemos exaustivamente os cento e dezesseis poemas. Primeiramente todos os documentos foram reproduzidos por meio de fotocópia e digitalizados. Esse procedimento nos trouxe certa tranquilidade quanto ao manuseio do material, uma vez que os originais ficaram protegidos no acervo. No entanto, muitas vezes precisamos recorrer ao documento original, já que as falhas nas fotocópias são frequentes.

Ordenar os cento e dezesseis poemas por sua cronologia foi nosso primeiro passo, o que permitiu a primeira conclusão acerca do Caio Poeta: a poesia sempre esteve presente na produção literária de Caio. Desde 1968 até 1996 é possível encontrar poemas. Da totalidade de poemas, trinta e oito apresentam apenas uma versão. Isso quer dizer que se apresentam totalmente prontos, aparentemente finalizados, sem qualquer rasura, por vezes com título e data, conforme podemos observar no poema *As malas feitas*³⁰, de 1993:

²⁹ WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.80.

³⁰ Em alguns casos, foi necessário colocar os poemas na página seguinte a fim de preservar a formatação original do documento.

As malas feitas,
parto outra vez.
E outra vez,
também esta,
é mais fácil,
mais feliz
chegar do que partir.
Deixo apenas no ar
um vago perfume de incenso
mas tão vago
que, como eu,
também partirá logo
pela primeira
janela aberta,
pelo primeiro
sopro do vento.

*

Caio Fernando Abreu
Bordeaux, 1993

Os outros setenta e oito poemas, no entanto, apresentam variações. Alguns deles estão praticamente prontos, mas, por apresentarem alguma rasura - fato que indica reescritura - foram classificados na categoria de mais de uma versão. É o caso de *Feito um Pequeno Milagre*, de 1981:

feito um pequeno milagre
um palmo de luz
varando súbito claro
o centro escuro do dia
em que me engasto

um pequeno milagre
um palmo claro de luz
varando súbita flecha
o centro escuro do dia
em que me engasto

miúdo milagre
um palmo claro de luz
varando súbita seta
o centro escuro do dia
onde me engasto

que fare assim
miúdo milagre
um palmo claro de luz
no centro escuro do dia
onde me engasto

05, 11. 81

Há, por fim, os poemas que foram reescritos várias vezes; na sua integralidade, alguns tendo sofrido alterações “drásticas” na sua forma ou conteúdo. O

poema *Cantiga de Amor Idiota* é um excelente exemplo:

- CANTIGA ~~DE~~ AMOR IDIOTA -

UM POUNHADO DE SAL
~~EM PLENO~~ FERIDA ~~ABERTA~~ ~~ABERTA~~ ABERTA

OU
 COMO UM SORDETE GEHADO
 EXPOSTO NO PERUCO
 DO DENTE

OU
~~PUE NEM~~ UMA BRASA UVA
 FECHADA
 DENTRO DA MÃO

OU
IGUAL ARAME FARPADO
~~ENTRADO~~ ~~ESURDO~~
~~BRANCO~~ DO OLHO

OU
 UM PREÇO NO PÉ
 OU SOCO NA CARA
~~ENTRADO~~
~~PUUNHAL~~ NA TRIPA

ASSIM TE BOO DIZER

- NÃO ~~NADA~~ ~~MUDA~~ ~~SE~~
~~CU~~ ~~DOO~~

4.7.77
 CHIC.

UMA DESCANÇO

Assim agrupados, os poemas foram distribuídos cronologicamente para,

posteriormente, analisarmos possíveis diálogos entre poemas, contos do próprio Caio e o contexto político-cultural em que se inserem.

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

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

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

De posse dos poemas copiados, a etapa seguinte foi digitá-los, já no que seria sua versão final. Depois de digitados, foram realizadas três conferências entre o material digitado e o documento original. Nesse procedimento, fizemos a leitura de cada um dos poemas para cotejá-los com os originais. A cada conferência, ao encontrarmos qualquer discrepância, fizemos a correção no documento digitado. No último cotejamento já não foi identificada nenhuma ocorrência de equívoco ou erro de digitação.

Lembramos que a versão final foi pensada a partir do que Caio definiu, ele mesmo, quando da escritura. No entanto, nunca saberemos se havia outras versões para cada um dos poemas. A rigor, todo trabalho de escritura é passível de reescritura, em qualquer tempo. Se lhes fosse permitido, muitos escritores gostariam de desfrutar da possibilidade de revisar seus textos e rerepresentá-los a seu público sob novo olhar, pois, como confessou T.S. Eliot, *“jamais releio qualquer de meus próprios textos sem um*

agudo desconforto."³¹ Esse desconforto ao confrontar-se com qualificações e limitações de sua poesia é o que evidenciaremos nos apontamentos de Caio Fernando Abreu sobre seu processo criativo.

2.1 A criação segundo Caio F.

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

Os poemas permaneceram, desde 1968, como o próprio Caio certa vez afirmou: em estado de latência literária para serem retomados um dia - ou nunca mais - para que, a seu critério, pudessem ser ampliados ou modificados e, enfim, chegarem aos corações e mentes de seu público fiel de leitores e, diríamos até, de seguidores.

Como sabemos, a publicação dos poemas nunca se concretizou. Talvez porque Caio, exigente em todos os sentidos, ainda mais consigo mesmo, nunca tenha aprovado os poemas que escrevia, como vemos no fragmento do poema sem título, de 09 de setembro de 1981:

*Mas limpo a casa, faço a cama
compro rosas que espalho pelos cantos,
escrevo maus poemas, como este,
que me embalam distraído
das durezas que me impões a cada dia.*

Muitos dos poemas foram exaustivamente trabalhados. O escritor gaúcho dedicava-se a aprimorar a linguagem de seus textos, não como uma tarefa de peso, mas como a única forma de ir ao encontro de textos mais burilados e lapidados. Enfim, Caio gostava desse trabalho e, no final da década de 80 e início dos anos 90, reescreveu boa parte de sua obra narrativa, revisando desde minúcias como pontuação e escolha lexical até ritmo e estrutura de seus textos.

³¹ Fragmento de Eliot em conferência *A música da poesia*, pronunciada na Universidade de Glasgow, em 1942. (ELIOT, T. S. De poesia. In: *De poesia e poetas*. Traduzido por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.38)

Por essa razão, o estudo dos originais e seus rascunhos reforça, também, a dimensão mais humana dos escritores. A concepção romântica de inspiração e musas dá lugar a uma série de metáforas, as quais Almuth Grésillon³² classifica em *organicista* e *construtivista*.

A visão do tipo *organicista* coloca em cena a questão da gênese, do nascimento do texto, abrindo espaço para outras metáforas a ela relacionadas, tais como gestação, parto, engendramento, embrião. Já a metáfora do tipo *construtivista* opõe-se à primeira e refuta ainda mais a ideia do poeta inspirado por deuses. Nessa concepção, destaca-se a literatura como construção, como resultado da combinação de trabalho e habilidade do escritor.

Edgar Allan Poe, em *A Filosofia da Composição*, aponta como muitos poetas sofreriam se permitissem ao público leitor

*dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações.*³³

E mais, Poe, ao discutir a criação de *O Corvo*, procura mostrar como perfaz aquilo que chama de “marcha progressiva” de uma obra até o término definitivo de sua realização, com o seguinte objetivo: “*É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.*”³⁴ Não discutiremos aqui o caráter de ficcionalidade do processo de criação de Poe, que por vezes o pensa como um processo matemático.

Todos esses conceitos, na medida em que valorizam a criação como *processo*, remontam a um mesmo princípio: o *dinamismo*. O processo não precisa ser visto com um percurso linear, mas necessariamente um espaço de descontinuidades e de movimentos, aberto a relações entre as partes e o todo, entre escritor e leitor, entre o individual e o coletivo. Essa percepção desloca o olhar dos críticos e pesquisadores literários, não mais

³² GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007, p. 21.

³³ Ver http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index66.html.

³⁴ Idem.

para o produto final, mas para o caminho percorrido pelo autor até aquilo que considerou como a obra acabada. A literatura passa a ser vista como um *fazer*, como uma fábrica ou oficina em constante movimento.

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

Por saber que textos, como as pessoas, são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti Morangos Mofados a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi de 1982), depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto.³⁵

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

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

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

3- **Distanciamento temporal acarreta maior clareza ao texto**. Só ao tomar distância da obra, objeto resultante da paixão trabalhada, é que a emoção pode, finalmente, ser depurada, e os excessos podem ser, criteriosamente, eliminados um a

³⁵ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9ª ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.09.

um, até que o autor entenda sua obra finalizada. Ainda que apenas até o próximo encontro, quando nova leitura poderá levá-lo a outra reescritura.

Assim como Poe, alguns outros escritores têm demonstrado interesse nesse *fazer poético*. Em 1926, Vladimir Maiakovski aponta não existirem regras ou manuais para decifrar a poética e reforça que a composição de versos exige muito trabalho humano por parte do poeta. No artigo *Como fazer versos*, o poeta russo esboça vários conceitos hoje tão prestigiados pela Crítica Genética. A poética como uma indústria ou oficina do pensamento é um dos aspectos mais relevantes para nosso estudo.

O movimento e o dinamismo estão presentes na essência do trabalho literário, uma vez que as palavras e os versos passam por um processo de fabricação que implica revisão e elaboração:

*Todos os versos que eu escrevi sobre um tema imediato, com o maior entusiasmo interior, e que me agradavam a mim próprio enquanto os fazia, pareciam, apesar disso, insípidos, não trabalhados, unilaterais. No dia seguinte tem-se sempre uma terrível vontade de os refazer. Por isso quando acabo um poema encerro-o numa gaveta durante vários dias, em seguida retiro-o e vejo imediatamente os defeitos que nele se escondiam. Trabalho muito fatigante.*³⁶

E de onde surge o “tema imediato”, o material a ser poetizado? Maiakovski afirma que fica depositado na mente do poeta um grande número de *reservas poéticas*, as possibilidades; porém as mais complexas devem ser anotadas num bloco. E de que se nutrem essas reservas poéticas? Que parte do tempo do poeta é dedicada à elaboração dessas reservas? Se poetizar é um ofício, então quais serão os instrumentos de trabalho? Quais os recursos de que lança mão o poeta, este operário das palavras? É na busca por respostas a essas questões que mergulha tão profundamente no estudo dos manuscritos a Crítica Genética.

Maiakovski mesmo lança alguma luz sobre esse tema. O “entusiasmo interior” - a mesma emoção cega de que fala Caio - é o que impulsiona o poeta a escrever sobre o tema que o entusiasmou ou emocionou. Nisso parece vários escritores concordarem entre si. Luiz Antônio de Assis Brasil, sobre o ato criativo, já declarou em entrevistas que o verdadeiro momento de criar é quando se tem a ideia; depois é trabalhar a ideia. Dar

³⁶ MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética - Como fazer versos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Global, 1991, p.39.

gosto àquilo que parece, nas palavras de Maiakovski, insípido. O bom poema, para utilizarmos uma metáfora bíblica bastante pertinente aqui, tem de ser o sal da terra. Para tanto, é preciso trabalhar a ideia-tema, temperando o texto mesmo que para isso seja necessário deixá-lo um pouco de lado, para que a linguagem e o tema possam, enfim, conversar e, depois de ser retirado da gaveta, falar ao poeta.

Visão muito alegórica do ato de criação? Talvez. Certo é que a tentativa de descrever e interpretar os movimentos da criação e do ato de escrever, partindo especialmente da iniciativa do próprio escritor, como é o caso de Poe e Maiakovski, só vem referendar os propósitos a que esta pesquisa em Crítica Genética se dispõe a desnudar nos poemas de Caio Fernando Abreu.

O poema *Invernal* é um exemplo do minucioso trabalho do geneticista:

INVERNAL

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

(amor, terreno vedado
para os passos que tentei)]-2

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

(amor, espaço minado
cheio de cacos de vidro)]-2

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

(amor, espinho cravado
que ninguém tirou de mim)]-2

4 } estou no fundo do ~~canto~~^{poço}
em pleno meio de agosto
nenhum fiapo de luz
iluminando meu canto

(amor, espelho quebrado
e sete anos de azar)]-2

15.08.80

Uma análise inicial já pode apontar a existência de pelo menos três campanhas de escritura no poema: uma datilografada, outra composta por várias correções e alterações escritas a lápis e mais uma que se reduz a uma pequena intervenção feita com caneta azul. Esta última consiste na substituição da palavra *canto* pela palavra *poço*, referindo-se a uma metáfora utilizada com frequência pelo autor gaúcho em seus contos.

Até aqui não haveria maiores conflitos para que pudéssemos fixar a versão final. No entanto, Caio guardava tudo, e junto ao material foi localizado outro poema, sem título, de exatamente um ano após a escritura de *Invernal*. Vejamos:

amor, terreno vedado
para os passos que tentei

amor, espaço minado
cheio de cacos de vidro

amor, espinho cravado
que ninguém tirou de mim

amor, espelho quebrado
e sete anos de azar

15.08.81
caio

Logo percebemos que se trata do mesmo poema reduzido apenas aos dísticos. Então nos perguntamos: qual versão deve prevalecer, uma vez que a mudança é significativa? Nesse caso, optamos por fazer as alterações assinaladas por Caio na versão que data de 1980 e admitir, também, a versão de agosto de 1981 como um fragmento retirado da versão anterior, que passa a se configurar como um novo poema.

O que podemos interpretar do processo de criação desse poema? Talvez que tudo o que reste seja mesmo o amor; o amor e os passos não dados; o amor e os cortes deixados; o amor e as feridas encruadas; o amor doído e espatifado. O próprio Caio

gostava de se referir a seus romances como espatifados - não fragmentados - pois são pedaços de histórias e personagens que se misturam, que vão se imiscuindo na construção do universo poético.

Essa fragmentação ou, para utilizarmos o termo escolhido por Caio, essa espatifação é característica recorrente em toda a produção literária do escritor gaúcho. Seja em poemas que se subdividem em temas afins, seja na linguagem que se alterna entre suave e transgressora. Assim se coloca sua poesia frente ao leitor que, se desavisado, pode espantar-se com a crueza de alguns temas. Mas se temos um leitor que incorpore o ponto de vista que Caio tem do mundo, então a empatia por suas emoções é imediata e garantida, e o choque frente às transgressões é irrelevante.

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

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

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

Este processo pode ser muito dolorido, psicológica e fisicamente. Não é à toa.

Às vezes, Caio passava até doze horas sentado à máquina de escrever e as dores nas costas eram, além de inevitáveis, insuportáveis. Para amenizá-las, doses de conhaque e Lexotan. É o tempo do trabalho braçal com o qual se intercala a etapa seguinte: a lapidação. Caio não separa essas duas fases, embora reconheça que a lapidação se dê um pouco depois da primeira versão do texto, aquela em que inúmeras ideias fluíram sobre o papel.

Amante incondicional da boa música, para reescrever seus textos, Caio não dispensava ícones do blues e do rock. Billie Holliday, Mick Jagger, Beatles, Janis Joplin, Lou Reed estão entre as preferências desse eclético apreciador das artes. Outras vezes, Caio lia seus textos em voz alta, gravava e ouvia para ver como soavam o ritmo, a sequência frasal, a musicalidade do texto. Enfim, sobre seu trabalho de reescritura, Caio afirmava: *"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."*³⁷

E Caio não estava exagerando, como podemos conferir no poema a seguir:

³⁷ ABREU, Caio Fernando. Depoimento. *Ficções 2*. Seminário sobre o Manuscrito, Casa de Rui Barbosa, out. 1990, p.81.

há sempre um dia em que não se morre
porque morrer seria redundância
e reduzida à sua essência mais secreta
a vida continua pulsando porque seria
mais difícil estancá-la que continuar
assim, a seco, coração anoitecido
pela ~~soma de todos os desencantos,~~
~~passos sem rumo algum pelo meio fônto~~
~~dos duros contornos das coisas.~~

de todos os laços

há sempre um dia em que se tem vontade
~~de gritar aos ventos nossa própria morte~~
expondo aos passantes a chaga aberta, ~~de~~ ~~algum~~
como os mendigos expõem feridas nas calçadas,
chapéu ao lado, para que nos joguem moedas, ~~almas~~
olhares de pena, ~~ou~~ desprezo ou simplesmente nojo
— mas difícil mostrar as cicatrizes quando a vida
foi ensinando, lenta, o ~~seu~~ jogo de escondê-las.

o reverso

há sempre um dia em que nos perguntamos
fui eu quem me fez assim ou me fizeram?
e a resposta importa pouco, importa nada,
~~fosse qual fosse, não recuperas o que perdeste~~
em alguma esquina do caminho, não sabes onde,
não sabemos como, e mesmo o choro então ~~é inútil~~
~~e mesmo qualquer cansaço vai além de si próprio~~
e mesmo que compres rosas ou vás ao cinema ou cantes
uma canção qualquer, ~~persiste a morte~~
com seu ~~roteiro de vermes~~ e ~~ausências~~.

é pouco para que dos

há sempre um dia
no dia seguinte, trocamos os lençóis, lavamos o rosto,
sem que ninguém perceba ~~o nota falsa em nosso passo.~~

iniciados se lança de fecer o inútil

anunciamos a

agora já que tudo está

case e partimos para e um

ao dia em que

do

está fio sobre a fronte.

18.08.80

Ainda sobre o fazer poético, o poeta gaúcho enumera uma sequência de ações que se configura como um ritual dentro daquele movimento de *criação inconsciente, fluxo prático e lapidação*. Rosas amarelas ao lado de mil laudas brancas e um retrato de Virgínia Woolf são apenas algumas poucas - das muitas!- "loucuras criativas" que Caio dizia possuir. Fantasia? Talvez. O que nos interessa é saber que a ideia pode até surgir intuitivamente, mas o texto final é fruto de um processo único e particular. Um processo não linear, porque se perfaz em meio a hesitações e rupturas. Um processo por vezes doído, pois é resultado de esforço mental e braçal do escritor, que se entrega ao sublime trabalho de, muitas vezes, dizer o indizível.

2.2 O poema em formação

O trabalho do geneticista que pretende reconstituir o percurso de criação de um texto, um romance, por exemplo, é árduo se pensarmos em um extenso dossiê de documentos que registrem a constituição dessa obra. Normalmente esse dossiê é composto por manuscritos avivados pela instabilidade e pela tensão próprias de um material que aponta direções possíveis de serem tomadas por seu autor. Por essa razão, a leitura de manuscritos exige do estudioso uma postura aberta e crítica, em que sejam propostas relações discursivas. Mas cada manuscrito é um. Não encontraremos bulas - nem tampouco apresentaremos receita - de como ler os manuscritos dos poemas inéditos de Caio F.

Como o número de documentos de um dossiê pode ser consideravelmente extenso (é o caso dos poemas de Caio), Pino e Zular (2007) sugerem um recorte dentro do processo para não focar o trabalho em todas as etapas de elaboração da obra, mas somente em alguns aspectos exemplares dos movimentos de escritura.

Em nosso caso, o recorte inicial já foi dado, como dissemos no início deste capítulo. Do universo de cento e dezesseis poemas, distribuídos em quatro décadas de produção criativa, selecionamos cinco para descrevê-los e interpretá-los, a fim de não comprometer a profundidade desta complexa análise:

A reconstituição de um processo de criação é sempre uma tarefa utópica. Temos apenas alguns rastros de um caminho que deve ter sido muito mais complexo do que nossas elaboradas hipóteses podem vislumbrar. Assim, reconstituir o processo não só é uma tarefa infinita,

*como também impossível.*³⁸

Esse recorte chamaremos de "espaço de relações" em que é possível isolarmos alguns movimentos de escritura dentro do dossiê por considerá-los exemplares para nosso estudo. Dessa forma, os manuscritos de Caio aqui selecionados adquirem um sentido especial sob o olhar desta pesquisa, que se centra nas diferenças, tensões e instabilidades entre distintos documentos referentes a um mesmo poema.

Ao reescrever um poema, com até mesmo cinco versões diferentes, Caio atua como crítico de si mesmo. Ou melhor, sua atividade de reescritura transforma o poetizar também em crítica ao processo de criação. Aquela escrita inicial, ao ser revisitada pelo poeta, sofre mudanças de descontinuidade, seja por descontentamento ou por aprimoramento do projeto primeiro. Assim como o pesquisador, o poeta Caio também busca em certa medida, através da reescritura, discutir e compreender o seu processo criativo.

Isso se reflete no trabalho minucioso de Caio em reler e refazer os caminhos que levam até a obra em estado de concluída. Ou, pelo menos, o momento em que decide que o poema está próximo de ser concluído. Procurando entender como hesitações e fragmentações chegam a se tornar uma obra literária é que Caio esboça sua concepção de etapas de produção (*criação inconsciente, fluxo prático e lapidação*), que vimos no item 2.1 deste capítulo.

E é essa crítica ao processo - que começa pelo próprio poeta e passa pelo pesquisador - que, justamente, valoriza o manuscrito. As possibilidades e as hipóteses sobre cada movimento escritural dizem muito mais da beleza do manuscrito do que a definição da obra final publicada, paralisada, estagnada. Tentar reorganizar a sequência temporal dos movimentos escriturais é importante não pela perfeição da ordem, mas pela possível direção que os movimentos apontam. Os manuscritos revelam a tendência do "gesto inacabado", conforme Cecília Almeida Salles. As rasuras, as hesitações, as rupturas compõem um espaço de dinamicidade sobre o qual precisamos construir um conhecimento. Por isso, uma versão de um poema só ganha importância se e quando comparada a outra versão, ou àquilo que definimos como última versão dos poemas.

Assim, criamos um espaço de relações entre as várias versões de um mesmo

³⁸ PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.121.

poema, reunindo as diferenças provocadas pelas rasuras para, enfim, estabelecer não mais rupturas, mas um profundo diálogo de possíveis continuidades. É a tarefa de organizar o caos instaurado pelas descontinuidades através de atos mimetizadores. O pesquisador tem sua atuação de leitor radicalizada ao procurar vivenciar cada instante de criação suscitado pelo manuscrito, entrando no jogo da criação como protagonista.

Essa prática assegura a dinâmica do manuscrito, uma vez que se comprova que não estamos frente a documentos finitos ou inertes. Por essa razão, não é premente reconstituir um processo definitivo. Muito mais interessante é fazer parte desse jogo de escolhas e eliminações em que o poeta brinca ao ler e reler seus próprios manuscritos:

O que mudou de uma versão para outra, as rasuras, são menos indícios de um processo do que a possibilidade de atuação em um universo de descontinuidades. Os manuscritos permitem muitos caminhos, desde a pesquisa de suas condições de enunciabilidade até os mais criativos recortes ou inter-relações que o pesquisador-leitor afetado por eles se permite fazer.³⁹

Tomando como referência as noções de hesitação, tensão e descontinuidade, dedicamos as próximas linhas a ler, descrever e interpretar os manuscritos de Caio, sob o recorte dos movimentos escriturais que compõem o processo de criação dos poemas. Para transcrever os documentos valemo-nos da transcrição diplomática, priorizando a descrição de todas as marcas de escritura: rasuras e anotações, bem como a descrição do suporte material. A base de nosso trabalho são os manuscritos digitalizados; no entanto, conforme já mencionamos anteriormente, sempre que necessário, recorreremos aos manuscritos originais, para tentar definir com mais precisão todos os movimentos escriturais, com o comprometimento de não alterar em nada o original.

Para a transcrição diplomática, adotamos a seguinte convenção:

- A rasura será indicada com palavra ou verso riscados:

~~Assim~~

- O cancelamento e a anulação de versos e estrofes serão assinalados reproduzindo o risco do manuscrito:

³⁹ Idem, p.91.

~~28 de junho:~~

~~“Quero viver coisas claras, um dia”~~

- Toda reescritura (acréscimo, supressão, permuta e substituição) será assinalada pela passagem para um corpo menor:

inteiro

O dia ~~todo~~ em função

- Toda observação do transcritor será marcada em itálico e colocada entre []:

As vantagens *[sic]*

- Se um fragmento não puder ser decifrado, será indicado o número de palavras ilegíveis:

[três palavras ileg.]

- Do mesmo modo, os fragmentos rasurados que não puderem ser decifrados, serão assim indicados:

[uma palavra rasurada ileg.]

- As leituras conjeturais serão delimitadas por dois asteriscos:

Tudo isso *onde*

- As reescrituras em sobrecarga serão representadas como as substituições normais, também identificadas por uma barra diagonal:

Uma ~~não~~/tão viva morte

Salientamos, porém, que estudos dessa natureza estão livres do propósito de encontrar as causas de cada um dos movimentos de escritura. O objetivo está mais ligado em estabelecer o espaço de relações e de diálogo entre o discurso *preterido* e o discurso *preferido*:

Não se trata, pois de partir dos documentos e chegar a um processo de criação, mas de entender as tensões, as contradições, as descontinuidades nas quais eles operam e que operam neles. Isto é, aquilo que chamamos de

*uma crítica ao processo.*⁴⁰

O primeiro poema que trazemos aqui foi classificado na categoria SEM DATA. No entanto, numa leitura inicial, já podemos identificá-lo como tendo sido escrito após a Reforma Ortográfica da Língua Portuguesa, de 1971, pois palavras como "sede" já foram grafadas sem o acento circunflexo. O poema chamado *Desesperada, mente* foi datilografado em papel ofício. Há nele diversas rasuras: acréscimos, supressões e substituições, todas feitas a mão, com caneta azul. O título, inicialmente datilografado, era *Verdades e Mentiras*, mas foi substituído pelo outro a mão, também com caneta azul. O fólio está bastante amarelado e um pouco amassado, no entanto perfeitamente legível, conforme podemos observar no manuscrito digitalizado:

⁴⁰ Idem, p.157.

Com considerável segurança e tranquilidade, identificamos neste manuscrito pelo menos a sequência de duas campanhas de escritura: a primeira, datilografada; e a segunda, referente a rasuras feitas a mão. Caio, conforme ele mesmo declarou, rabiscava muito seus originais, após várias releituras. No entanto, procurava sempre "passar a limpo" as alterações feitas, de modo que o texto ficasse novamente claro para outra leitura atenta.

Apresentamos aqui nossa transcrição diplomática do poema *Desesperada, mente*:

Desesperada, mente

VERDADES E MENTIRAS

{ *Mentira, você não me ama.*
{ *Eu também, eu nunca te amei.*

*Mas ~~pouco~~ ^{o que} importa a verdade [uma palavra rasurada ileg.]
^{esta}
*quando ~~a~~ ^{esta} sede quase mata ^{a gente}
e nada mais que uma ilusão ^{ardente}
pode saciar a vontade ^{desesperada}
de ter amor, mesmo fingido. ^{mesmo molhado?}**

{ *Verdade, eu nunca te amei.*
{ *Você também, você nunca me amou.*

*Então diz que me ama. ^{d/}Desesperada, mente.
Te faço confissões alucinadas
^{tenho} e ^{ao lado} sinto febre ~~esperando~~ ^{esperando} ^{d/}o telefone
~~para ouvir~~ ^{para ouvir} tuas mentiras descaradas.
Sente, pouco importa a falsidade
e mente, mente meu amor, espatifada mente.*

*É tudo verdade, é tudo mentira.
^{v/}Vamos voar num tapete voador
de olhos fechados, de mãos enlaçadas
como se houvesse amor, esquecer
que você não me ama
e eu também, eu nunca te amei,
meu amor, minha dor.
Desesperada, mente
mente, mente, meu amor
*Alucinada, mente.**

Escrito todo na primeira pessoa, o poema apresenta poucas hesitações. Aquilo que foi descartado está bastante rasurado e em alguns casos nos foi impossível

identificar o que estava escrito por trás das rasuras. Na estrutura do poema, não houve modificações, muito embora os únicos dísticos estejam assinalados com { (chaves). No entanto, não nos parece que Caio fosse alterá-los. As chaves concentram nossa atenção para a ambiguidade do poema: uma assinala a mentira; a outra, a verdade.

Neste poema, as rasuras - poucas em comparação a outros manuscritos do poeta - apontam para o desejo de buscar a rima. Para tanto, a partir da troca do título para *Desesperada, mente*, Caio acrescenta, logo na segunda estrofe, o substantivo *gente* e o adjetivo *ardente*, os quais rimam entre si. Essa sonoridade é reforçada pelo "mente", ora empregado como sufixo, ora como declinação do verbo *mentir*, numa ambiguidade constante, também constatada no título anterior: *Verdades e Mentiras*, óbvio demais para o perfil de Caio, que preferiu um título mais irônico e sugestivo.

Mesmo que o título inicial tenha sido abandonado, Caio não abandona, ao longo do poema, a ideia da contradição e do dualismo. Alternando verdades e mentiras, o poema cresce e culmina com o acréscimo de uma estrofe inteira, em que o eu poético implora um amor, ainda que de mentira. Um poema que terminava na *dor* termina agora num *amor* alucinado ou, quem sabe, alucinante.

Os sentimentos de ambiguidade e de contradição fazem parte não apenas do universo literário de Caio, como também do cotidiano do escritor. Caio foi um ícone de um tempo e de uma geração, vivendo intensamente todas as experiências que lhe eram oportunizadas, a fim de conferir um verdadeiro sentido a sua trajetória pessoal. No entanto, o ainda jovem escritor, na década de 60, encontrava dificuldades em conciliar o mundo que passava em sua mente e viver o que seu tempo oferecia. Seus poemas e narrativas compõem esse universo caótico, fragmentado e contraditório chamado Caio Fernando Abreu, como podemos ver no poema a seguir:

Triste, triste assim um tempo em de
um tempo de mais jactância
e jactância mais, e nunca quebrada.
Triste tempo de angústia
e de lua, e de busca de verdade
túneis e metrópolis apodrecendo
o coração de terra da cidade.

Triste tempo o que vejo de janela
e de longe me jactando em sonho.
Nunca, nunca. É um silêncio
tão grande dentro do ego ^{deserto} ~~deitado~~
que ~~se~~ nem sei se é quieto ^{ou} se é
Vazio.

Triste janela, a minha
e todas as janelas e todos
aqueles que vêm e que apresentam
um silêncio mais elaborado nunca
na casa quebrada deste tempo.
Ah, Maluco ^{maluco} esses - ^{que sabem}
e os que andam e ^{pedes que} ~~travessas~~ ^{lente}
como quem nunca. ^{Destemido.}

30/8/69. Rio.

Poucos são os manuscritos da década de 60 a que tivemos acesso. Ao todo, somente foram localizados sete poemas, dos quais dois são recortes de jornais. Esse poema, que passamos a analisar, não possui título, de modo que o chamaremos pelo primeiro verso: *Triste, triste viver num tempo sem deuses*, escrito em 30 de agosto de 1969, no Rio de Janeiro.

Este manuscrito faz parte dos vinte e cinco poemas localizados nos diários de Caio, os quais tivemos a oportunidade de consultar na residência de Cláudia Abreu e Jorge Cabral, irmã e cunhado de Caio. Escrito a mão, do lado esquerdo do caderno, com caneta na cor preta, o poema apresenta pequenas rasuras. Poemas como esse, escritos nos diários, guardam uma particularidade: possuem um tom mais confessional que os demais, muito provavelmente porque os diários são documentos privados. O diário é uma extensão de quem nele se abre. Não apenas registra uma visão de mundo da pessoa que escreve, mas é a própria pessoa que no diário é capaz de se enxergar. É uma porta para dentro de si mesmo. É o próprio olhar reflexivo sobre si mesmo, mais do que sobre o outro.

Em *Triste, triste viver num tempo sem deuses*, o eu poético dentro desse mundo precário, com seu olhar penetrante, atravessa a janela e vê os metrô, as ruas, as buzinas, as máquinas que enchem o cotidiano de névoa. Nada é muito claro, transparente. A indignação do poeta é grande: malditos os que sabem mas vivem lentamente. Mas o poeta não quer ferir, nem mesmo os malditos. Por isso busca um recurso para atenuar sua agressividade: no segundo momento de escritura, transforma o verso duro "*malditos esses - os que sabem*" no mais suave "*ah, malditos - malditos os que sabem*".

Esse movimento de acréscimo, embora ainda mantenha a intensidade do discurso, confere ao poema um tom mais de desabafo, de lamento mesmo com aqueles que, apesar de sabedores da fugacidade do tempo, nada constroem. A transcrição do poema pode mostrar esses movimentos com maior clareza (muito embora encontremos várias palavras ilegíveis):

*Triste, triste viver num tempo sem deuses
num tempo de [uma palavra ileg.] precárias
e precários mitos e crenças quebradiças.
Triste tempo d~~a~~e máquina
e d~~a~~e lua, e d~~a~~e buzina desvairada
túneis e metrô apodrecendo
o coração de terra da cidade.
Triste tempo o que vejo da janela
e da longa rua perdida em bueiros.
Névoa, névoa. E um silêncio
desespêro [sic]
tão grande dentro do cego [uma palavra rasurada ileg.]
ou
quem nem sei se é grito, se é vazio.*

*Triste janela a minha
e tôdas [sic] as janelas e todos
aquêles [sic] que vêm e que pressentem
um silêncio maior elaborando [uma palavra ileg.]
na casca quebradiça dêste [sic] tempo.
malditos
Ah, malditos êsses [sic] - os que sabem
aqueles que
e os que andam e vivem lenta,
lentamente,
como quem morre.*

30/8/69. Rio.

O manuscrito, por ser um objeto inacabado, revela sua instabilidade nos movimentos que regulam a escritura. As mudanças de um estado para outro no processo de criação nos levam também à instabilidade do eu poético. Se, inicialmente, a tendência era a agressividade do "malditos", numa releitura de si mesmo o poeta dá vazão à desesperança. E se outros movimentos houvesse, outras tendências poderiam ser descobertas e reveladas sobre o papel. Um manuscrito nunca é a versão definitiva de um texto. Nem mesmo a obra publicada o é! Por essa razão é que escritores, muitas vezes, retomam sua obra para reeditá-la com modificações de maior ou menor expressão.

Essa dinamicidade indica a continuidade do processo criativo, que se sustenta na relação entre possibilidades de variação e precisão absoluta. Algumas decisões tomadas pelo artista resistem ao longo do percurso. Outras, porém, são reconstruídas de forma a materializar diferentes saídas para a obra, configurando um estado de permanente inacabamento. Por essa razão, mesmo o objeto artístico acabado é, como

afirma Cecília Almeida Salles⁴¹, potencialmente inacabado, porque sempre aberto ao retrabalho e à revisão, no todo ou pelo menos em alguns de seus muitos aspectos. Isso porque, mesmo para o artista, não é tarefa simples determinar o momento em que a obra está terminada.

Os poemas de Caio estão impregnados dessa dinamicidade tão própria do manuscrito, local para testar todas as potencialidades de cada palavra, de cada verso de cada estrofe, de cada poema. Essas mudanças bastante claras nos manuscritos não gozam de tanta clareza no pensamento do escritor. Escrever é uma procura. As rasuras decorrem dessa procura: pela melhor palavra, pelo verso adequado, pelo pensamento oculto. São as tentativas em busca da escolha perfeita (ao menos para aquele momento). Cláudia Pino afirma que "*repetidos depoimentos e estudos apontam que o escritor não se debruça sobre o papel para dizer alguma coisa que está clara em seu pensamento, mas exatamente para procurar essa coisa.*"⁴² O depoimento de José Saramago confirma esse posicionamento:

*Não atuo por impulso, tenho consciência de que a primeira coisa necessária para escrever é sentar-se uma pessoa na cadeira e esperar. Eu não vou sentar porque tenho o impulso de escrever, eu sento-me para que esse impulso venha. (...) Eu não tenho um plano.(...) Um livro nasce-me porque tem que nascer e não porque eu tenha decidido antes.*⁴³

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

⁴¹ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004, p.80.

⁴² PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.68.

⁴³ Entrevista de José Saramago ao jornal *Folha de São Paulo* disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_07jul00.htm. Último acesso em 10 de março de 2010.

não desvie os olhos
me olhe
esta cara que ~~tenho~~ ^{tenho}
é justa é apenasmente
esta cara que ~~tenho~~ ^{tenho}
o saldo / o ~~meço~~ / o ~~meço~~
do que sobrou até agora

→ tome um feijo

me olhe
não desvie os olhos
dos olhos
esta cara que é minha
é o que ~~sobrou~~ ^{sobrou}
de todos os naufrágios
trágicos ou não
de todas as ventanias
de todos os contatos
imediatos ou não
em vários graus
e ângulos
sem vértices
esta cara sem vértice
~~que~~ que te olha

CACO
QUINTAIS

TRÁGICA
MISÉRIAS

me olhe
não desvie os olhos
~~veja o resto~~
veja o resto
confira o saldo
depois me mate
depois me cuspa
ou então me abrace

→ ou então me foze
bem fundo
no fundo de mim

22.11.78

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

não desvie os olhos
me olhe

esta cara que trago
é justamente

esta cara que trago

^{o caco}
o ~~saldo~~ o mapa o trago

do que sobrou da viagem

tome um trago

me olhe

não desvie os olhos

de dentro dos olhos

esta cara que é minha

é o que restou

dos naufrágios

de todas as ventanias

de todas as calmarias

de todos esses contatos

imediatos ou não

me olhe

não desvie os olhos

veja o resto

→ de dentro e fundo

conte o saldo

de mim

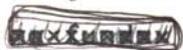
depois me mate

me cuspa me acuse

ou me recuse

então quem sabe

me goze



bem fundo

no fundo de mim

Ao analisarmos esse poema, encontramos muitas rasuras, cujas marcas ficam mais evidentes numa versão do que noutra. No entanto, Caio faz uso de um recurso bastante comum em seu percurso criativo: a rasura branca. Sem qualquer indicação, altera versos de uma campanha de escritura para outra. Tomemos como ponto de partida a versão 1 e acompanhemos as rasuras brancas identificadas no poema *Não desvie os olhos*:

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

Com o estudo da poesia de Caio, evidencia-se a natureza tripartida do ato criador. Se, *a priori*, pensávamos a criação em apenas duas dimensões, a mental e a material, temos na análise das rasuras brancas um outra dimensão que vem à tona e, estando ainda num estado mental, concretiza-se num espaço o qual chamaremos de *vir a ser*. Os processos de eliminação, acréscimo, permuta e substituição não aparecem neste espaço. A dúvida e a hesitação não estão registradas. O que ocorre é somente a alteração nos versos de uma campanha de escritura para outra, deixando todas as marcas de tentativas passarem em branco. Considerando as etapas de escritura concebidas por Caio, é possível enquadrar o *vir a ser* na segunda fase: *fluxo prático*, quando as ideias vão tomando seu lugar na materialidade do papel, sem terem sido, necessariamente, lapidadas.

E o que percebemos? Nunca teremos a garantia de que um manuscrito já foi testado até a exaustividade, mas nesse poema vemos as várias tentativas e a dinamicidade próprias de um texto no nascedouro: a "cara" é sem *vértice*? É *trágica*? É *ridícula*? Esta cara, eu *tenho* ou *trago*? É o que me *sobrou* ou o que me *ficou* ou o que me *restou*? Este é, como tantos outros poemas de Caio, o retrato da experimentação durante o processo criativo.

Ainda sobre a primeira versão do poema *Não desvie os olhos*, o acréscimo de três versos como fechamento não reflete uma preocupação com a métrica. Por outro lado, evidencia uma atenção especial à expressão rítmica: a repetição das palavras *trago*, *cara* e *fundo* confere mais musicalidade ao poema de versos curtos e rápidos. Acompanhemos a transcrição diplomática da primeira versão:

não desvie os olhos
 me olhe
 esta cara ^{trago} que ~~tenho~~
 é justa, é apenasmente
 esta cara que ~~tenho~~ ^{o trago}
 o saldo / ^{o nojo} / ^{o trago}
 do que sobrou até agora  tome um trago
 me olhe
 não desvie os olhos
 dos olhos
 esta cara que é minha
 é o que ^{ficou} ~~sobrou~~
 de todos os naufrágios
 trágicos ou não
 de todas as ventanias
 de todos os contatos
 imediatos ou não
 em vários graus
 e ângulos
 sem vértices
 esta casa, sem vértice  TRÁGICA
 ** RIDÍCULA
 que te olha
 me olhe
 não desvie os olhos
 xxxxxxxx
 veja o resto
 confira o saldo
 depois me mate
 depois me cuspa
 ou então me abrace
 ou então me goze
 bem fundo
 no fundo de mim

CACO
 QUINTAIS

A segunda versão é bem mais limpa. Não apresenta muitas rasuras, exceto pela troca da palavra *saldo* por *caco*, no sexto verso, e supressão do verso *no fundo*, ao final do poema, todas escritas com caneta de tinta preta. Além disso, Caio acrescenta novo verso: *de dentro e fundo de mim*, mantendo a estrutura, a temática e o ritmo apontados na versão 1. Vejamos a transcrição diplomática da versão 2:

não desvie os olhos
me olhe
esta cara que trago
é justamente
esta cara que trago

o caco

O [uma palavra rasurada ileg.] O mapa o trago
do que sobrou da viagem
tome um trago
me olhe

— não desvie os olhos
de dentro dos olhos
esta cara que é minha
é o que restou
dos naufrágios
trágicos ou não
de todas as ventanias
de todas as calmarias
de todos esses contatos
imediatos ou não
me olhe
não desvie os olhos

→ de dentro e fundo

veja o resto
conte o saldo
depois me mate
me cuspa me acuse
ou me recuse
então quem sabe
me goze
~~no fundo~~
bem fundo
no fundo de mim

Quando as indicações de Caio são objetivas, podemos, com uma certa margem de segurança, definir a escolha feita pelo poeta. Nos demais casos, no entanto, só podemos fazer inferências e conjeturas, e nosso trabalho é válido somente pelo caráter interpretativo. Não procuramos uma solução ou uma versão definitiva do poema. Como dissemos, interessa-nos o percurso e a dinâmica experimentada durante esse percurso.

A tal ponto, que nessas situações de incompletude passamos a atuar não mais como mero leitor ou como estudioso. Assumimos o papel do autor e, no lugar dele, vivemos as inconstâncias de sua mente criadora, transformando-nos em um coautor. A ideia de coautoria em Caio é marcante, principalmente porque não temos a versão final e publicada dos poemas. Mas não apenas por isso. Também pelas possibilidades

suscitadas nos manuscritos, em cada uma das versões.

A análise desse, e de outros poemas, leva-nos a pensar que Caio escrevia diretamente na máquina de escrever, sem uma versão manuscrita prévia a mão. Isso quando dispunha de uma máquina, porque como escrever era, para ele, uma forma de viver, qualquer material era suporte para produzir:

Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase rabiscada em guardanapo de bar à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa.⁴⁴

Falta de rigor? Cremos que não, Caio. Ao contrário. A guarda e a pertença de manuscritos e documentos originais são cada vez mais valorizadas no meio artístico e acadêmico, tornando-se até um fenômeno cultural. Em parte porque as várias versões de um texto, neste caso as várias tentativas de escritura do poema, indicam uma interessante insatisfação com as palavras: elas não dão conta da magnitude do pensamento do poeta. De outra parte, o estudo de manuscritos desestabiliza a clássica noção de inspiração e até mesmo o conceito de texto. Não estamos aqui nos propondo a levantar essa discussão, pois entendemos seriam necessárias muitas outras páginas e talvez renderia um novo trabalho doutoral.

Ainda assim, salientamos que estamos pensando em uma interpretação de texto no sentido em que afirma Cláudia Pino:

A pesquisa sobre os manuscritos, por outro lado, deve considerar vários documentos (inclusive a obra final) e será sempre comparativa. Dessa maneira, em vez de estudar uma metáfora no texto, estudaremos nos manuscritos a comparação entre as diferentes imagens criadas em relação a essa metáfora, o intervalo criado entre elas e o movimento derivado desses intervalos.⁴⁵

O próximo poema, da década de 80, chamamos de *Se foi de sol aquela madrugada* e é, para nós, o mais complexo de todo o dossiê de Caio: o único a apresentar cinco versões, as primeiras bem diferentes da última. Cada uma das versões pressupõe um árduo trabalho de criação, de organização do caos em que surgem as

⁴⁴ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.*: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009, p. 185.

⁴⁵ PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 91.

ideias. Não há como pensar, após a leitura dos manuscritos de *Se foi de sol aquela madrugada*, que o poema seja sobrenaturalmente inspirado. Seria até mesmo injusto com o poeta que despendeu energia e alma na criação, traduzidas nas inúmeras rasuras e versões de um mesmo poema.

Todas as cinco versões são datilografadas em folha de ofício branca e em cada uma delas identificamos pelo menos duas campanhas de escritura: a primeira datilografada, e a segunda, escrita a mão, com caneta de tinta preta. Esse procedimento, recorrente em Caio, confirma a declaração do poeta a qual citamos no início deste capítulo. A prática de criação parece ser: datilografar, rabiscar a mão, datilografar novamente, rabiscar outra vez, na busca da forma perfeita e, principalmente, limpa.

A última versão só apresenta intervenção da mão do poeta no último verso, em apenas duas palavras e pelo acréscimo da data. E quais os significados dessa prática? Muitas interpretações derivam daí. Aos poucos pretendemos avançar nesse caminho, mas deixaremos as possíveis conclusões para as considerações finais, quando teremos construído um olhar mais abrangente sobre o percurso criativo dos poemas de Caio.

Exemplar da complexidade do processo criador de Caio, num primeiro momento, quando deparamos com os fólhos soltos e misturados na pasta do escritor gaúcho, aquilo que identificamos hoje como a versão 1 e a versão 5 pareciam ser dois poemas distintos, tamanhas suas diferenças. Reproduzimos, lado a lado, aqui os originais digitalizados das referidas versões para compararmos:

Quando te encontrei, me libertei do escuro
 que parecia sina. E não sei ao certo
 como conseguimos nos reconhecer tão de repente
 e ~~abandonar~~ ^{deixar} Abandonei tudo que estava
 às minhas costas. Não tinha mais passado,
 não conhecera ninguém, não amara ninguém,
 não vivera coisa alguma. Mergulhei
 numa outra vida, mais viva que qualquer uma,
 porque estava perto da tua e assim continuaria
 - eu tinha certeza - por muito e muito tempo
 e tanto que não conseguiríamos contar.
 Agora, quando me queres longe e quando
 retomas de mim tudo que me deste, não sei mais o que faço
 nem por onde vou. Perdi meus sentidos.
 Não reconheço o que me cerca, e quando estendo a mão
 a tua ausência queima meus dedos como um fogo.
 Fico deitado e olho os objetos sem sentido,
 mesmo que não morra, já morri de mil mortes
 e por desacreditar de ti, desacredito também
 de todo o resto. Nada mais me importa e
 preciso ir em frente. Como avançar, assim cego,
 sem pernas, sem voz, com o coração esmagado?
 Furaste meus olhos com finas, lentas agulhas.
 O escuro interrompido de quando te encontrei
 volta agora ainda mais espesso. Estou perdido.
 Me perdi por amor, por fé, por confiança
 e lealdade. Esgotei minha vida. E é morto
 que darei o próximo passo em direção
 a qualquer coisa que desconheço
 e que não me importa, porque não estarás lá.

Foi uma madrugada
 de sol. e aquela
 eu que estava
 com os olhos
 fechados no momento
 da chegada em
 cidade que já
 tinha um sorriso

Se foi de sol aquela madrugada
 em que riscamos nossos nomes juntos
 nas calçadas da cidade que já não era minha
 e que por ti tentei, depois, recuperar
 - não compreendo este escuro
 que me volta agora, ainda mais espesso.
 Como o de antes de ti,
 quando eu não tinha nada.

E não me amas mais? pergunto, os olhos
 postos dentro dos teus olhos. Me dizes
 duramente que não. E outra vez eu tento,
 e outra vez repetes, apunhalando fundo
 e retorcendo a lâmina lá dentro da ferida,
 que não, dizes que não. E não vibras mais
 quando minha mão te toca.

Navego no escuro
 procurando outra vez aquela luz do agosto
 que te trouxe até mim
 para provar que as madrugadas podiam ser de sol
 e os encontros ainda existiam
 reluzindo entre os cacos de um mundo espatifado
 e o amor era capaz de vencer
 qualquer escuridão, qualquer cansaço.

Me desfago de ti,
 agora tão de leve: encerro na caixa
 a vela, as cartas, alguns farrapos,
 o perfil da tua foto de menino.
 Há nisso tudo uma lição que não compreendo ainda
 e caminhar sem ti, e te perder,
 e chorar enquanto escrevo
 procurando palavras, aquelas
 que não consegui dizer. Amor, amor, rolo no escuro
 enquanto tua voz me diz que não, e nunca mais.
 Te abandono no portão, na chuva fria.
 Perdi meu rumo, amor, e digo coisas tolas
 e parto porque não quero morrer.

16.04.84

16.04.84

Os trinta versos da versão 1 estão dispostos em bloco único, enquanto os 36 versos da versão 5 estão divididos em quatro estrofes, sem apresentar métrica regular. Ambas versões estão datadas: uma de 16 de abril de 1984; a outra do dia 18 de abril de 1984. Essas são as primeiras razões que tivemos para inferir que se tratava de dois poemas, e não de versões diversas de um mesmo poema. No entanto, com a leitura atenta de cada um deles, foi possível perceber que os temas dialogavam entre si. Aliás, o enfoque temático foi nossa única pista para a reconstrução dessa trajetória. Uma madrugada de sol, um amor terminado, o abandono e a solidão, a carência que constituem a *poética da falta* em Caio (a qual estudaremos no capítulo seguinte) nos conduziram da versão 1 para a versão 5.

VERSÃO 3

Se foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes juntos no cimento
das calçadas, na cidade que já não era minha
e que por ti tentei, depois, recuperar,
não compreendo este escuro
que me volta agora, ~~ainda mais espesso~~
~~como o~~ de antes de ti,
quando eu não tinha nada.

Estou perdido, então. Desaprendi de caminhar
sozinho. Não sei mais meu rumo,
quando suspeito que me queres longe.
Escrevo à toa enquanto chove e o inverno
invade abril. Mas não encontro o verso certo,
a palavra justa para ~~te~~ contar meu medo
e degelar teu coração.) Navego no escuro
sem conseguir encontrar outra vez
a luz do agosto que te trouxe até mim
para provar que as madrugadas podiam ser de sol
e os encontros ainda existiam
e o amor era capaz de vencer
qualquer escuridão, qualquer cansaço.

VERSÃO 4

Se foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes juntos ~~no cimento~~
das calçadas, da cidade que já não era minha
e que por ti tentei, depois, recuperar
- não compreendo este escuro
que me volta agora, ainda mais espesso,
Como o de antes de ti,
quando eu não tinha nada.

Escrevo à toa enquanto chove e o inverno
invade abril. Mas não encontro o verso certo,
a palavra justa para contar meu medo
e degelar teu coração confuso.

Navego no escuro
procurando outra vez aquela luz do agosto
que te trouxe até mim
para provar que as madrugadas podiam ser de sol
e os encontros ainda existiam
num mundo aos pedaços, de pessoas duras,
e o amor era capaz de vencer
qualquer escuridão, qualquer cansaço.

Para esclarecer, destacamos na transcrição diplomática alguns trechos que foram sendo inseridos no poema e testados pelo autor em diversas posições no corpo do poema, até encontrarem seu lugar:

VERSÃO 1

Quando te encontrei, me libertei do escuro
que parecia sina. E não sei ao certo
como conseguimos nos reconhecer tão de repente
e ^{sem enganos} ~~diariamente~~. Abandonei tudo que estava
às minhas costas. Não tinha mais passado,
não conhecera ninguém, não amara ninguém,
não vivera coisa alguma. Mergulhei

Foi uma madrugada
de sol, aquela
em que riscamos
nossos nomes
juntos no cimento
da calçada, na
cidade que já
não era minha

VERSÃO 2

Quando te encontrei, me abandonou o escuro
^{mais}
que parecia sina. E ~~N~~/~~n~~ão sei ao certo ^{como conseguimos}
como conseguimos nos reconhecer tão de repente
e sem enganos. Vinha de longe, pensei,
vinha de outras vidas que não assnossas vidas de agora.
^{SE} foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes juntos no cimento
nas calçadas, na cidade que já não era minha,
e que por ti tentei recuperar, sem conseguir.
[quatro palavras rasuradas ileg.]

Deixei o que era
meu, para seguir
contigo.
- mas o que eu era
ficou também
perdido

VERSÃO 3

Se foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes junto ao cimento
das calçadas, na cidade que já não era minha
e que por ti tentei, depois recuperar,
não compreendo este escuro
^{ainda mais espesso.}
que me volta agora, ~~quando suspeito que me queres~~

VERSÃO 4

*Se foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes juntos ~~no cimento~~)
n/das calçadas, d/na cidade que já não era minha
e que por ti tentei, depois, recuperar
— não compreendo este escuro
que me volta agora, ainda mais espesso,
c/εomo o de antes de ti,
quando eu não tinha nada*

VERSÃO 5

*Se foi de sol aquela madrugada
em que riscamos nossos nomes juntos no cimento
nas calçadas da cidade que já não era minha
e que por ti tentei, depois, recuperar
- não compreendo este escuro
que me volta agora, ainda mais espesso,
Como o de antes de ti,
quando eu não tinha nada*

Na versão 1, os versos são acrescentados a mão, no canto direito superior da folha, em lugar não muito definido pela precária indicação, provavelmente após o terceiro verso. Na versão 2, porém, os versos foram incluídos a partir do sexto e, no segundo movimento de escritura, a conjunção aditiva **E** foi substituída pela condicional **SE**, conferindo o caráter de suposição, subjetividade, tão caros ao poeta.

Já na versão 3, os versos assumem posição de destaque: iniciam o poema. O tópico, nas duas versões anteriores, era o escuro. Com a mudança dos versos, Caio topicaliza não mais a escuridão, mas a claridade do sol, que ilumina até mesmo a madrugada mais escura. Nas versões 4 e 5, os versos permanecem na mesma posição, mas a dureza da imagem criada pela metáfora “*riscamos nossos nomes juntos no cimento*” é amenizada pela supressão de “*no cimento*”.

Outra ocorrência bastante comum neste poema é, novamente, a rasura branca. Sem avisar, Caio retira ou acrescenta alguns versos e estrofes inteiras. Na versão 2, surge a seguinte estrofe no fim do poema:

*Escrevo à toa enquanto chove e o inverno
invade abril. Mas não encontro o verso certo,
a palavra justa para te contar meu medo.*

Na versão 3, a estrofe muda de lugar, para o meio do poema, o qual novamente volta a ser um bloco único, também sem qualquer indicação anterior de Caio:

*Escrevo à toa enquanto chove e o inverno
invade abril. Mas não encontro o verso certo,
a palavra justa para ~~te~~ contar meu medo*

Já a versão 4 apresenta o poema dividido em três estrofes. A segunda estrofe é esta a que nos referimos. No entanto, aqui Caio passa a rasurar novamente o poema. Pela indicação do poeta, a estrofe foi totalmente eliminada, não devendo aparecer mais na versão 5:

~~*Escrevo à toa enquanto chove e o inverno
invade abril. Mas não encontro o verso certo,
a palavra justa para contar meu medo
e degelar teu coração confuso.*~~

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

*e chorar enquanto escrevo
procurando palavras, aquelas
que não consegui dizer. Amor, amor, rolo no escuro*

Talvez essa mudança tão radical nos versos destacados seja resultado do próprio caminho de criação percorrido pelo poeta: não há como encontrar o *verso certo* e a *palavra justa* quando o assunto é o amor. Ou melhor, a falta de amor. A procura pela palavra é contínua, como o é a busca pelo amor. Nunca se conseguirá dizer a palavra perfeita, incontestável. Não quando temos a poética da falta. Ainda mais se

considerarmos que essa última versão não é necessariamente a versão final, porque não podemos perder de nosso horizonte o fato de não termos uma obra publicada.

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

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

Trabalho árduo do autor. Trabalho árduo do leitor. Se o autor não tem consciência do ponto da chegada quando inicia sua trajetória - por isso as hesitações e as fragmentações - também o leitor do manuscrito não domina esse referencial. Ainda mais quando o material rasurado que o estudioso possui pode ser somente uma ínfima parte daquilo tudo que lhe serviu para a escritura.

Assim ocorre com os poemas de Caio F., da década de 90. O dossiê constitui-se por apenas seis poemas dessa década, sendo cinco de 1993 e um de 1996. Lembremos: Caio morreu em fevereiro de 1996, portanto não deixou de poetizar até o final de sua vida. E também não abandonou o procedimento mais comum do poeta, que já descrevemos anteriormente como marca de sua criação: datilografar depois rasurar a mão. No entanto, todos os seis poemas da década de 90 apresentam apenas uma versão, cada uma com alguma marca de rasura, indicando pelo menos duas campanhas de escritura.

Todos esses poemas estão bastante limpos, datilografados em folha de ofício branca, com poucas rasuras. Como este, *Veneza encara o Adriático*, do qual passaremos a uma breve análise:

Veneza encara o Adriático,
~~os~~ anjos pairam sobre ~~os~~ canais *paredes.*

Sarajevo encara o Adriático,
demônios pairam sobre a Iugoslávia.

A destra* ~~do Adriático~~
Veneza paira sobre as águas.

À sinistra*, Sarajevo
queima nas mesmas águas.

Destra, sinistra:

o Adriático separa
Veneza de Sarajevo.

Água numa, fogo noutra,
anjos, demônios,

luz, sombra,

água e fogo,

com o Adriático

feito uma espada, no meio.

Na pia batismal

o *puzzle* de Yoko Ono

tem brancas nuvens no azul.

- "Guarda, guarda,

La signora Elizabetta!

Ma quale Elizabetta,

*la regina ò la puttana?"**

O poema apresenta rasuras pouco significativas, feitas com caneta de tinta roxa. Alguns artigos suprimidos, um adjetivo acrescentado - Caio é fã de adjetivos fortes - e uma mudança na estrutura de um verso. Nada mais, conforme vemos na transcrição diplomática:

[FRENTE]

Veneza encara o Adriático,
~~os~~ anjos pairam sobre ~~os~~ canais ~~os~~ parados
Sarajevo encara o Adriático,
demônios pairam sobre a Iugoslávia.
A destra* ~~do Adriático~~

Veneza paira sobre as águas.
À sinistra*, Sarajevo
queima nas mesmas águas.
Destra, sinistra:
o Adriático separa
Veneza de Sarajevo.
Água numa, fogo noutra,
anjos, demônios,
luz, sombra,
água e fogo,
com o Adriático
feito uma espada, no meio.
Na pia batismal
o puzzle de Yoko Ono
tem brancas nuvens no azul.
- "Guarda, guarda,
La signora Elizabetta!
Ma quale Elizabetta,
la regina è la puttana?"*

Escrito em Veneza, numa das muitas viagens de Caio pela Europa, o poema apresenta versos em italiano, motivo pelo qual o poeta julgou necessário acrescentar no verso um pequeno glossário:

[VERSO]

*

*Destra - "lado direito", "à direita", em italiano;

*Sinistra - "lado esquerdo", "à esquerda", em italiano;

*"Olha, olha,
a senhora Elizabeth!
Mas qual Elizabeth,
a rainha ou a puta?"

Se pensarmos nesse poema como sendo apenas uma manifestação íntima e pessoal de Caio, sem qualquer pretensão de publicação, qual seria a razão de colocar um glossário? Quem mais leria esse manuscrito? A quem se destina esse poema? Deve haver algum destinatário. Se não, qual a necessidade de traduzir palavras cujo significado ele próprio conhece? Quem é esse outro para quem Caio escreve?

Caio é leitor de si mesmo. E isso se intensifica quando lembramos que os poemas nunca foram publicados. Portanto, a rigor, foram lidos somente pelo próprio poeta. Como leitor, Caio, não aprova seus poemas. Ele mesmo diz, em um poema já citado neste trabalho: "*escrevo maus poemas como este*", por isso não conclui o trabalho de criação na maioria dos poemas do dossiê. Nunca estariam acabados. Nunca estariam prontos para o encontro definitivo com o outro, com o leitor exterior.

Mas se, ao contrário, não fosse o caso de aprovação ou reprovação dos poemas? E se Caio tivesse, dentro de sua trajetória de criação e reflexão, descoberto que autor e leitor são duas entidades tão imbricadas e híbridas que não seria possível isolar completamente os momentos de escritura e de leitura? E se Caio, em sua compreensão de criação poética, soubesse que todo processo de leitura implica uma recuperação do estado primitivo de criação do poema, colocando o leitor não mais numa posição diferente da do autor, mas ao seu lado, assegurando-lhe companhia durante a escritura?

Então, se assim for, podemos levantar ainda muitas hipóteses não comprovadas, mas temos uma certeza afirmada por Cláudia Pino:

O suposto "outro" cuja identidade queríamos descobrir no começo desta reflexão não é, então, nenhum outro. Não é uma ideia de leitor, não é o olhar do leitor, não é sequer uma posição. Ele representa uma procura, a procura de uma Verdade, que deveria terminar com o desejo de que o texto fosse lido, ou seja, com o encontro com o leitor concreto.⁴⁶

Essa procura é mesmo o que faz do ato criador um processo em contínuo

⁴⁶ Idem, p.141.

movimento. Processo este já definido por Caio no início deste capítulo: criação inconsciente, fluxo prático e lapidação. Ao analisarmos os manuscritos dos cinco poemas escolhidos para este estudo, reconhecemos as três fases claramente executadas na testagem de formas poéticas que seriam ora rejeitadas, ora aceitas, ora ajustadas. As modificações sofridas pelo manuscrito a cada campanha de escritura denunciam a frágil estabilidade de uma obra em criação.

No entanto, ao observarmos que as modificações não são feitas aleatoriamente, percebemos que elas decorrem em nome de uma coerência interna do poema, respeitando as fases de criação estabelecidas pelo poeta. É o que Cecília Almeida Salles aponta sobre as leis internas que regem o percurso criativo de uma obra. Assim como os manuscritos suscitam hipóteses e teorias aos seus estudiosos, muito mais falam ao próprio poeta, seu criador, num universo em que não se pode negar a energia das palavras, nem ocultar a vivacidade das relações de experimentação estabelecidas.

3- SOBRE ALGUNS TEMAS EM CAIO F.

*Escuta bem,
vou repetir no teu ouvido, muitas vezes:
a única coisa que posso fazer é escrever,
a única coisa que posso fazer é escrever.*

(Primeira carta para além dos muros - Caio Fernando Abreu)

Quais são os temas abordados por Caio Fernando Abreu em seus poemas? Como Caio constrói os temas presentes na sua poesia? De que maneira esses temas se associam entre si e se comunicam com outras obras do próprio autor? Essas hipóteses é que procuraremos abordar neste capítulo, apresentando a gênese através da análise de poemas particularmente exemplares, a fim de ilustrar os sistemas de escritura que se sobressaem na poesia do escritor gaúcho.

Desse modo, para estudarmos os temas da **falta**, do **olhar** e da **memória** serão as teses de Walter Benjamin que comporão o aporte teórico de nosso estudo, principalmente em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, que servirá como guia para a aproximação entre os poemas e a teoria interpretativa. Naquele ensaio, Benjamin aborda os fenômenos do mundo contemporâneo revelados pela poesia de Charles Baudelaire, em especial a dissonância e a fragmentação. Benjamin, então, busca em Baudelaire reflexos dessa Paris fragmentada, originada pelo sistema capitalista, em que o sujeito sente sua identidade se despedaçando quando passa a viver sob as normas dessa dinâmica social. Para ele, até o poeta passa a fazer parte das relações de mercado, na medida em que comercializa seus versos, devido a dois fatores: a transformação da palavra em artigo vendável e a transformação do poeta em “operário das letras”. Assim, partindo da relação poeta X mundo, o filósofo alemão questiona todas as relações do homem X mundo que podem ser pensadas na poesia de Baudelaire.

Essa aproximação também é possível quando pensamos na temática dos poemas de Caio, contemporâneo de uma geração que se viu em meio à industrialização e ao consumo desenfreado. No entanto, Caio encontra-se no outro extremo: enquanto Baudelaire assiste ao nascimento do Capitalismo, o poeta gaúcho vive o declínio desse sistema e da utopia de que se julgava capaz de vencer as pressões sociais provocadas por esse sistema econômico. Benjamin vê no Capitalismo o cumprimento das promessas de destruição do sujeito e da desintegração dos objetos. Segundo o filósofo, Baudelaire

compreende bem essas circunstâncias e, mais que isso, sua poesia associa-se a uma missão: inseri-la nos espaços vazios deixados pelo fim das experiências do sujeito.

A forma como Baudelaire se encarrega de cumprir tão vanguardista missão, Benjamin esclarece em inúmeros artigos e ensaios sobre o poeta francês, os quais exigem leitura minuciosa e estudo detalhado, dedicados exclusivamente a esse profícuo tema. Aqui aproveitamos os vários escritos de Benjamin sobre Baudelaire como guia a nos conduzir por entre os caminhos e os descaminhos da poética de Caio F. e sua trajetória de criação.

A grandeza da poesia de Baudelaire encontra-se, justamente, no fato de ele ter tematizado a desintegração do sujeito e do lirismo do mundo moderno, em que até a poesia se transformou em mercadoria. Nesse sentido, Jeanne Marie Gagnebin⁴⁷ afirma que nisso reside toda a intenção alegórica de Baudelaire: a desvalorização do mundo sensível. Mesmo tendo sido obrigado a vender sua poesia como outra mercadoria qualquer, o poeta francês se recusa a ser apenas mais uma peça na engrenagem da produção desenfreada de mercadorias de consumo e reivindica dignidade num lugar em que as leis de mercado regem a vida de sujeitos sem autonomia. Com esse propósito, Baudelaire compõe sua alegoria para sublimar as relações de consumo, preservando o lirismo em meio a uma sociedade que se dissolve sob a égide do Capitalismo.

Preservar o lirismo. Não o lirismo comedido, mas o lirismo libertação cantado por Bandeira⁴⁸. Caio também se dedica a preservar o lirismo e a dignidade em poemas que abordam temas como a **falta** (de um amor, de um lugar, de um sentido), o **olhar** (sobre si e sobre o outro) e a **memória** (reminiscências e lembranças), temas determinantes e imbricados em sua produção poética. Não só esses, mas toda a temática da poesia de Caio dialoga entre si, apontando para o enfoque de subtemas sobre os quais incide a experiência do poeta, que tem tais temas tão dominados que já os integrou ao seu eu. Somente assim podem ser transfigurados em poemas.

A poesia de Caio, desse modo, assume seu compromisso de ser e existir com teor confessional e intimista, na mesma dicção que parece definir a poesia moderna como um todo. Recolhido em sua subjetividade, o poeta, na lírica moderna, convida o leitor para um convívio estreito com a vida interior. Assim, cúmplices, leitor e escritor

⁴⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: UNICAMP/ Perspectiva, 1994, p.47.

⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p.32.

podem alçar voos ambiciosos rumo à exploração da intimidade e da identidade.

Como vimos no capítulo anterior, o leitor já é o confidente de Caio em seus manuscritos, quando atua como coautor de suas poesias inacabadas. Agora, o convívio com as mais secretas inquietações do poeta leva-o a experiências não só do acolhimento de suas intimidades, como ainda permite a identificação com as mesmas inquietações. A tendência do lirismo da poesia de Caio é a mesma expressão do lirismo no mundo moderno, pois emana de sua mais profunda intimidade, sem, no entanto, exprimir uma condição exclusivamente sua. Não são sentimentalidades pessoais as de Caio. É da condição humana que fala sua poesia⁴⁹. O poeta parte de sua experiência pessoal e rumo para o que há de mais geral nas relações do homem comum, que pode se identificar com a poesia confessional, procurando encontrar na poesia do outro seu próprio retrato. Um autorretrato desenhado por mão alheia, mas uma mão especialmente qualificada para talhar a imagem de rostos banhados por incertezas e devaneios: a mão do poeta.

No entanto, ao mesmo tempo em que Baudelaire abraça a missão de resgatar o lirismo perdido, Caio toma posse desse objetivo apenas em parte, uma vez que nunca publicou seus poemas. Missão de grandes proporções essa de poetizar o lirismo dos loucos, o lirismo libertação! Talvez, na interpretação do contista aspirante a poeta, grande demais para ser levada a cabo. Talvez, frente a tantas decepções, o poeta não acredite mais na poesia como instrumento de expressão e significação. Talvez, dada a transitoriedade das coisas, o poeta não dê conta de estabelecer a plenitude dos sentidos, conforme podemos observar no poema *Curtume*, de 25 de março de 1980:

⁴⁹ Sobre essa discussão, há um interessante trabalho de Carlos Felipe Moisés, que se baseia nas considerações de Hegel e de Sartre, para o que ele chama de dignificação do lirismo, o qual pode ser consultado no capítulo *Da praça pública à mansarda*, incluído no livro *Poesia & Utopia*, de 2007.

Curtume

Nenhum poema libertário
libera a tarde do gigantesco inútil
derramado em copos de cinza
sobre as paredes sujas.

Nenhum poema inflamado
desinflamaria o pus da paisagem mutilada
pelas chaminés vomitando fuligem
sem parar.

Nenhum poema possível
possibilita a transmutação do nada
curvado sobre cada uma das máquinas
em toques secos.

Nenhum poema pirado
pararia a voragem estúpida
gerando monstros coloridos
em papel couché.

Nenhum poema solto
soltaria outra vez as pandorgas perdidas.
Preso na gaveta, solto no vento: nenhum poema.
Nem mesmo este.

25. 03. 80

Nesse poema, o poeta sinaliza, por diversas metáforas, para a condição da

sociedade desolada pela modernização e pela industrialização. O sentimento de inutilidade, as paisagens mutiladas pelas fábricas, as cinzas do asfalto e das chaminés, a submissão do homem às máquinas, tudo está subjugado a esse sistema mercadológico que deteriora o sujeito. O poeta nos fala da incapacidade do poema de resgatar a dignidade e a liberdade perdidas. O poema fica, então, preso na gaveta. Junto a todos os outros que Caio, por certo, julgou, no mínimo, precipitado publicar.

O poema não é capaz de cumprir a missão do poeta. Não? Segundo o julgamento de Caio, talvez severo, talvez pessimista, nenhum poema pode reivindicar o que restou de sublime. No entanto, abrimos as gavetas e lá está a poesia, pulsando energia e lirismo! Caio, nesse poema, aceita com resignação o pseudofracasso do fazer poético. Pseudofracasso porque, se um dia os poemas foram trancados em gavetas, para de lá nunca mais serem retirados, hoje eles estão cada vez mais próximos de conquistar leitores também ávidos, como o poeta, pelo lirismo libertação.

A noção de temporalidade em Caio gera sofrimento. Não há mais tempo para poemas sem comprometimento com o resgate do lirismo. É a consciência latente da transitoriedade das coisas. E essa consciência é dolorosa como o são as coisas fugidias. Tudo é passageiro, e as marcas, superficiais. A poesia de Caio denuncia essas experiências pouco profundas.

Para bem poetizar, insiste Benjamin, é preciso inserir a experiência do poeta e de seu trabalho poético na vivência do outro. Essa experiência não vem de outro lugar a não ser do meio da multidão de vozes de iguais a Caio, que ecoam sem ser ouvidas por ninguém. Caio é a voz de dentro da multidão que fala não para a própria multidão apenas, mas principalmente *sobre* a multidão *para* os demais passantes. Conforme Benjamin⁵⁰: "*é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.*"

E o que revela esse combate? A luta para dar voz à multidão num poema é travada não só na interioridade do poeta, mas podemos acompanhá-la em cada manuscrito deixado. Benjamin compara a obra a uma fogueira em chamas, situação em que o crítico, em seu papel de alquimista, deve ver nas cinzas não o fim, o resto, mas o enigma do vivo. A última verdade será o fogo que a consome, e os destroços e as ruínas devem ser elementos para a reflexão do crítico. E para o crítico geneticista: o que

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense: 1989, p. 113.

significam os escombros de uma obra? Os rascunhos não seriam as sobras, os restos, as cinzas? Nos fragmentos dispersos de uma totalidade que ainda não é, mas que está em vias de *vir a ser*, não estaria o verdadeiro esboço da realidade. Não a realidade da obra final publicada, em sua face imóvel e definitiva, mas a realidade do processo criativo. Os elementos em ruína, que sobraram depois de queimada a aparência sensível, seriam reveladores daquilo que foi utilizado como recurso para se estabelecer uma obra como acabada.

Os rascunhos aqui estudados estão impregnados de sentidos e, como sugere a metáfora da fogueira, são uma produção abundante de sentidos. As ruínas de um poema de Caio são reveladoras dessa abundância de possibilidades de escolhas e de interpretações que orientam o trabalho do poeta. Os manuscritos, apesar do caos em que se nos apresentam, não são apenas lugar de decadência, não evocam apenas perdas e apostas equivocadas, mas constituem-se, como a alegoria benjaminiana, em figuras de sentido. Isso indica que o poema não nasce de certezas e de plenitude. Ao contrário, nasce numa arquitetura em que disputam espaço conquistas e derrotas, consciência e transcendências. A escolha por um implica a morte do outro, e o luto que se instaura na passagem de uma versão para outra também se ressignifica na materialização de uma nova construção, religando passado (ideia refutada) e presente (ideia aproveitada).

Desnudando os manuscritos de Caio, em meio a destroços, é que podemos privilegiar o estudo de alguns temas que identificam as várias vozes da multidão a que o poeta pertence. Os temas da **falta**, do **olhar** e da **memória** dialogam entre si e, como veremos, não reproduzem necessariamente a harmonia estável da obra publicada - no nosso caso, publicável. Mas o estudo desses temas, via originais rascunhados, deixa entrever fragmentos dispersos de experiências concretas do tentar.

Inicialmente, pensamos em estudar alguns temas em Caio F. isolando-os para poderem ser focados em profundidade. No entanto, Caio surpreende-nos com poemas que dialogam entre si, revelando temas imbricados e que se complementam. Por essa razão, abordaremos os temas mais intensos na poesia de Caio sempre na sua relação uns com os outros.

A propósito, lembramos que a geração de Caio viveu intensamente os anos 60, 70 e 80, viu de perto a ascensão e a queda do governo militar e, com o fim da ditadura, pode assistir também ao término de muitos sonhos e utopias. É a *geração desbunde*, a

geração *sexo, drogas & rock'n roll*, uma classe média letrada. Por isso é importante vincular a produção poética de Caio a esse contexto, sem nunca perder de vista o horizonte histórico em que se insere sua obra. É sobre essa multidão⁵¹ que Caio vai falar. É com ela que o poeta compromete-se a dar voz e lugar.

Em nenhum poema Caio designa a multidão ou o contexto explicitamente. Assim como para Baudelaire mover-se em meio à massa parisiense era algo natural, para Caio também o é circular entre pessoas e ideais de seu tempo. Por essa razão não é preciso referir-se diretamente a elas. No entanto, o importante tema da poética da falta aparece, nos versos⁵² a seguir, nas marcas deixadas pela falta de esperança e de perspectiva na vida na cidade urbana:

*Escureci. Me tornei feio.
Às vezes já não tenho esperanças
e sei que quanto mais vivo
mais escuro fico.
Tive ou tiveram culpa? Fiz
fizeram de mim? Hoje
essas questões não importam.
Estou mais turvo que o ar
que envolve esta cidade doente, estou
mais doente que a cidade hoje. E
infinitamente mais pobre.*

Contaminado pelas patologias das grandes cidades (solidão, isolamento, abandono), o poema fala àqueles que, já sem esperança alguma, seguem perdidos e feios. Não importa a culpa. Todos quiseram experimentar as tentativas de felicidade e de fuga. Homem e cidade estão de tal forma imbricados que não é possível ao poeta observar a cidade de fora. O poema segue e nele a queixa:

*Agora fui ferido em pleno voo
vejo pedras no fim da queda lenta.*

Voos altos foram planejados por Caio e seus pares. A geração desbunde sonhava com paz e amor, mesmo que para atingir esse estado de liberdade interior tivesse que se tornar escrava de ácidos e alucinógenos. Mas desfeito o sonho, desfazem-se também a ilusão e a esperança, como vemos no poema *Réquiem para uma tarde*

⁵¹ A multidão de Caio é aquela mesma que Benjamin descreve: a multidão carregada de um rumor impessoal; a multidão uniformizada que se transforma numa massa urbana amorfa, numa corrente humana de transeuntes que se chocam, mas não se veem. Nessa multidão, o homem vive só, sofrendo da chamada “solidão das grandes cidades”.

⁵² Poema *Escureci. Me tornei feio*, da categoria Sem Data.

comum de março, de 25 de março de 1980:

*Pobre rebanho que anda em silêncio para o matadouro
e nunca teve pastor, nem ovelha negra.
Pobres de nós, pobre de mim espatifado aqui
sobre ilusões goradas e abortos de sonhos,
cinicamente capaz de sobreviver
a todos os suicídios.*

O silêncio. A falta não só de esperança como também a falta do que dizer. Não que não haja nada a ser dito, pelo contrário, com tanto a ser gritado, por onde começar? E mais além: quem irá ouvir? Quem se interessará pelos desencantos a que se reduziu a essência do poeta? A falta do que dizer reflete-se na falta de sentido e de rumo a que foram condenados os sobreviventes dessa geração, resultando na falta de esperança, pois todos os sonhos e ilusões foram abortados.

No poema *Há sempre um dia em que não se morre*, de 18 de agosto de 1980, Caio examina a vida na cidade que pulsa, sem levá-lo a lugar algum. Por essa razão, o poeta tem desejo de expor suas feridas aos passantes para receber em troca um mínimo de atenção, mesmo que seja piedade. Aqui vale o esforço de lermos os versos no original, no rascunho mesmo, para observarmos os movimentos de escritura realizados por Caio para construir o tema da falta de perspectiva:

Notemos na segunda estrofe: o 1º verso permanece inalterado, mas os dois versos seguintes foram parcial ou totalmente modificados pelo poeta na segunda campanha de escritura. Numa leitura mais atenta, conseguimos identificar, por trás das rasuras, o que dizia o poeta na primeira campanha de escritura:

*há sempre um dia em que se tem vontade
de gritar aos sete ventos nossa própria morte
expondo aos passantes a chaga aberta do [uma palavra ilegível] alma*

Inicialmente, Caio propôs-se a gritar para todos a angústia, sua e das outras vozes da multidão, para que fosse ouvida sua morte aparente, expondo feridas como fazem os indigentes à espera de um gesto altruísta de caridade. É a experiência da dor que Caio quer compartilhar com o leitor, para que também ele, através do lirismo, possa reatar o contato perdido entre a subjetividade do poeta e o mundo circundante. É o leitor que fará a mediação entre poeta e sociedade. As inquietações da vida interior do poeta não são, como diz Benjamin, irremediavelmente privadas. O poeta, em última instância, estabelece um vínculo de cumplicidade com o leitor para integrarem suas experiências, uma vez que esta é a única maneira de fazer ecoar as inquietações pessoais do poeta no coletivo, representado pelo leitor que atualiza as potencialidades do poema.

O poeta, no entanto, não pretende simplesmente transmitir sua experiência como um conhecimento, como um aprendizado feito. Não é uma lição de moral ou de comportamento que quer aplicar: *"eu vivi intensamente os anos do desbunde e agora é nessa situação que me encontro"*. Não. Nosso poeta não ensina. Pretende aprender. Pretende apreender da vida que lhe resta: todos os sentidos, toda a energia, toda a vivacidade das coisas e das pessoas, enfim, tudo o que lhe falta, apossando-se de experiências pessoais que lhe são proporcionadas. As marcas impressas no poeta comunicam-se com as marcas impressas nos demais passantes que viveram as mesmas experiências ou mesmo outras diferentes.

Na segunda campanha de escritura, porém, Caio abandona a vontade de gritar, talvez porque, como dissemos, não será ouvido por ninguém, mas não desiste de mostrar as feridas. E quem são os passantes? Quem é esse desconhecido a quem o poeta precisa revelar sua dor? Será que estamos diante da mesma multidão de passantes, indiferentes, que atropelava Baudelaire nas ruas parisienses? Mesmo a distância

temporal e espacial entre os dois poetas não impede de reconhecermos semelhanças entre as duas multidões apontadas. A multidão do poeta francês estava ali, nas ruas movimentadas, esbarrando uma pessoa na outra, cada um reagindo somente se provocado por um choque, por um tropeço. Passam umas pelas outras sem olharem-se nos olhos. A multidão de Caio, os passantes a que se refere no poema, faz o mesmo. Está ali, mas alheia ao outro e a sua dor.

Por isso o autor de *Morangos Mofados* reconhece que a vida - moderna - não permite ao homem expor-se: de uma parte, porque são sujeitos treinados para a dissimulação e o fingimento; de outra, porque estão ensimesmados, voltados a tal ponto para sua individualidade que não lhes interessa a ferida aberta e a dor alheia. Aqui nos valem, novamente, dos rascunhos para enfatizar o jogo de esconde-esconde a que se vê submetido Caio: primeiro é um *jogo sujo* de esconder as cicatrizes. Depois, o poeta elimina o adjetivo *sujo* e, resignado, concorda: *o jogo é necessário*.

Mais adiante, retoma a mesma ideia do poema *Escureci. Me tornei feio*, analisado nas linhas anteriores:

*há sempre um dia em que nos perguntamos
fui eu quem me fez assim ou me fizeram?
e a resposta importa pouco, importa nada*

Como um sujeito cheio de sonhos e planos chega a essa condição de desilusão e solidão? Que experiências o levaram até esse estado de ser? Isso não importa. Importa que se está neste lugar, e é deste lugar que nos fala o poeta. O lugar onde o sofrimento e a dor já não chocam mais o outro e ninguém percebe. O poeta compreende a complexidade dessa situação, tanto que os rascunhos registram pelo menos três versões para o final do poema. Vejamos o último verso e suas possibilidades de vir a ser:

- 1) *sem que ninguém perceba a nota falsa em nosso passo*
- 2) *sem que ninguém perceba o aqui jaz em cada testa*
4. *sem que ninguém perceba o epitáfio sobre a fronte*

As três possibilidades apontadas para o fim do poema estão aqui descritas na ordem que depreendemos como sendo cronológica. A ideia ainda bastante abstrata da primeira campanha de escritura foi abandonada nas seguintes. As segunda e terceira

campanhas de escritura soam mais no mesmo tom melancólico, de morte, de luto, não só pelo fim de um ideal, mas pela falta de razão para circular em meio aos passantes da agitada cidade.

O jogo de esconder as emoções, por necessidade de não expor as fraquezas, atormenta o poeta, que recorre a outro poema como forma de denunciá-lo. O poema *E todos os dias* descreve a rotina de todos aqueles que, inseridos numa sociedade capitalista e individualista, enfrentam. Neste poema, a fim de apontar para o tema da falta de motivação e da falta de experiências novas que preencham o dia-a-dia e se constituam como fatores para a construção plena do eu interior de cada um, Caio introduz elementos do cotidiano, do prosaico:

e todos os dias
trazer à tona meu melhor rosto
para que os outros não se assustem
para que os outros não se espantem
para que eu não me dane e sangue

e todos os dias
depurar o melhor de mim
e não deixar nenhum espinho à tona
e não ~~deixar~~ ^{deixar} nenhuma dor à mostra
e não ~~criar~~ nenhuma cicatriz visível
combater a voz rouca com gargarejo de salmoxra
esconder as olheiras com óculos escuros
e dizer coisas, mesmo sem sentido,
o tempo todo, dizer coisas e mais coisas e outras coisas
para que o silêncio não assustem
para que o silêncio não agrida nem pareça fundo
como um poço
para que o poço não assuste

e todos os dias
não deixar a sede vencer a garganta
e não deixar o gesto se estender do braço
e não gritar, não gritar nem chorar,
nem utilizar palavras ásperas
dance, dance, dance
e não se esqueça de sorrir >

e todos os dias
e todos os dias
controlar o ridículo
para não confessar amores inconfessáveis
delimitar o cansaço
mastigar a solidão
tomar um ônibus
e voltar sozinho para casa, em passo lento
ou então beber num bar qualquer
qualquer bebida, qualquer companhia,
beber, beber, beber, beber
e não esquecer nada.

e hoje como ontem
todos os dias
um dia depois do outro
amanhã eu sei
amanhã também.

O cotidiano surge na poesia de Caio em meio à linguagem poética e ao mesmo tempo prosaica: *esconder cicatrizes e olheiras, mastigar a solidão, tomar um ônibus, beber para não esquecer* são metáforas para a dor silenciosa que pode agredir e assustar a quem passa. Temos aqui a valorização das coisas do dia-a-dia, atividades rotineiras que se reproduzem à revelia do sujeito. Aqui o tema da **falta** se exprime na ausência de significado para a rotina do poeta.

O poeta não habita um mundo paralelo à vida real do homem comum. Então, as banalidades e trivialidades cotidianas passam a lhe interessar, permeando toda sua poesia. Talvez tenha sido essa a grande contribuição de Baudelaire para a poesia moderna. A poesia de Caio também está impregnada de hesitações e dissonâncias próprias da vida diária, que se traduzem numa linguagem fluida. O que importa não é uma linguagem excessivamente elaborada, mas a sucessão e alternância de períodos simples e, ao mesmo tempo, descontínuos; interessa mais, como bem afirma Hegel, a força da expressão e seu poder comunicativo, preservando uma dicção particular e inconfundível.

No que se refere à composição do tema da **falta**, o vocabulário de Caio merece, também, especial atenção. Se é verdade que o poeta moderno pretende se comunicar com seu leitor através da poesia, então o poeta precisa entrar em sintonia com o mundo em redor por meio de experiências que atinjam, de um modo ou de outro, a interioridade do homem. E essa experiência parece se traduzir melhor pela palavra trivial e ao mesmo tempo lírica, o que, confessamos, não é tarefa fácil. Principalmente, se pensarmos no homem de hoje, o qual é bombardeado pelo excesso de violência e agressividade das coisas, da mídia, das pessoas e das relações. A arte, e nesse caso específico a poesia de Caio, vem redimir o homem e sua subjetividade das cruezas da realidade em que foi confinado.

Nisso concorda com Benjamin o estudioso Carlos Felipe Moisés⁵³: *"Só por essa via será possível reconstituir o ser coletivo, o tecido social que se esgarçou e nos reduziu a átomos; só assim voltaremos a irmanar-nos no propósito comum de preservar a **dignidade da condição humana.**"* (grifo nosso)

De outra forma, o homem permanecerá este ser coisificado pela sociedade, alternando-se nos papéis de consumidor e de mercadoria. Certo é que Caio quer fazer

⁵³ MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia & Utopia*. Sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras, 2007, p.112.

ver essa realidade. Por isso traz à tona, entre outras, a questão da coisificação do homem comum. O verso "*e todos os dias*" aparece como um refrão marcando o compasso do ritmo do poema e da vida do poeta: não há expectativa de experiência nova a ser provada. Caio entra na ciranda fechada e circular que o leva sempre ao mesmo ponto de partida. Não há esperança de um dia melhor, ou ao menos diferente:

*e hoje como ontem
todos os dias
um dia depois do outro
amanhã eu sei
amanhã também*

Essa é a grande alegoria do poema: a repetição da rotina se constrói através da repetição das palavras, como se todas as ações fossem automatizadas, como são as máquinas das indústrias do nosso tempo. Para Benjamin, é a mecanização do homem que uniformiza os movimentos, como o operário na linha de montagem, cujas atividades ocorrem independentemente de sua vontade:

*Uniformidade da indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos. O sorriso - exemplo a dar o que pensar. É, presumivelmente, o que está subentendido no hoje familiar *keep smiling*, que atua no caso como um amortecedor gestual.⁵⁴*

Se Caio é a voz de dentro da multidão, ele precisa ser um igual para não destoar do grupo a que pertence. Precisa *amortecer* suas emoções para não caírem pesadas sobre a alma do outro. Mas como fazê-lo, sendo poeta comprometido com o resgate do lirismo? Por isso Caio precisa "*manter-se sorrindo*", conforme afirmou Benjamin, utilizando como expediente máscaras, escondendo novamente suas feridas, para que os outros não se choquem. Os outros da mesma multidão a que pertence o poeta, pois ao verem seus espinhos e suas dores será como olhar a si mesmos, como num espelho em que se vê refletido no outro aquilo que vai em seu próprio interior. Então o poeta decide "*trazer à tona meu melhor rosto*."

O poeta quer aquietar suas inquietações para seguir seu caminho. Por isso silencia. Até porque, lembremos, muitas vezes a palavra é insuficiente. Se observarmos

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense: 1989, p. 125.

as primeiras estrofes do poema *Cantiga para ninar insones*, de maio de 1982, veremos a preocupação em manter a disciplina e dar um fim à euforia que o conduziu antes por toda a estrada:

*Quieta, carência minha:
não pinceles assim, em ouro,
o que no barro é feito. Não
desvendes metáforas complexas
onde o verbo é quase sempre raso
e pouco. Não, não te atices
assim, toda a fim, outra vez,
de elaborar torturas acetinadas
sobre mesquinhas de algodão.*

Não te bastou, então, toda essa estrada?

*Quieta, quieta: silencia.
Como as tevês antigas, disciplinada,
procura ver em preto, em branco,
em calma. Não assim, despudorada,
policrômica, out-dooresca. Respira,
respira fundo, conta até dez.
Não telefona. Não fantasia.*

Nas estrofes finais do poema, vemos o desejo pelo autocontrole, pelo domínio das arrebações e a constatação do fim dos sonhos e das utopias:

Sossega. Chega de enganos.

*Recolhe ardores indiscriminados,
os arrebatamentos, controla.
Controla-te, por favor, carência minha,
pois urge sublimar a ânsia do sublime.
Tenta, tenta. Ou toma um mogadom,
um valium, trinta miligramas (e três,
se for preciso). E dorme, dorme
bruta, dorme profundamente, dorme
sem sonho algum
enquanto chove dentro e fora a chuva fria.*

Amanhã tem mais.

Caio, assim, estabelece um diálogo com o poema que trabalhamos nas linhas anteriores, *E todos os dias*, evidenciando que o tema da *falta* (de sonhos, de planos) e a carência, não só de ter, mas principalmente de ser, são a tônica de sua poesia lírica.

Mesmo quando o cotidiano permeia os versos, como a referência às medicações para controlar a ansiedade. Mesmo nessas situações, Caio não perde de vista o lirismo. Ainda que a poesia lírica seja a expressão de emoções e paixões individuais e em consequência refira-se a situações e objetos particulares, o lirismo de Caio consegue exprimir o que há de mais geral e profundo nas relações humanas, partindo do particular para uma experiência coletiva.

A poesia de Caio forma-se dessa matéria híbrida: dizer o indizível, esconder para revelar compõem o conjunto de emoções que se associam à razão. A poesia lírica genuína não se satisfaz apenas em sentimentalismos. E Caio sabe disso:

Ausências & Suspeitas V⁵⁵

*Te mandaria cartas expressas
poemas entrega rápida
derramados, urgentes, excessivos.
Não mando nada.
Tenho medo dessa literatura dos sentidos
que transborda o real
como a chuva inunda boeiros
alagando as ruas da cidade.
Faz tanto tempo, deserta.
01.02.83*

Por isso sua fala poética contém parcela grande de reflexão, para que o leitor possa entrar em contato com a voz do poeta, estabelecendo todas as relações possíveis entre esses dois mundos que, somente na aparência, estão separados: lirismo e sociedade. Assim, elementos podem migrar de um plano para outro, convertendo significados primeiros em outras possibilidades talvez antes impensadas, tanto pelo poeta quanto pelo leitor.

E Caio, então, faz-nos uma proposta:

Ausências & Suspeitas VII

*E se perdêssemos essa espécie de medo
que nos suaviza inutilmente?
Se penetrássemos fatais, deliberados,
no mais secreto círculo do outro? Se*

⁵⁵ Este poema divide-se em dez partes e é, sem dúvida, um dos poemas em que a expressão da harmonia entre lirismo e cotidiano é mais evidente e, arriscamo-nos a afirmar, feliz.

*ao invés de provisórios, estonteados,
displícites e tão assim, meio remotos,
fizéssemos marcas bem fundas?
Dessas ardidias. Com unhas e dentes.
Para sempre indisfarçáveis, hein?
07.02.83*

Esse convite é, na verdade, uma denúncia da superficialidade das relações. É a confissão de alguém já cansado de manter as aparências a qualquer preço. A falta de compromisso com o outro atingiu o ápice na atualidade, e Caio reclama a falta de vínculos. Então, o primeiro passo é estabelecer uma sintonia com o leitor para depois seguir em direção ao outro. Em última instância, o convite de Caio é para sairmos da zona de conforto e buscarmos tocar profundamente o outro. Como afirma Benjamin, "o conforto isola". Nesse isolamento é que se encontra o consumidor de poesia de hoje. Mover-se por entre a multidão implica uma série de embates para os quais nem sempre se está preparado. Por isso, além de manter-se sorrindo, o homem comum precisa manter alguma distância:

Ausências & Suspeitas IX

*Passados sete dias, entrarei
organizadamente em pânico.
Horários e palavras: irrepreensíveis.
Silêncios medidos. Um controle
severo para que o olho parado
na distância não revele a farpa.
Talvez suspire, vez que outra.
Mas tão disciplinado. Ninguém perceberia
a queda familiar no velho poço,
a tarde arredondada em estilhaços.
07.02.83*

Assim é a vida interior do homem moderno. Assim é a compreensão do universo do poeta. Assim são as hesitações e contradições no conteúdo dos poemas de Caio. Aqui nesses versos temos novamente a mecanização das emoções e das atitudes. O rigor em que se obriga a viver o poeta não facilita, e o pânico existe. O rigor apenas garante a manutenção das aparências. Mas a queda é inevitável e o poço está logo ali, bem abaixo de seus pés. Para Caio, a metáfora do poço é mesmo uma constante em sua produção literária. Vários são os contos e os poemas em que vemos o poço. Porque verdadeiramente ele está aí, fazendo parte não apenas da realidade do poeta, mas da

de todo homem comum.

Encontramos ainda em Caio o tema do **olhar**, voltado para o referente urbano, como uma saída para a ligação entre poesia e contexto. Caio é um homem cosmopolita⁵⁶. Homem viajado, verdadeiro cidadão do mundo, lança seu olhar sobre a urbe a partir de diversos ângulos, a fim de captar simultâneas imagens. O olhar por sobre o mundo e para dentro de si mesmo ganha espaço diferenciado na poesia de Caio, porque "*o olho é brasa/que em cinza vira.*"⁵⁷

Mas de onde olha o poeta? Que lugar assume esse homem, que se sobressai da multidão para olhar para ela e para si ao mesmo tempo? O lugar de onde se vê a multidão e suas dissonâncias é decisivo para definir a fala do poeta. Seu discurso atrela-se ao olhar de tal maneira que a poesia é a expressão daquilo que se vê, com os olhos e com os sentidos. Nossa proposta é que acompanhemos o olhar de Caio através de sua poesia para deixá-la nos conduzir por esse universo ímpar apresentado pelo poeta aos nossos olhos e ouvidos.

Mesmo sendo um homem do mundo, tendo vivido em várias cidades e países, Caio parece sempre falar do mesmo lugar. Seu canto, seu quarto é o local privilegiado para solitariamente olhar através da janela. O quarto é o lugar em que habitam todas as ambiguidades, contradições e angústias do poeta:

*Choro ainda Ana Cristina
e o dom da poesia que não tenho
que ela levou sem ter direito
antes do tempo (e que era meu, de certa forma)
para me jogar de volta a este quarto
onde espio, espio e só não voo
porque tenho medo de mim nesta paisagem
que me foi dada como um presente
inútil, irrecusável, incompreensível.
Feito uma jaula.*

Essa segunda estrofe do poema *Volta ao lar*, de 13 de abril de 1984, aponta pelo menos três elementos interessantes com relação ao tema do **olhar** e à visão do mundo exterior que o poeta possui. A primeira é a referência à morte precoce da poeta

⁵⁶ Segundo Jorge Schwartz, "*o homem cosmopolita é aquele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país a outro sem maiores dificuldades*", mas isso não impede que outros homens sejam possuidores dessa cultura universal sem nunca terem saído de seus lugares de origem. Ver mais na obra do referido autor *Vanguarda e Cosmopolitismo*, 1983.

⁵⁷ Poema *Cotidiana*, da categoria Sem Data.

e amiga Ana Cristina César, em 29 de outubro de 1983. Caio não aceita a morte da amiga, muito menos da poeta, uma vez que ela dispunha de tudo o que precisava para viver. Isso conta à outra amiga, Jaqueline Cantore em correspondência de 1º de novembro do mesmo ano:

Primeiro chorei e senti medo e pena. Deu vontade de deitar e dormir três meses. Aí reagi, tomei banho, fiz a barba, botei uma roupa bem limpinha e fui assistir ao último dia do Leiteiro (...) Depois do choque, certa raiva. 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.⁵⁸

A carta é de novembro de 83, e o poema, de abril de 84. A raiva ainda aparece no poema e por essa razão Caio volta para seu isolamento no quarto. E o que vemos? O motivo é de ordem pessoal: o sofrimento pela morte de Ana C. Porém o poeta parte dessa experiência pessoal para o coletivo. E aqui vemos o segundo elemento que se destaca naquela estrofe. É do seu canto que ele espia a paisagem, mas não uma paisagem que lhe é estranha. Não, nada lhe é indiferente. Caio pertence a esse universo além-quarto.

E não é no quarto que se sente um prisioneiro. O mundo é a prisão. Em seu quarto, o poeta pode ficar absorto em seus pensamentos enquanto o mundo lá fora não passa de uma jaula que quer domesticar a todos: ele, Ana Cristina e o homem comum. Nesse aspecto reside o terceiro elemento que identificamos na estrofe: o quarto, o canto de Caio não é, necessariamente, um lugar físico ou específico. Caio criou esse espaço-refúgio que pode até concretizar-se em um quarto real, no bairro Menino Deus, mas que normalmente significa não uma fuga, mas um recanto propício e especial para que suas fragmentadas divagações se convertam em poesia.

Por isso, estar no quarto, contemplativo, garante-lhe a liberdade almejada. Não há amarras, nem limites, somente transcendências. Nesse espaço, Caio brinca com as palavras e com sua criação. É o que faz, por exemplo, com o poema-canção *Poltrona Verde*, imaginariamente composto pela personagem título do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Através de Dulce, Caio "*anda livre nos campos do Senhor*⁵⁹", como gostava de resumir seu sonho de vida. No poema, Caio agrega outras canções da Música Popular

⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.73.

⁵⁹ Conforme entrevista a Marcelo Bessa em "Quero brincar livre nos campos do Senhor": uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra* (Departamento de Letras da PUC-Rio), Rio de Janeiro, nº 4, p. 7-15, 1997.

Brasileira, como *Vapor Barato* e *Pra dizer adeus*.

A intertextualidade aqui não se dá apenas pela referência a versos de algumas canções, explicitadas em nota de rodapé, mas destaca-se o diálogo entre gêneros (música e poesia), cujos limites estão cada vez mais tênues e imprecisos, acentuando o aspecto da plurissignificação tão caro à poesia.

É da poltrona que Caio - e Dulce - olha o mundo, como observamos no documento original:

Aqui sentada, abandonada,
contemplo o mundo imundo,
o tudo e o nada.

(Ah, sim, eu estou tão cansada...)*

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

Aqui sentada, incendiada,
contemplo o mundo vagabundo,
o nada e o tudo.

(Fumar é um prazer...)*

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

Aqui sentada, iluminada,
contemplo o mundo, o mal, o bem,
o tudo, o nada e o mais além.

(Vou pra não voltar...)*

(*) - Esses versos são citações de outras canções: a primeira, Ma calé e Duda, Vapor Barato; a segunda, Fumando Espero, de Armando Manzanero (?); a terceira, Pra Dizer Adeus, Edu Lobo.

Letra de Caio Fernando Abreu, sobre idéia de Guilherme de Almeida Prado, imaginariamente composta por Dulce Veiga.

O diálogo entre o poema e o romance é nítido. Caio mesmo afirma que é uma música de Dulce. No romance, a canção é interpretada por Márcia, filha de Dulce Veiga, também cantora, mas de *hard rock*. Numa declarada homenagem à mãe, desaparecida há muito, Márcia canta, no estilo Bossa Nova, o poema musicado por ela mesma. Levantamos, assim, mais uma hipótese sobre o processo criativo em Caio F.: para que a canção apareça no romance é preciso que ela exista fisicamente de modo que as personagens Dulce Veiga e Márcia Felácio possam ser construídas em toda a sua plenitude. A versão do romance e a versão apresentada aqui diferem apenas nos versos transcritos de outras canções, os quais não aparecem no romance.

Para além do diálogo com o romance mais famoso de Caio, adaptado para o cinema em 2008, com Carolina Dieckmann no papel de Márcia, o poema *Poltrona Verde* revela-nos o tema do olhar por meio de um poeta contemplativo do mundo e da sujeira que o contamina, como vemos na primeira e terceira estrofes: o mundo imundo e vagabundo, é a paisagem da cidade vista por quem ocupa a poltrona verde.

De fato, ler poesia não se resume a escutar a voz do poeta, mas é colocar-se à mercê de um ser humano que transfere para o poema, num mesmo plano, vida, discurso e arte, estreitando os laços entre o eu poético e o mundo. É o leitor que modula a experiência do poeta, neste caso sua experiência do **olhar** sobre o mundo, pautada pela solidão, e a arte poética, aqui um poema em forma de canção, que abriga sua voz e todas as possibilidades: "*o mal, o bem/o tudo, o nada e o mais além...*"

Na poesia de Caio, no entanto, o **olhar** contemplativo, que faz a mediação entre poeta e mundo, por vezes, é substituído pela negação do olhar, como no poema *Esmaga meu coração*, de 16 de abril de 1984, em que o poeta repete os versos "*esmaga meu coração/cega meus olhos*". Ver é assumir um compromisso com a realidade do outro e do mundo e estabelecer um elo comunicativo com a emoção alheia. O poeta que toma posse desse projeto resgata em seu lirismo toda a experiência individual e coletiva do homem comum, experiência de dor, de sofrimento, de solidão desses que aí se empurram em meio à multidão.

E a dor do outro lhe dói também. A ferida do outro é sua própria ferida. Compreensível que o autor de *Pequenas Epifanias* vacile, às vezes, em períodos de crise e prefira a cegueira a ver aquilo que corrompe a vida e o lirismo:

*Cega meus olhos
para que eu nunca mais me atreva.
E cospe em meu rosto
pela minha grande ousadia
de ter acreditado.*

Ousadia em ver, ousadia em crer num plano utópico da geração desbunde que se pensava capaz de não só viver em “paz e amor”, embalada pelo *rock'n roll*, mas que conservava a esperança num mundo compassivo e agregador. Um mundo em que todas as experiências seriam profundas e, como o lirismo, comprometidas com a pungência da emoção.

O olhar poético de Caio projetava-se para além daquilo que estava ali, no aqui e agora. O tema do **olhar** caracteriza toda sua trajetória, pois sua sensibilidade levava-o da excentricidade e rudeza de seu tempo para mais longe, traçando um caminho que começa no presente e termina numa visão de futuro acalentada pelas experiências vividas pelo poeta e pelo homem comum.

Então, mesmo antes de a geração de Caio perceber a falência de sonhos e utopias em que acreditava, ele já identifica a falta de lugar no mundo para seus desamparos e medos. O poema que passaremos a analisar, *Breve Memória*, é de 13 de outubro de 1969, escrito no período em que Caio residiu na Casa do Sol, em Campinas, propriedade de Hilda Hilst e Dante Casarini. O jovem Caio, aos 21 anos ainda sofrendo com o complexo da voz fina demais para a idade, escreve um dos mais líricos poemas de todo o acervo. Para compreender toda sua grandeza, sugerimos a leitura da íntegra do poema, constante do Anexo 2, pois aqui apontaremos apenas aspectos mais relevantes para nosso estudo.

O poema é dividido em cinco partes, cada uma delas iniciando com a retomada do último verso da estrofe anterior. *Breve Memória* é, como nos diz o título, um pequeno roteiro de uma trajetória que se inicia pela narração dos sonhos de uma época:

*Mas nos voos mais abertos
me encantei. E um roteiro
de encontro, a mão calada,
uma face presente, perto à minha,
certa paz
certa riqueza
certa força - alada - em sonho tive.*

*De marcas não foi feito meu andar.
Nem de levezas.
Porque se andei
(lento
compassado)
um voo desvairado de esperanças
transportava meu corpo,
meus pisares.*

Nesse caminho, percorrido entre solidão, dores e amores, o poeta reforça aquilo que em vários outros poemas, escritos depois deste, vai afirmar: a necessidade de marcas feitas pela concretização de experiências verdadeiras e a falta de abrigo, de acolhimento, enfim, de amor:

*Alguns marquei. Outros, marcaram.
Porém o passo nunca teve abrigo.
Albergue não fui. Nem me fizeram.
E se em voos tive a face amada
em corpo foi pobreza
em corpo foi silêncio e nada:
um amado de ausência eu acalento.*

O poeta propõe-se a evocar no leitor estados de alma que emanem de suas disposições particulares frente ao mundo sensível. O que garante a unidade entre poeta, poema e leitor é a reflexão que se projeta da subjetividade do poeta em direção ao pensamento íntimo do leitor, bem a propósito do que Antonio Candido explicita em *Literatura e Sociedade*:

Na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três [obra, autor e público] que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (...) Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e sua própria obra.⁶⁰

O leitor tem de fazer uma experiência de poesia lírica, a fim de resgatar a emoção sufocada pela multidão indiferente de passantes das ruas. E essa experiência depende do quanto o poeta consegue estabelecer esse contato com a emoção do leitor,

⁶⁰ CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.38.

como se sua experiência falasse direto à subjetividade do leitor. Para concretizar essa proposta, Caio desenvolve o tema da **memória**. Aqui trazemos de volta as contribuições de Benjamin: Caio não está apenas nos falando de suas angústias como forma de registrar a memória de um passado individual. O poeta lírico faz mais do que transmitir uma imagem de si mesmo, pois suas inquietações particulares têm um caráter muito mais do que privado.

Referindo-se à narração, Benjamin afirma que ela não pretende somente transmitir acontecimentos, como acontece com a pura informação, mas antes tem a pretensão de integrar os acontecimentos à vida do narrador, para que, enfim, possa transformá-los em experiência para os ouvintes/leitores. De certa forma, assim o faz Caio. Em sua poesia lírica, pautada pela expressão de emoções realmente experienciadas pelo poeta, Caio não só compartilha suas memórias, como também marcas e vestígios de um passado que se comunica com a experiência do outro. Isso só ocorre porque *"onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo."*⁶¹

Num primeiro momento, é sua própria caminhada que Caio poetiza. É sobre sua vivência que seu olhar recai. É sobre seu lugar no mundo, um lugar ainda não encontrado:

*Assim caminho,
a face desnudada,
pois não tenho medos
nem pudores
do cacto em meus dedos
de vivências
de rudezas enormes e sangrentas.*

*Porém atrás
da dimensão restrita deste rosto
preparo desamparos bem maiores,
elaboro vinganças no meu sangue
contra o mundo onde estou,
e não me vejo.*

No entanto, logo Caio passa de suas inquietações pessoais para questões de caráter coletivo, que dizem respeito a toda sua geração e à multidão de passantes:

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense: 1989, p. 107. Obras escolhidas, v. III.

*Preparo um desamor
bem mais violento
que esta sede de ti
que me não passa.
Revelarei em breve
num só grito
outra sede maior
outras carências
outra fome de outros
que não tu.*

*Porque no peito me lacera e sangra
um ser mais amplo do que o teu
e do que o meu, sozinhos.
Falo dos homens,
não de um deus remoto.
Falo de guerras
e de proezas muito mais intensas
que esta minha e essa tua
tão pequenas.*

*Falo dos arrozais
esses distantes,
das papoulas de sangue sobre o verde
e dos olhos devorados
das crianças
nos braços famintos deste tempo.*

*Já não quero tenazes no meu peito.
Tenho um outro querer
mais machucado
- não de penares, mas de asperezas:
quero cantar o tempo
e uma fome maior dentro de nós.*

E o poema segue o tema da **memória**, passando pelas trincheiras da ditadura militar que assolou o país, pelas decepções do poeta com a vileza da sociedade, pela amargura e trevas do ofício de poetizar. Mas o poeta conhece a riqueza do lirismo e não se entrega à rudeza, que pode até mesmo abalar seu coração, mas não consegue impedi-lo de tentar resgatar a dignidade humana:

*Me fiz em pedra.
É assim que te falo*

*desta vontade lenta
desta mansa espera.
Mas não me canso.
E se é feita de rudezas
minha voz,
um dia não será.
Tenho certeza.*

O poema termina com um tom de esperança e alento, deixando-nos a perspectiva de que a voz não se calará, porque urge ao poeta cumprir sua missão de resgatar o lirismo perdido. Como ele próprio vislumbra no poema *Palíndroma*, de 15 de janeiro de 1985, "*sai desse canto, rapaz/ vai acontecer outra vez/ (porque a vida, ah a vida/ sempre se renova)*", num claro diálogo com proposta de Cecília Meireles, de que "*a vida só é possível reinventada*".

Caio está comprometido com uma literatura que não apenas exprime a subjetividade, mas também as particularidades e singularidades do mundo exterior. Seu olhar não se limita à expressão de sua interioridade, o que certamente reduziria sua poesia a lamentos íntimos, sem qualquer comunicação com o leitor. Seriam apenas palavras e sons que não encontrariam abrigo no outro. O que assegura o lirismo na poesia de Caio não são os objetos exteriores, mas os movimentos interiores provocados pelos pretextos externos, estabelecendo relações entre sua interioridade e o mundo sensível, bem representadas na figura do leitor. A rigor, a poesia é o veículo que leva a subjetividade do poeta ao íntimo do leitor, a ponto de o poeta ser ele mesmo e ser o outro.

A poesia de Caio, ao contrário, manifesta e representa, da forma mais completa, a totalidade das paixões e da alma do homem comum, sem que esteja vinculada a uma temporalidade ou espaço específicos. Vemos isso pela verdade representada por sua poesia: profunda e universal, fala aos ouvidos de leitores de qualquer época. Se é verdade que é matéria do lirismo tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, possa interessar ao espírito, então Caio coloca-se diante de si e do mundo para expressar, por meio da palavra poética, o que vê seu olhar atento e penetrante.

O **olhar** simboliza a percepção intelectual. É com os olhos que o poeta apreende e depreende todos os acontecimentos e situações que lhe significam em especial. E Caio olha para seu mundo não apenas com os olhos, mas vê também com o espírito, numa experiência de um "quase deus", aquele que tudo vê e tudo sabe. Seja

dentro de seu quarto, seja sentado em sua poltrona, seja olhando através da janela, o poeta contempla o mundo numa analogia à crença de que um deus também nos observa e vigia nossos passos.

O **olhar** divino abraça o universo. Caio também quer abraçar: todos os homens, todas as angústias, todas as hesitações. Nesse sentido, sua poesia adquire um cunho espiritual, não só pelo papel em "imagem e semelhança" do poeta como um "quase deus", mas principalmente porque, ao recolher em si toda a inquietação do outro, cria-se um universo de comunhão espiritual, em que poeta e leitor estão unidos não apenas pela obra, pela poesia, como também pela sua subjetividade, formada por corpo e alma.

O poema *Opus 9 n°2*, constante do Anexo 2, dividido em 16 partes, resume vários dos temas até aqui abordados, com um diferencial bastante interessante: a musicalidade. As referências musicais em Caio são recorrentes, seja pela própria sonoridade das palavras escolhidas pelo poeta para dizer o indizível, seja pela sugestão que ele nos deixa para acompanhar as leituras de seus textos: "*para ler ao som de*". Neste poema, no entanto, música e poesia aliam-se de modo que forma e conteúdo expressam uma única representação.

Não apenas a matéria é a mesma, o som, como o poeta consegue o efeito de sugerir ao leitor que está acompanhado, do início ao fim da leitura, de um suave piano, cujas modulações tonais acompanham as modulações de sua emoção. Novamente, Caio valoriza a harmonia e a comunhão a ponto de não nos ser possível distinguir a poesia da música.

O ritmo começa lento (*piano* mesmo): um piano que dói na alma, um tambor estufado. Depois acelera-se, exatamente quando o poeta assume, outra vez, sua visão demiúrgica do mundo. Agora é através da janela que ele olha:

*da janela vejo luzes de mercúrio
não
pela janela vejo as luzes de mercúrio longe
não
pela janela
não
através da janela
não vejo
digo não
as luzes as de mercúrio
longe vejo
não na janela*

*não digo
não vejo
mercúrio nas luzes
mercúrio nos longes
e eu não vejo a janela através das luzes
dos longes
eu digo
eu vejo
mercúrios
- o quê?*

Como salientamos na análise de outro poema, recomendamos a leitura de *Opus 9 n°2* na sua totalidade, para que as questões de musicalidade sejam evidenciadas com maior clareza. Para garantir o ritmo, Caio utiliza, com sua característica ironia, rimas, anáforas e repetições, recursos menos explorados nos poemas aqui antes estudados. É o olhar irônico por sobre o cotidiano, despontando para um lirismo diferente, contemporâneo, que não existia na poesia lírica romântica:

*não me mande cartas agressivas de tão longe
só porque não gostei de seus originais-inéditos
eu devia ter avisado que odeio originais-inéditos, inclusive os meus
que nunca nunca tive paciência para originais-inéditos
que tenho vontade de vomitar e passo mal só de ver
uma única frase de uma só página de um original-inédito
eu devia ter avisado
eu devia ter
eu devia
eu
mas só por isso não me mande tantas cartas furiosas assim, meu bem
a vida é assim
algumas pessoas adoram originais-inéditos
outras não
é tudo tão simples quando se é maniqueísta
e ou proselitista elitista entreguista
ou qualquer outra dessas palavrinhas boas
de dizer em entrevista
são assim as coisas são assim o mundo é assim, meu filho
e você tem que se conformar*

Na estrofe seguinte, outra forma de *fazer poético* muito frequente em Caio: as intertextualidades. O poeta pressupõe um leitor culto, que lê outros poetas, por isso brinca com versos pertencentes a outros que, como ele, aventuram-se na tarefa de poetizar. Aqui, a intertextualidade é com Vinícius de Moraes. Não é uma mera apropriação de versos, pois Caio absorve e transforma os versos de Vinícius, conferindo

novas relações. Os poetas têm essa prerrogativa, de passear pelos territórios da literatura, cruzando fronteiras com desenvoltura, num dialogismo que lhes permite, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés, "*utilizar os bens alheios com se fossem seus.*"⁶² Isso porque o dialogismo poético sustenta-se em termos igualitários, já que as relações entre os poetas são de mesmo nível:

*de repente
não mais que de repente
ele me olhou com olhos pretos de índio
e falou
tão simplesmente
ai
tão docemente
ai
tão cultamente
então ele me olhou
e disse
dois pontos
nova linha
travessão:*

- é qualquer coisa entre de bar em bar e interiores.

Vemos nesses versos, novamente, as rimas: "*de repente/ simplesmente/ docemente/cultamente*". Mas aqui se destaca o verso "*então ele me olhou*". Até agora importava ao poeta olhar, porém de que adianta ver sem ser visto? Notar sem ser notado? Essa mudança de paradigma é fundamental para compreendermos a natureza da poesia de Caio: uma poesia que fala, mas que também cala quando se faz necessária a troca de experiências.

Para o poeta, a experiência do olhar já lhe é familiar e íntima. Quer, então, estar do outro lado, do outro extremo. Quer ele também ser visto, pois também ele está sujeito a ser objeto de contemplação. Não nos esqueçamos: Caio fala de dentro de uma multidão, por vezes amorfa, e não ocorre a ninguém conceder um olhar sequer ao outro com o qual esbarra. É contra essa indiferença e isolamento que a lírica de Caio faz sua campanha. Por isso sentir-se visto avulta como uma esperança para a sensibilidade e a emoção.

O tema do **olhar** aparece ainda em *Opus 9 n^o2*, alternando-se entre versos curtos e longos, direcionando-se para questões do cotidiano, em versos como "*não me*

⁶² PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p.211.

obriguem a preencher impostos de renda", "há quem diga que a maioria das pessoas está três uísques abaixo/eu prefiro achar que a mesma maioria está um café a menos/de preferência bem forte muito preto e sem açúcar" e "não gosto de salas, sou mais eu no meu quarto".

E o piano segue acompanhando o poema, e outros versos aproximam-se da poesia concreta, como estes que pertencem à parte III e XVII, respectivamente:

*vontade de parar esse piano
vontade de parar
vontade*

*não esta sensação de febre
não esta sensação
não esta
não*

Algumas estrofes apresentam métrica e rima bem tradicionais, nesse caso versos de nove sílabas poéticas com acentos em 3-5-9 e rimas A/B/A/B:

*entre luz e sombra me debato
entre noite e dia me divido
entre luz e noite me arrebató
entre dia e sombra me maldigo*

O piano é a metáfora da própria dor que está sempre ali, não importa aonde vai o poeta. É sempre a mesma tecla, a mesma nota que o persegue, o tom doloroso da solidão, que não o impede de seguir, mesmo que lento:

mas continuo

*cada vez mais fundo
cada vez mais longe
cada vez mais perto
cada vez mais piano
piano piano piano*

*que dói
miúdo
n'alma.*

A dor cantada por Caio não é uma dor individual, mas sua arte identifica-se

com as aspirações e valores de seu tempo. Seu olhar incide sobre o coletivo, a ponto de mesclar-se com ele e identificar-se com os anseios de sua geração. Como dissemos, é a voz da multidão, bem ao gosto do poeta que se intitulava o “biógrafo da emoção”. Sua poesia é, então, determinada por sua posição no mundo - mesmo que por vezes o próprio poeta não tenha encontrado seu lugar.

A rigor, a busca por um abrigo e um espaço é recorrente na poesia de Caio. Na verdade, o poeta vai construindo ao logo dos poemas uma profunda reflexão sobre si mesmo e suas possibilidades de imprimir sentido a todos os acontecimentos. Por essa razão, Caio dispõe nos poemas reminiscências e memórias que vão se unindo e se completando, como num quebra-cabeça do qual fazem parte, como peças-chave, seus valores e o panorama social que o toca e o transforma.

O tema da **memória** pode parecer menos nítido que os demais temas abordados até aqui, mas na medida em que Caio vai desenvolvendo o tema da memória, colocando suas experiências do passado, também vai reconfigurando conceitos muito importantes para a composição da poética da falta. Seu reflexivo público leitor, por exemplo, deve estar atento para pequenos poemas como o que segue, de julho de 78, em que Caio conceitua o amor bem ao estilo prosaico, temperado com um pouco de seu peculiar sarcasmo:

Realista n° 2

*Teve um tempo que amor
era tia Clara vestida de branco na janela do trem
que levava a Porto Alegre. Com baldeação
em Santa Maria da Boca do Monte...*

*Hoje é supositório contra hemorroidas:
sete e quinhentos a caixinha na farmácia
mais suja do Arouche.*

Mas afinal o que é o amor? A lembrança de uma infância com a família, no interior do Rio Grande do Sul, ou as novas relações vividas na vida adulta em São Paulo? A geração de Caio corresponde, pelo menos em parte, àquele segmento inconformado com o “status quo”, que deixou sua pacata vida e rompeu com o determinismo castrador, muitas vezes planejado por famílias dominadoras, que traçavam um perfil esperado de comportamento para seus jovens. Então tudo mudou. A tranquila rotina de

Santiago do Boqueirão foi substituída, por decisão de Caio, pela efervescência das grandes cidades do país e do mundo. Caio é capaz, então, de viver no silêncio interior e na contemplação, em meio à agitação do dia-a-dia, em busca de sentidos reais para suas experiências.

Na construção do tema da memória, a passagem do tempo afeta a condição de Caio no mundo. Por isso, ele rompe os silêncios em poemas que nos falam de melancolias. A vida corre, o tempo se esgota, e os significados são rarefeitos... Mas como o poeta é marcado por experiências concretas, mesmo o tempo mais remoto não fica perdido em sua memória. O poema *Obsessiva n°5*, de maio de 82, traz, quase que narrativamente, as memórias de seu passado:

Obsessiva n° 5

*Faz tanto tempo, já
e não, eu não esqueço.
Tomadas providências melancólicas
tipo beber muito
ir ao cinema sem parar
televisão bares festinhas
drogas variadas
cartas & telefonemas
ou não. E nada.*

*Somados aos dos pés, os dedos
das mãos não seriam suficientes
para contar os meses todos.
Tantos, deus, e tantas
mas tantas, tantas fiz
(como diria Ana Cristina, a bela)
e eu - mas o que seria esse eu depois de tudo?
e isso é outro papo - enfim:*

eu não esqueço

*aquele esboço de felicidade,
inesperados tropeços no real. E teu cheiro
de repente, outra vez, no meio de maio,
visuais rápidos na esquina, no escuro
teu rosto transformado em outros.
Arsênico, cumulativa: a memória
dum quase possível me envenenando
insidiosa e lenta
como num romance inglês.*

Até hoje - até quando?

A poesia é o meio para fixar as lembranças e refletir sobre questões de ordem pessoal: quem é esse eu? Em quem se transformou esse poeta, depois de todas as situações experienciadas? Encontrar um significado para as coisas passa, primeiro, por dar um sentido claro para si mesmo. Antes de se saber feliz é preciso saber-se sujeito de suas experiências. Por isso entende que a felicidade é apenas um rascunho do real, interrompido pelo acaso, por um perfume, um objeto qualquer que ative uma memória do passado e inquieta o poeta: alguém que evoca a experiência de felicidade. A memória é cumulativa, e Caio vê nesse acúmulo não só recordações de um passado, mas experiências que se somam e se solidificam, contribuindo para a construção de sentidos.

O tema da **memória** aparece com mais frequência em poemas cuja narratividade é mais acentuada. Talvez mesmo porque a memória esteja associada a elementos concretos, vivenciados em acontecimentos que de alguma forma marcaram a trajetória do poeta. Como é o caso das viagens de Caio pela Europa, que aparecem ora como pano de fundo para ambientar o poema, ora como o próprio tema abordado.

O poema *Visita a Franz*, de 05 de março de 87, fala-nos de uma visita futura a Praga, quando o poeta pretende visitar o túmulo de Kafka. Caio projeta aquilo que ele mesmo chama de "memória do futuro". Em sua ficção pessoal, Caio cria sua imagem no cemitério, ao lado do túmulo de um dos mais importantes escritores da língua alemã, uma imagem de algo que ainda está por vir. A visão é tão real que o poeta afirma:

*Mas estou certo que um dia, quando eu for a Praga,
ao lado do túmulo de Kafka, lembrei deste momento aqui
em que vejo tão claramente nessa memória do futuro
o que eu serei ali, parado junto ao túmulo de Kafka.*

Em outros poemas, o tema da **memória** evidencia-se já no título, como neste de 1º de março de 85, *Flashback*. O poema, trabalhado em três versões, mescla reminiscências (a lembrança de sapatos amarelos) com narrações de um outro lugar em que esteve. Aqui, a imagem já não é nítida: são traços, cores, gestos recordados, não mais um acontecimento.

Caio relaciona a **memória** de um outro tempo com as amarguras do presente, estabelecendo uma relação não exatamente de causa e consequência, mas ratificando que toda experiência concreta deixa marcas. Marcas que talvez só sejam compreendidas

com o distanciamento daquilo ou daqueles que a causaram:

*Mais que de ti
lembro dos teus sapatos amarelos⁶³
como um traço ou membro ou gesto teu
guilhotinado do corpo e solto
sobre o tapete, no quarto que foi nosso.*

*Era inverno, era outro país,
nevava e eu tocava dois sulcos
no couro dos teus sapatos, sem saber
que renunciavam esta moldura amarga
na minha boca de hoje...*

*Mais que de ti
de quem não me ficou o rosto
nem a voz que certamente tinhas
lembro de mim, como de um outro,
tocando com-paixão as solas furadas
dos teus pobres sapatos amarelos.*

Mais do que a lembrança de alguém, Caio se reporta à lembrança de si mesmo, como alguém que se vê de fora, da mesma maneira que o faz com relação à multidão de passantes. Caio pertence à multidão, mas a observa como se de fora estivesse. Assim o faz quando se refere a memórias de seu passado. Novamente o tem do olhar demiúrgico, acima de tudo, que olha sem a ingenuidade de quem está imerso na emoção. Quando o poeta traz à tona memórias, o olhar é incisivo e reflexivo, a ponto de brincar com a ambiguidade das palavras (*com-paixão*) e das emoções.

Finalmente, *Flashback* retoma o tema da **falta**: a falta de amor, de alegria, de imagens nítidas para rememorar. Em Caio, todos os temas se comunicam, tornando-se tarefa árdua querer isolá-los, mesmo que para efeitos metodológicos. Como o poeta olha para as faltas que lhe consomem? Como trabalha os elementos que constituem sua memória? Os sonhos, as utopias, os desejos estão todos presentes na poesia de Caio, dando origem a uma temática muito peculiar amparada pela linguagem elaborada, porém clara, que convida o leitor a percorrer os mesmos caminhos do poeta, também em busca de experimentar mais e melhor.

O lirismo da poesia de Caio ampara-se na total assimilação dos temas aqui discutidos, tão dominados pela individualidade do poeta, de forma que seus poemas não

⁶³ Versos citados no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

falam *sobre* um tema, mas são antes de tudo a expressão completa de sua subjetividade. Como deve ser a autêntica poesia lírica: dizer do pensamento e da beleza essenciais da alma do homem.

Caio apresenta-nos poemas cuja essencialidade é a impetuosa procura por sentidos, em que coloca todas as suas energias, intelectuais e espirituais, para alcançá-los. Parece-nos ser como Benjamin coloca na metáfora do esgrimista. Caio luta, "*esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel*", para fixar as imagens, as memórias, as emoções, num verdadeiro duelo travado entre o poeta e os estímulos do mundo sensível. O processo criativo, então, passa pelo duelo com seus fantasmas do passado e com suas expectativas de futuro.

Por essa razão, fechamos este capítulo com o poema *Stone Song*, escrito pelo poeta gaúcho bem no fim de sua vida, em fevereiro de 96. Poema caracterizado pela lucidez, não apresenta a euforia e a inquietação dos primeiros versos de Caio, escritos ao sabor dos anos 70 e 80, mas destacam-se as certezas e a clareza com que o poeta vê o mundo e, principalmente, seu lugar no mundo. Parece-nos, a rigor, que finalmente a busca por sentidos chega ao fim. Tudo foi vivido, tudo foi experienciado e experimentado. Não há mais espaços vazios, cada coisa está em seu lugar...

A poesia de Caio é muito contemplativa. Façamos agora esse exercício. Contemplemos um dos últimos poemas deixados por Caio:

Stone Song

*Eu gosto de olhar as pedras
que nunca saem dali.
Não desejam nem almejam
ser jamais o que não são.
O ser das pedras que vejo
é só ser, completamente.
Eu quero ser como as pedras
que nunca saem dali.
Mesmo que a pedra não voe,
quem saberá de seus sonhos?
Os sonhos não são desejos,
os sonhos sabem ser sonhos.
Eu quero ser como as pedras
e nunca sair daqui.
Sempre estar, completamente,
onde estiver o meu ser.*

4- AUSÊNCIAS & DISTÂNCIAS & SUSPEITAS: A POESIA DE CAIO F.

*Provisoriamente, quem saberia?
andarei oculto como as coisas que o tempo
tranca nos baús fechados, à espera de um gesto
a escancará-los, outra vez e sempre, um dia,
para um sol talvez cruel que as revele, nuas,
em suas rendas rotas, suas traças. Ou as desvende
nobres em seu luxo inusitado nestes tempos
de farsa e miséria.
(Uma canção provisória - Caio Fernando Abreu)*

Caio Fernando Abreu dedicou grande parte de seu talento criativo a narrar em contos, romances e novelas a condição do homem comum e seu tempo. Apesar de o conto ser sua vertente mais acentuada, o autor do premiado *O ovo apunhalado* desenvolveu outros interesses além da narração: escreveu, atuou e dirigiu várias peças teatrais, por exemplo. Ainda, paralelamente ao trabalho de escritor, Caio foi jornalista e tradutor.

Outra vertente artística explorada pelo escritor gaúcho, no entanto, ficou quase que totalmente desconhecida do público e da crítica: a poesia. Muito embora a linguagem poética tenha sido a tônica em suas narrativas, falarmos no Caio Poeta gera, no mínimo, estranhamento para quem ouve. No final da década de 60, ele chegou a publicar os poemas *Prece* e *Gesto*, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, mas a centena de poesias que sua pena poética escreveu só chegou às mãos de pesquisadores quase dez anos após sua prematura morte em 1996.

Esta é, a propósito, a primeira peculiaridade dos poemas de Caio: seus primeiros leitores (excluídos aqui alguns poucos amigos íntimos e familiares) são da Academia. Processo inverso este, o da apresentação de sua poesia, se tomarmos como padrão o fato de os poetas publicarem seus versos em antologias para, *a posteriori*, serem estudados pela crítica especializada.

Trajetória interessante, pois não se trabalha com a receptividade de um leitor comum, mas com a leitura e a aceitação por um leitor, digamos, treinado para ler poesia e para ler Caio F. Ainda mais quando consideramos que não só os poemas foram lidos e analisados, mas antes seu processo de criação, através de documentos originais, foi detalhadamente analisado para que pudéssemos fixar a forma mais próxima da final pretendida pelo poeta.

O primeiro contato com o material inédito de Caio deu-se ainda em 2005, quando doados à UFRGS. Fascinante experiência a de tocar o papel (território sagrado?) por onde avultam todas as ideias declinadas, as emoções exacerbadas e as palavras vivazes! A rotina de nosso trabalho passou a ser a de ler e reler os versos de Caio para separá-los cronologicamente. Depois, a tarefa que nos ocupou por mais tempo, dada a especificidade que requer, foi a fixação dos poemas. Alguns deles apresentavam versão final, sem qualquer rasura, tendo sido bastante simples organizá-los. No entanto, muitos poemas conversavam entre si e, após análise minuciosa, fomos descobrindo que se tratava de um mesmo poema, algumas vezes com duas, três ou até quatro versões diferentes, como é o caso dos poemas *Press to open*, *Ivan* e *Inverno*.

E, quando pensamos ter em mãos um número considerável de poemas, cerca de noventa, então decidimos ir à casa da família de Caio, que com gentileza nos recebeu e entregou cópias de outros tantos poemas que constavam de seus diários. Após nova empreitada de leitura e análise, identificamos que alguns poemas eram apenas outras versões daqueles que já tínhamos organizado. No entanto, vinte e cinco eram poemas novos, ainda desconhecidos para nós.

Nosso trabalho braçal, com a organização do arquivo de poesias, passou também pela digitalização de todo o portfólio. Cada uma das peças deste quebra-cabeças foi "escaneada", frente e verso quando havia algum mínimo indício de que Caio tivesse registrado ali qualquer pensamento. Muitas vezes o verso das folhas era preenchido com desenhos, normalmente perfis femininos, tais como este que aqui vemos em *Poema precoce para Fernando, o que não sabe*. O mesmo traço firme e definido, ao mesmo tempo delicado, que observamos nos desenhos é reiterada em toda sua poesia, caracterizada por sua voz incisiva e decidida, porém permeada de lirismo:



- INVENTÁRIO

LUIZ ABREU
MARCOS AURÉLIO LOPES
JOÃO GILBERTO MOLL
LUÍS SANDRI
ROBERTO PIMENTEL
EDUARDO CRUZ
C. AUGUSTO CRUSIUS
L. CARLOS BELLONZI
M. ANTÔNIO CASTELLI
VAGNER DOTTO
SOLANO FINARDI
JOSÉ NETTO
BENJAMIN SIQUEIRA
FERNANDO MELLO DA COSTA
DANTE CASARINI
SIDNEY
EST. EUGENHARIA
AUGUSTO RIGO



Depois de todos digitalizados, procedemos à descrição sumária de cada um dos poemas, tendo sido referidos: a aparência e a conservação do documento, o número de páginas, as cores das tintas utilizadas nas diversas campanhas de escritura, o suporte material (papel muitas vezes da redação de revistas com as quais contribuiu para se sustentar nas grandes cidades do país e do mundo), o número de versões identificadas e o local onde foram encontrados (material doado à UFRGS ou diários na casa da família). Todas essas informações estão descritas no Anexo 1, que se constituiu em importante recurso para o desenvolvimento desta tese de doutoramento.

Terminadas essas etapas, quase arqueológicas, de estudo dos originais inéditos de Caio, começamos nossas considerações acerca do nascimento da obra, seu trajeto de desenvolvimento até chegar ao término definitivo de sua realização. Definitivo? Cremos ter nos equivocado. Nada é definitivo quando falamos em poesia, em processo criativo e, principalmente, em Caio F.

Por isso, questões muito peculiares avultaram neste trabalho. Fixados os poemas, como fica a questão da autoria? O processo de fixação dos poemas circulou por dois universos: o do autor e o do pesquisador, que procurou fixar a forma mais próxima da final, após análise das diferentes campanhas de escritura. Dois universos paralelos e fragmentários, longe de serem independentes, mas repletos de intercomunicações. Os poemas preparados para publicação não existiriam sem a intervenção do crítico geneticista, mas o que está presente no Anexo 2 é a elaboração e a organização do caos anteriormente instaurado *pelo autor*. Nada além ou aquém daquilo pensado por ele, mesmo que imerso em incertezas e hesitações.

O autor Caio Fernando Abreu é o responsável pela unidade psicológica da criação. No entanto, quando se trata de Crítica Genética, e neste caso não destacamos apenas o estudo do manuscrito em si mesmo, mas a construção de uma obra, o crítico geneticista assume o papel de coautor dos poemas, conferindo a eles a unidade orgânica que lhes falta.

Como afirmava Caio, os textos são organismos vivos e, por assim serem concebidos, algumas vezes não nos foi possível determinar a palavra definitiva ou o verso desejado pelo autor. Ele mesmo não estava certo, colocando em dúvida algumas escolhas, como vemos nas interrogações e indicações para "trabalhar" melhor os versos

que constituem a parte II, do poema *Uma canção provisória*:

II. Medos e Presságios

(Escuta: anoiteci.

E se assim me fiz escuro, e tanto,
foi por ter acreditado - tonto! -
naquela luz que me anunciaste
um dia.)

Se quatro ventos me soubessem, solene, farto,
aos quatro então anunciaria
o fechamento temporário de todos os meus portos,
toque de recolher, ~~(em tempo hábil)~~, no meu corpo
estonteado por enganos vadios, papel-crepom e crepe,
miragens, neón urbano, bobas alquimias...

nos (?) Certamente é provisório o tempo que anuncio.

Como provisórias as luas, as marés, as festas, os afetos
e tudo que na vida hoje urgia e amanhã é nada. Porque
é da vida ser, hoje, vida e mais depois, vazia.
Importa pouco, caro, cara, que a imagem do nada seja escura ou clara
se atrás dela, eternamente há: nada. E agonia.

Comunicaria a todos, mas a nem todos interessaria:

(e sobretudo a ti,
com quem andei jogando um jogo perigoso,
desses que o trunfo verte sangue
pouco depois do lance conquistado)

frase solta

- há um novo eu, ainda impreciso, gestado em dores,
solidões, pobreza, melancolias tais que só eu sei
(e deus, esse coitado, onde andaria?)
- há um novo eu, de frente mais serena
à espera da passagem desse tempo provisório
que anuncio

(não, não me suponhas menor:

se eu te queria largo
era num vôo maior,
numa alegria) ~~de~~ *de* o que eu queria
de outro, de que eu queria)

Por essa razão, não nos coube determinar as regras que regulam o funcionamento interno do processo de criação dos poemas de Caio, uma vez que para próprio autor não há clareza sobre esses procedimentos. Não é possível levantarmos todos os elementos que motivaram ou regeram a construção de uma obra, principalmente porque os manuscritos não garantem nenhuma cientificidade. O que nos perguntamos, ao longo deste trabalho, foi quais foram as práticas experienciadas pelo poeta gaúcho quando da escritura de seus poemas, quais as tentativas, quais as decisões?

Não cabe, hoje, sustentarmos uma ideia ingênua e romântica de autoria. Os estudos dos manuscritos já apontam para uma concepção de autoria menos idealizada. E o estudo dos originais de Caio colaboram para ampliar a dimensão do *trabalho braçal* de criação. Os movimentos de escritura revelam a instabilidade e a efervescência do ato criador, imperceptíveis na obra publicada. E reconstruir o caminho de uma obra até seu desenlace também nos parece tarefa não apenas impossível, como também inócua, uma vez que os pensamentos do poeta surgem mesclados, uns ganhando fôlego e prosseguindo, outros alinhando-se a novas perspectivas e outros ainda sendo rejeitados por inteiro. Nesse processo é que reside a beleza do processo criativo!

Com a análise do poema *Se foi de sol aquela madrugada*, no capítulo 2, observamos que os versos reivindicam um legítimo elemento no processo de criação: nem tudo está escrito no papel. Mesmo em cinco versões diferentes, com várias campanhas de escritura cada uma, Caio "guarda" algumas ideias e intenções numa dimensão que está entre uma versão e outra, a que chamamos de *vir a ser*. A rasura branca, a mudança de uma campanha de escritura para outra, sem que haja marcas evidenciadas nos manuscritos, revela que há um espaço real, mas intocável, em que o processo de criação se efetiva.

O *vir a ser* constitui, junto de tudo aquilo que o suporte material registra, a totalidade do processo criativo. Uma totalidade a qual o crítico geneticista nunca terá acesso. Este é o nosso limite: podemos ir a fundo na análise dos manuscritos e das condições externas que motivaram a escritura, mas penetrar as profundezas do imaginário do poeta, isso não nos cabe.

Ainda que não tenhamos o domínio de todas as etapas de escritura, os

próprios escritores costumam descrever seus rituais de criação. Com Caio não foi diferente. No capítulo 2, recorreremos aos depoimentos do poeta gaúcho para identificarmos em seus manuscritos as três fases de seu processo criativo: a **criação inconsciente**, o **fluxo prático** e a **lapidação**. Ele coloca a criação inconsciente como uma etapa anterior ao fluxo prático e à lapidação, e afirma que as duas últimas podem se alternar. De modo geral, é isso mesmo o que acontece em sua poesia.

Quando identificamos a rasura branca e o espaço mental do *vir a ser*, percebemos que a criação inconsciente também pode acontecer entre uma e outra etapa de escritura. Há, sem dúvida, um estímulo inicial no inconsciente que desencadeia uma série de sugestões e emoções, as quais são devidamente anotadas para serem aproveitadas, ou não, no futuro. Mas mesmo depois de começada a escritura, na transposição de versos de uma versão para outra, novamente as ideias podem surgir no universo caótico da criação, nesse local de *vir a ser*, não acessível ao leitor e ao pesquisador, mas reconhecível no caso dos poemas com grande número de rasuras brancas.

No entanto, se pretendêssemos construir um passo a passo da criação dos poemas, teríamos falhado no nosso projeto. No mínimo, por pretendermos alcançar o inalcançável, que é o processo mental do poeta. Mas nossa proposta sempre foi trazer para a discussão dos estudos literários as incongruências e tentativas que balizam a criação, relacionando os movimentos de escritura àquilo que também está fora do manuscrito: a sociedade contemporânea de Caio.

Daí nossa escolha por Walter Benjamin para fundamentar a análise da poesia de Caio. O teórico alemão aponta para a tensão e o choque decorrentes do confronto entre a experiência urbana capitalista e a experiência individual do poeta, resultando numa poesia que não se esquiva à expressão de conflitos e contradições.

Muitas vezes esses conflitos surgem da necessidade de reconstruir o mundo fragmentado em que se encontra o homem comum, haja vista a desagregação social em que vive. Partindo de Benjamin, observamos que a poesia de Caio esboça questões de ordem pessoal e individual, mas que demonstra um sentimento coletivo, recusando-se a ser uma poética do solitário. Suas experiências são comuns aos anseios do homem contemporâneo que, mesmo não tendo experimentado todas as possibilidades, como o poeta, é capaz de receber de sua poesia o alento e a esperança de que necessita.

O contraste é evidente: a experiência de Caio é fruto de uma vida em uma sociedade capitalista e castradora, mas sua poesia se opõe fortemente ao caráter fragmentário dessa sociedade. Seus poemas transmitem a experiência real de um homem-poeta, mas não em um universo particular e privado. Caio compartilha deste nosso mundo, reunindo através do lirismo todos aqueles que estão isolados pelo individualismo que assola o homem comum.

Permitir aos leitores, ainda que por enquanto restritos à Academia, o acesso aos manuscritos, a visão da marcha progressiva a que Poe se refere, de uma obra em vias de publicação, só nos foi possível mediante a certeza de que teríamos como companheiras de viagem lacunas e hipóteses. O que muitas vezes tivemos foram *ausências*: de versos, de palavras, de compreensão para alcançar o não dito pelo poeta. Outras vezes nos rendemos ao *distanciamento* necessário da obra, pois, como dissemos, atuamos como coautores dos versos do poeta. Outras vezes ainda, o que tivemos foram apenas *suspeitas*, algumas descartadas, outras confirmadas. Assim construímos o Caio Poeta: de ausências, de distâncias, de suspeitas, como o é toda a pesquisa daquele que se aventura na reconstituição dos caminhos e descaminhos da criação.

Nesse sentido, identificamos na dicção de Caio aquilo que chamamos de *poética da falta*. Não só porque nos faltam conclusões acerca dos poemas e de seu processo de criação, mas principalmente porque os temas da *falta* (de um lugar, de uma saída, de um amor), do *olhar* (*sobre si mesmo, sobre o outro e do outro*) e da *memória* aqui abordados, sejam eles explícitos ou bastante subliminares, levam-nos a perceber a constante procura por sentidos.

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

Essa busca, de certa maneira, reflete a tensão que existe também entre o

texto acabado e o inacabado. A tensão se dá no nível temático, através da busca de sentidos, mas também se dá no nível criativo, já que o poeta nunca julga que seus poemas tenham chegado, definitivamente, ao acabamento ideal para publicá-los. Este aspecto é o pressuposto de que nos valemos para confirmar que os textos têm "vida própria" e são objetos abertos sempre para novas conjecturas e possibilidades dentro do universo que é o processo de criação.

Caio traça uma trajetória complexa. Atuando em diferentes frentes na literatura, o premiado escritor gaúcho sabe que, seja por meio de narrativas ou de poesias, conseguirá cumprir aquilo a que se propôs. "*Eu quero biografar o humano de meu tempo*", afirmava. E conseguiu. Mas o que talvez não soubesse é que não só sua geração seria foco de sua poesia. Por tratar de temas tão universais como vimos nesta tese, sua poesia se perpetuará, falando à subjetividade de gerações futuras que também se identificam com sua dicção e sua compreensão das relações humanas.

Por essa razão, ele não tem medo da palavra poética. Não tem receio da quebra de paradigmas e expectativas. Assim viveu sua vida, assim escreveu sua poesia:

Preciso muito de amor, sou super confuso e não me recuso a participar nunca. Acho que a gente tem que fazer, berrar, gritar por aquilo que acredita. E se não acredita, construir uma crença. (...) Não tolero os "bem pensantes" ou os "bem comportados". Vou continuar fazendo teatro, cinema, literatura, música, crítica, amor, berrando e gritando até cansar, até morrer de susto, de bala ou de vício.⁶⁴

Os temas específicos sobre os quais nos debruçamos neste trabalho imbricam-se nos poemas como se imbricam na subjetividade humana. Caio joga com essa ideia: o olhar sobre si e sobre o outro deflagra a falta, seja de amor, de sentido, de esperança; a falta recupera-se através da memória; e as reminiscências são despertadas por aquilo que o olho vê e o coração percebe. A poesia de Caio, dessa forma, instaura o resgate da memória num fluxo poético que está aberto ao outro e a suas experiências. Cada tema suscita um novo tema, cada poema é o ensejo para outro, numa dinâmica infinita de possibilidades de leituras e de abordagens.

Benjamin aponta para o fim da memória coletiva na sociedade moderna, justamente pela perda da capacidade de ouvir e transmitir histórias, provocada pelo

⁶⁴ Entrevista de Caio a Sérgio Tross, do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 25 de agosto de 1970, p.4.

isolamento do indivíduo moderno, incorrendo numa inevitável e "*progressiva atrofia da experiência*". No entanto, assim como demonstra em Baudelaire, Caio também luta contra a esterilização das experiências, recuperando o lirismo perdido para o isolamento e a solidão modernos. Sua batalha, no entanto, não ocorre no campo político, no sentido estrito da luta de classes e do engajamento partidário. Caio é um intelectual que compreende o objeto de sua produção inserido em contextos sociais vivos com os quais se relaciona. Alinhando-se ao pensamento de Benjamin, o poeta vê a obra de arte não como uma "*coisa rígida e isolada*". Mas antes a situa dentro das relações sociais de sua época.

Claro, resguardado o distanciamento espacial e temporal entre Baudelaire e Caio, as questões decorrentes da modernidade surgem no poeta gaúcho com a mesma tensão pela busca de sentidos menos transitórios e descartáveis. O que o poeta pode realizar frente à perda da capacidade de olhar e de ser olhado? Se Benjamin percebeu em Baudelaire persistência e indignação, em Caio também identificamos uma postura por vezes impaciente, outras determinada, mas muitas vezes o poeta não consegue esconder sua impotência diante da esfacelamento do mundo e da efemeridade das coisas, como se o desafio do resgate da dignidade estivesse além de suas forças.

Mergulhado em questões que lhe doem - dor condicionada pela solidão e pela angústia - Caio faz arte poética com as dores pessoais e com as dores maiores, que doem em todos os homens e mulheres que, como ele, consideram "*maravilhosamente terrível viver*". Sua poesia é pautada por uma paixão por existir, mesmo que isso lhe cause feridas, pois isso é o que recompensa: as marcas profundas, resultantes de experiências realmente relevantes. Esse é o apelo/convite que Caio faz em sua poesia, renovado a cada releitura.

Assim, percebemos que a poesia de Caio está totalmente inserida no conjunto de sua obra. Diversos são os poemas que dialogam com suas cartas, suas narrativas e seus diários, num processo de intratextualidade, como o caso do poema *Poltrona Verde*, que seria uma música cantada por Dulce Veiga, ou como o poema *Os sobreviventes*, numa ligação direta com o conto homônimo do livro *Morangos Mofados*. Claro, não só pelas referências explicitadas, como também pelas inferências possíveis de serem identificadas com o restante de sua produção literária.

Nesse sentido, utilizaremos as contribuições de Benjamin como aporte teórico

para a interpretação dos poemas foi tarefa produtiva, uma vez que a discussão da modernidade, presente em Baudelaire, ecoa fortemente em Caio. Parece-nos, então, que a poesia de Caio, após publicada, poderá resistir ao tempo com bastante tranquilidade, em virtude do alto nível de lirismo que caracteriza sua linguagem poética, fortalecida pelo uso de metáforas que convidam o leitor a romper com o *establishment*, tal qual ele mesmo o fez.

Caio invoca esse leitor no desejo de conquistar o olhar do outro. A identidade desse outro não nos parece ser um mero *outro* exterior e físico. No caso dos poemas nunca publicados, talvez Caio tenha encontrado e reconhecido esse outro em si mesmo, já que ele é o seu primeiro (e, a rigor, o seu único) leitor. Lembremos: Caio não aprova seus próprios poemas. São muitas as vezes em que declara algo semelhante a "*escrevo maus poemas como este*" ou ainda "*não estou satisfeito com nada do que escrevi*".

Mesmo assim, o premiado contista não deixou de produzir também poesia. Em nossa pesquisa, encontramos registros de que, desde 1968, Caio escreveu poesia. Se considerarmos que em seu acervo constam poemas do ano de 1996, então podemos afirmar com tranquilidade que poetizar fez parte de sua produção durante toda sua vida. Por essa razão, não podemos nos esquivar do fato de que o poeta gaúcho escreveu sua trajetória na procura de um olhar. É bem provável que essa procura só se encerre quando os poemas chegarem ao público, ao outro. Essa trajetória só será completa quando acontecer o desejado encontro da obra com o leitor real, estabelecendo uma possibilidade de diálogo infinito entre sua poesia e aquele que com ela se deleita.

Se o compromisso do poeta é resgatar a subjetividade bombardeada pela modernidade, conforme nos faz crer Benjamin a respeito de Baudelaire, afirmamos então que Caio é um poeta comprometido com o seu tempo. E o nosso compromisso, no campo dos estudos literários, é trazer à vida os poemas inéditos de Caio F., bem como os originais manuscritos, articulando a obra e as discussões acerca de seu processo de escritura. Dessa forma, estamos ratificando nossa participação no processo de criação como coautores da produção poética do escritor gaúcho, cuja trajetória ficou inconclusa até o momento de sua morte, mas em vias de ser completada, uma vez que seus poemas estão a cada dia mais próximos de conquistar o olhar do público leitor.

Temos a convicção de que a contribuição deste trabalho para os estudos em Literatura Brasileira é apresentar, pela primeira vez, os poemas de Caio F. e seu processo

de criação. Em especial, ampliar o olhar da Crítica Genética sobre a produção poética, cujas pesquisas ocupam, ainda, um pequeno espaço nos estudos genéticos. Estamos certos de que esta tese dará início a uma infinidade de novas abordagens, cuja potencialidade já vislumbramos aqui. Os poemas vindo a público abrem caminho para outras análises, como as questões de intertextualidade e de intratextualidade e as relações com a música. Enfim, em se falando de Caio Fernando Abreu nunca pretendemos esgotar as possibilidades de enfoques, de temáticas e de interpretações.

REFERÊNCIAS

1. Sobre Crítica Genética

BRITO, José Domingos (Org.). *Por que escrevo?* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Novera Editora, 2006. Coleção Mistérios da criação literária.

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

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML, n.1, 1990.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa; USP, n.2, 1991.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML, n.3, 1992.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa; USP, n.4, dez. 1993.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n.5, jun. 1995.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n.6.

Manuscrita. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n.7.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Anna Blume, 1998.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. “No princípio é o caos...” In: BINS, Patricia e MARTINS, Dileta Silveira (orgs.). *Brasil: receitas de criar e cozinhar*. Antologia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.71-7.

_____. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

_____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.

_____. (org.) *Fronteiras da Criação*. VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000.

_____. (org.) *Gênese e Memória*. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições. São Paulo: Annablume/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1995.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, CAPES, 2002.

2. Sobre aporte teórico

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas, v. III. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense: 1989.

_____. *Magia e técnica; arte e política*. Obras escolhidas, v. I. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Traduzido por Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. De poesia. In: *De poesia e poetas*. Traduzido por Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: UNICAMP/ Perspectiva, 1994.

HEGEL, Friedrich. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Tudo é História.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética - Como fazer versos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Global, 1991.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia & Utopia*. Sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p.211.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index66.html Último acesso em 04/5/2008.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

3. Sobre Caio Fernando Abreu

3.1 Em teses, dissertações, livros e revistas

ALBUQUERQUE, Severino J. Caio Fernando Abreu, Theatre, and AIDS. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 20, ano 11, p. 81-92, 1998.

AMARAL, Maria Adelaide. Um leve e duradouro amor. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 9-10.

ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 8, ano 5, p. 53-66, 1992.

AUTORES GAÚCHOS. *Caio Fernando Abreu*, 2. ed. Atualizada, n. 19, Porto Alegre: IEL, 1995. [Estudo de Clotilde Pereira de Souza Favalli e Gilda Neves da Silva Bittencourt.]

BESSA, Marcelo Secron. Histórias positivas. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

_____. "Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra* (Departamento de Letras da PUC-Rio), Rio de Janeiro, nº 4, p. 7-15, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

_____. Caio: uma voz reconhecível. *AUTORES GAÚCHOS*. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n. 19, Porto Alegre: IEL, 1995. p. 20-21.

BONVICINO, Regis. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, n. 788, p. 119, 12 out. 1983.

BORBA, Mauro. Caio Fernando Abreu: entrevista. In: _____. *Prezados ouvintes*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1996. p. 197-201.

CAIO: 50 anos de paixão. *Jornal da Universidade - UFRGS*. Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 14-15.

CAIO FERNANDO ABREU: Entrevista. *Blau*. n.4, Porto Alegre, jun. 1995. p.6-7.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu: o poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 57-71.

CHAPLIN, Leticia. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) -Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Caio Fernando Abreu. In: _____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Edusp, 1995, p. 173-174.

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

ESCRITOR RESIDENTE. *Leia livros*, n. 105, São Paulo, jul. 1987. p.7.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Pelas noites vazias. *IstoÉ*. Rio de Janeiro, n. 355, p. 86, 12 out. 1983.

FONSECA, Juarez. O cinquentenário de Caio Fernando Abreu: entrevista inédita e

- depoimentos lembram o mais importante escritor gaúcho de sua geração. *Jornal da Universidade - UFGRS*. n. 11, Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 14-15.
- FRANCESCHINI, Paul-Jean. *Fernando Abreu ou le Brésil amer*. *L'Express*. Paris, França. 07 abr. 1994.
- HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: comentário. In: _____. (Org.). *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre: L&PM, 1978. p. 34-35.
- _____. O conto de atmosfera. In: _____. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p. 137; p. 144-145.
- INFORMATIVO DO CAOS. *Caio F. Apocalíptico e espirituoso*. Porto Alegre, out. 2006.
- LEAL, Bruno. A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 25, ano 14, p. 39-67, 2001.
- _____. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.
- MARA, Vivian. Triângulo das águas. *Revista Desfile*, Atualidades Livros, dez. 1991.
- MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MASINA, Lea. Caio Fernando Abreu: biobibliografia e análise crítica de “Linda, uma história horrível”. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sabra Luzzatto, 1998. p. 165; p.174-182.
- MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 14.
- _____. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando Abreu. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.11-21.
- NASCIMENTO, Manoel. Aventura fascinante. *Visão*, São Paulo, p. 69, 21 nov. 1983.
- NUNES, Luiz Arthur. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 7-9.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. 1964-1996: Dos anos do golpe ao fim do século. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 646.
- PINTO, Marco Aurélio Biermann. Paródia e intertextualidade: uma leitura de “Mel e girassóis, de Caio Fernando Abreu. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, p. 53-58, n. 3, jan./jun. 1991.
- PIVA, Mairim Linck. “Pela noite”: uma peregrinação amorosa. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 22, ano 12, p. 63-84, 1999.
- _____. Um percurso de libertação: “O marinheiro”, de Caio Fernando Abreu. *Signos*, Lajeado: UNIVATES, n. 22, p. 53-84, 2001.
- _____. Caio Fernando Abreu. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999. p. 42-43.
- _____. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Editora da FURG, 2001.

SEFFRIN, André do Carmo. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Suplemento Literário Amazonas*, Manaus, v.2, n. 21, p. 11, jul. 1988.

_____. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, v.38, n. 437, jun. 1988. Caderno 2.

SPOLIDORO, Vera. Trabalhando com o inimigo. *Jornal da Universidade - UFGRS*. n. 11, ano 1, Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 15.

STYCER, Daniel. Olhar sobre a solidão. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1427, p. 90, 5 fev. 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária - polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TEIXEIRA, Paulo César. Eu, Caio F. *Aplauso*, n. 45, ano 5, p. 28-34, mar. 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL/Globo, 1975. p. xi - xii.

TORRI, Fátima. Depoimento - Caio Fernando Abreu: A AIDS é a minha cara. *Marie Claire*, São Paulo, p. 101-105, set. 1995.

WAGNER, Madalena. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970. p. 4-5.

ZILBERMAN, Regina. Temperamento do contista. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 5-8.

_____. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon - Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal - RS*, Porto Alegre, n. 17, p. 93-104, 1991.

_____. A existência urbana na ficção atual. In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 139-141.

3.2 Em jornais

ABREU, Caio Fernando. Porta-retrato. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 maio 1998.

ABREU, Kil. “Eu quero biografar o humano do meu tempo”: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996.

ALABARSE, Luciano. O ousado viajante do Menino Deus. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996.

_____. Um livro para salvar fevereiro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 fev. 1997. Segundo Caderno, p. 12.

_____. Caio e eu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura, p. 5.

BARROS, André Luiz. O poder da fantasia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 1990. Ideias/Livros, p. 11.

BENTANCUR, Paulo. Dragões mantém estilística, mas sem o risco de ousar. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 30 abr. p. 19.

BUENO, Eduardo. Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996. p. 64.

_____. A última caminhada de Caio F. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p. 4.

CAIO Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996. Suplemento especial, encartado no Segundo Caderno.

CAIO Fernando Abreu deixa inéditos e projetos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1996. Ilustrada, p. 5.

CAIO Fernando Abreu luta contra a aids. *Jornal da tarde*. São Paulo, 19 set. 1994. p. 13.

CAIO Fernando Abreu: o cronista do desencanto dos anos 70. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 17 mar. 1996. Caderno 3, p. 5.

CAIO, uma vida escrita. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura, p.8.

CAMPOS, Valério. Estreia no Rio peça baseada em obra de Caio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 set. 1996. Segundo Caderno, p.7.

CANTORA instiga mistério nas ruas do centro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1990. Letras, p.8.

CARVALHAL, Tânia Franco. O encantador de serpentes da escrita. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.3.

CARVALHO, Marco Antônio. Em busca da síntese do saber: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.

CASTELLO, José. As sombras negras na alma do escritor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1995. Caderno 2.

_____. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.1.

_____. Caio Fernando Abreu remedia o destino: entrevista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.4.

_____. “Não quero me encaixar em prateleiras”: entrevista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.5.

_____. Triste e felizes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988. Idéias/Livros, p.4.

CATANI, Afrânio M. Contos: a difícil arte de escrever sobre os nossos dragões. *Jornal da tarde*. São Paulo, 26 mar. 1988.

CELESTINO, Helena. As estranhezas de um estrangeiro em Saint-Nazaire. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1996. Segundo Caderno, p. 10.

CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 maio 1976. Caderno de Sábado, p.16.

COUTINHO, Sonia. Ficção nos tempos do cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 maio 1988.

COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976. Caderno de Sábado, p.2

COSTA, Lúcia Militz da. Mel & Girassóis. *A Razão*, Santa Maria, 7 out. 1988.

CRUSIUS, Alberto. Sobre Roda de fogo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 9 jan. 1971. Caderno de Sábado, p.7-8.

DALTO, Renato Lemos. Caio no caminho do eterno retorno radicaliza na obsessão. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 30 abr. p.19.

DINORAH, Maria. As frangas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 maio 1989.

FAJARDO, Elías. As memórias sombrias de uma geração perdida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1996.

FRANCO, Carlos. Nas novelas e contos dos dois últimos livros, Caio Fernando Abreu,

morto há quatro meses, deixa como herança a crônica de um autor à procura de si mesmo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1996. p.1.

GARRIDO, Lupe. Caio Fernando Abreu - uma narrativa com ascendentes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1985. Folhetim.

GARCIA, Zélia. Presentes (merecidos) a Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 set. 1988.

GOMES, Álvaro Cardoso. Sutilezas das relações humanas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 mar. 1988.

GONÇALVES, Carmem. Perfil: Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 dez. 1987. Revista ZH, p.2.

GUTKOSKI, Cris. Contos brasileiros a mancheias. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 maio 2000. Segundo Caderno, p.1.

_____. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 maio. 2000. Segundo Caderno, p.3.

HECKER FILHO, Paulo. Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mar. 1976. Caderno de Sábado, p.2.

HILST, Hilda. Ele é um escritor transparente. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.5.

HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: Esse sonho acabou, mas o futuro está mesmo aí. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 nov. 1975. Caderno de Sábado, p.14.

_____. “Pedras de Calcutá”, texto que não aceita qualquer escapismo do mundo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 nov. 1977. Caderno de Sábado, p.14.

_____. A psicanálise de nossas personagens. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 maio 1979. Caderno de Sábado, p.8-9.

_____. Caio Fernando Abreu tem sessão de autógrafos no IAB hoje, logo à noite. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1982. p.15.

_____. Ciclo vital renovado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 fev. 1983. p.14.

_____. O novo tempo de Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 ago. 1983. p.11.

JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975. Caderno de Sábado, p.15.

KOCHEN, Sílvia. Saem em livro crônicas publicadas no ‘Estado’. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 set. 1996. p.13.

LEMBRANDO Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 jan. 2003. Segundo Caderno, p.3.

LERINA, Roger. Livredo, doação do acervo de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 jan. 2000. Segundo Caderno, p.12.

_____. Homenagem Caio F. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1º mar. 2000. Segundo Caderno, p.11.

_____. Curta metragem, Sargento Garcia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 abril 2000, p.12.

_____. Sargento Garcia, curta gaúcho. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 out. 2000. Segundo Caderno, p. 16.

LIMA, Mariângela Alves de. Morangos mofados, um testemunho sincero. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 jun.1984.

LOPEZ, Nayse. Um auto-retrato doce e cruel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1995.

LUFT, Lya. Os santos dos nossos tempos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.8.

_____. Uma vida que foi salva pelo humor. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 ago. 1996. Segundo Caderno, p.8.

MARTINS, Andréa. Missa lembra Caio Fernando Abreu. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 mar. 1996.

MASINA, Lea Sílvia dos Santos. O ovo apunhalado: um processo de despojamento. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 fev. 1976. Caderno de Sábado, p.13.

MEDEIROS, Jotabê. Dez anos de idéias, sonhos e sustos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 1988.

MENDONÇA, Renato Duarte. Caio está voltando para casa. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 set. 1994. Segundo Caderno, p.8.

_____. Caio está de volta ao teatro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 mar. 1996. Segundo Caderno, p.1.

_____. Arlequim escolheu patrão certo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 abr. 1996. Segundo Caderno, p.8.

_____. Para lembrar Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 1998. Segundo Caderno, p.5.

_____. Enfrentando a solidão com bom humor. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 maio 1998. Segundo Caderno, p.3.

_____. Uma “Dama da Noite” de respeito. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 jun. 1998. Segundo Caderno, p.5.

_____. As dores de partir. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 jul. 1998. Segundo Caderno, p.1.

_____. As vozes de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 set. 1998. Cultura, p.10.

_____. Caio F. celebra os exageros da paixão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 fev. 1999. Segundo Caderno, p.4.

_____. O amigo Caio está sempre presente. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 maio. 1999. Segundo Caderno, p.5.

_____. Os vários lados da paixão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 maio 1999. Segundo Caderno, p.5.

_____. As mulheres segundo Caio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 out. 2000. Segundo Caderno, p.3.

MINDLIN, Sônia. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1983.

MITCHELL, José; PAIVA, Anabela. Com a Aids, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. p.5.

MOREIRA, André; MAGRISSO, Larissa; ROCHA, Patrícia. O passado um pouco mais longe. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 maio 2009. Cultura, p.4-5.

MORRE o escritor Caio Fernando Abreu. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1996.

MOSCOVICH, Cíntia. Um poeta nos passos de Caio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura, p.4.

MURPHY, Priscila. O jardineiro das palavras. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 01 a 03 mar. 1996. Livros, p.7.

NADER, Wladyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1976.

_____. Um desencanto bem elaborado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio. 1982.

NOLL, João Gilberto. O verão coagulado na memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.7.

OBRAS de Caio continuam em cartaz. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 fev. 1999. p.20.

ORSINI, Elisabeth. A vida de gavetas vazias. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1995. Segundo Caderno, p.1.

PAZ, Wálmaro. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da tarde*. São Paulo, 1995. Caderno SP, p.1.

PIRES, Paulo Roberto. O mofo do fim de todas as utopias. *O Globo*, Rio de Janeiro. 21 maio 1995.

SANT'ANA, Paulo. Um diálogo inesquecível. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.2.

SANTOS, Carlos Alberto. Paraísos Perdidos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 set. 1996. Segundo Caderno, p.2.

_____. Delírio e poesia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 1996. Segundo Caderno, p.8.

_____. Pecados Divertidos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 1996. Segundo Caderno, p.8.

SANTOS, Hamilton dos. Novo livro de Caio é lançado na França. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 ago. 1993. Caderno 2, p.2.

SARAU na Usina lembra Caio com texto infantil. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 fev. 2000. Cultura, p.4.

SEFFRIN, André do Carmo. Caminhos de luz, atalhos de trevas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 out. 1990. Segundo Caderno, p.8.

SILVA, Deonísio da. O escritor se defende com palavras. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 jan. 1995. Segundo Caderno, p.5.

SILVA, José Antônio. Caio já soltou as frangas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1º jul. 1989. Segundo Caderno, p.5.

SIMÕES, Priscila. A volta de “Morangos mofados”: entrevista. *Jornal da tarde*. São Paulo, maio 1995. p.10a.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. No deserto da grande cidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1991.

TEIXEIRA, Jerônimo. O silêncio de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 fev. 1996. Segundo Caderno, p.1.

_____. O precário testamento de um exilado. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1º jul. 1996. Segundo Caderno, p.6.

TELLES, Lygia Fagundes. Autor tem o sonho como vocação. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p.5.

_____. Doente, buscava a vida cuidando de rosas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 fev. 1996.

_____. Na mão direita de Deus. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.8.

TREVISAN, João Silvério. Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago. 1990.

TRIGO, Luciano. As ficções de uma vida transitória. *O Globo*, Rio de Janeiro. 10 out. 1994. Segundo Caderno, p.1.

TROSS, Sérgio. Não estou satisfeito com nada que escrevi. Depoimento de Caio Fernando Abreu. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25 de agosto de 1970, p. 3-4.

UM vazio na prosa de ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1996. p.12.

VALENÇA, Jurandy. Caio Fernando Abreu em Porto Alegre. *Diário do Povo*, Campinas, 13 ago. 1995. Plural, p.1-5.

VENTURA, Zuenir. A verdade como arte e resistência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de dez. 1994.

VIEIRA, Júlio Zanota. Um símbolo redimido pela luz. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996. Segundo Caderno, p.6.

WYLER, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 30 maio 1982. p.5.

ZAGO, Cecília Luíza Kemel. A literatura gaúcha de Pós-22 - XIII - Reflexões a partir da crítica dos "Caderno de Sábado". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1º dez. 1979. Caderno de Sábado, p.14-15.

3.3 De Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL/Globo, 1975.

_____. *Mel e girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. *A maldição do Vale Negro*. Porto Alegre: IGEL, 1988.

_____. *As frangas*. Porto Alegre: Globo, 1988.

_____. *Onde andar Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Triângulo das águas*. 2ª ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2ª ed. rev.. Porto Alegre: Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Ovelhas negras*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

- ____. *Morangos mofados*. 9ª ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ____. *Teatro completo*. Luiz Arthur Nunes (org.) Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- ____. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ____. Depoimento. *Ficções 2*. Seminário sobre o Manuscrito, Casa de Rui Barbosa, out. 1990, p. 77-88.

ANEXO 1

Descrição Sumária
DÉCADA DE 60

Nº	POEMA	DATA	VERSÕES
-1	PRECE <u>Descrição:</u> Poema publicado em 08 de junho de 1968, no jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, Estado de São Paulo. O poema foi localizado em meio aos documentos de Caio F., recortado e colado em folha de ofício, no canto superior esquerdo da folha. Logo abaixo, centralizado está o recorte com o título e data do jornal. A seguir, no canto inferior direito, localiza-se o recorte do poema <i>Gesto</i> . Os recortes estão em ótimo estado, apenas amarelados. 01 página	?/02/68	1
-2	GESTO <u>Descrição:</u> Poema publicado em 08 de junho de 1968, no jornal Cruzeiro do Sul, de Sorocaba, Estado de São Paulo. O poema foi localizado em meio aos documentos de Caio F., recortado e colado numa folha de ofício, no canto inferior direito da folha. Logo acima, centralizado está o recorte com o título e data do jornal. Mais acima, no canto superior esquerdo, localiza-se o recorte do poema <i>Prece</i> . Os recortes estão em ótimo estado, apenas amarelados. 01 página	?/02/68	1
-3	CANTIGA DE HOJE À NOITE <u>Descrição:</u> Poema datilografado, na cor preta, em uma única folha de ofício. O documento não apresenta rasuras ou anotações do autor. A folha apresenta marcas de dobras ao centro e está amarelada. 01 página	13/04/69	1
-4	TRISTE, TRISTE VIVER NUM TEMPO SEM DEUSES <u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, escrito em um dos vários diários de Caio F. Escrito a mão, em uma única folha pautada, do lado esquerdo do caderno, com caneta na cor preta, o poema apresenta pequenas rasuras e acréscimos de palavras. Não há título. 01 página	30/8/69	1
-5	BREVE MEMÓRIA <u>Descrição:</u> Versão 1- Poema datilografado na cor preta, em seis folhas de ofício. Nas duas primeiras folhas, o autor registra a caneta, na cor preta, o número de versos (35 e 41, respectivamente). Na folha cinco, há rasuras feitas a caneta preta pelo autor. As folhas estão bastante amareladas, mas em ótimo estado. 06 páginas Versão 2- Também em seis folhas de ofício, o poema passa a ser datado, localizado e assinado pelo autor. O autor também registra uma dedicatória. Não existem mais rasuras ou anotações. As folhas estão em excelente estado de conservação, porém amareladas. 06 páginas	13/10/69	2
-6	NUNCA FUI ESTACA NEM PORTO <u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito ao lado direito do diário, em folha pautada, com caneta preta, o poema não apresenta data, rasuras ou anotações. Não há título. 01 página	1969	1
-7	A MINHA MÃO NA VIDRAÇA <u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão, com caneta preta, em duas folhas do diário,	DÉCADA 60	1

	pautadas, o poema apresenta poucas rasuras e acréscimos por parte do autor. Ao final, há um desenho do perfil de uma mulher, apenas olhos e nariz. Não há título. 02 páginas		
--	--	--	--

DÉCADA DE 70

Nº	POEMA	DATA	VERSÕES
1.	<p>ESCUTA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, escrito em um dos vários diários de Caio F. Escrito a mão, em duas folhas pautadas do diário, o poema não apresenta rasuras. Não há título. 02 páginas</p>	1970	1
2.	<p>POEMA PRECOCE PARA FERNANDO, O QUE NÃO SABE</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi escrito a mão em folha de ofício. Nesta mesma versão, o autor fez substituições, trocas e supressões de palavras e versos, tudo escrito com caneta preta. Logo abaixo do poema, o autor esboçou dois perfis, aparentemente um de mulher e outro de homem. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi também escrito a mão, em folha pautada. Não há mais nenhuma rasura ou anotação. Os desenhos foram eliminados. 01 página</p>	30/4/70	2
3.	<p>AQUÉM, ALÉM DA JANELA</p> <p><u>Descrição:</u> Poema escrito a mão, em folha de papel de seda, amarelo, não apresenta rasuras ou anotações do autor. O documento está bastante amassado, como se tivesse sido descartado e depois recuperado. Não há título. 01 página</p>	20/5/73	1
4.	<p>PRESS TO OPEN</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi localizado pela família em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão em três folhas, sem linhas, do diário, o poema apresenta poucas rasuras: permutas, acréscimos ou supressões. 03 páginas</p> <p>Versão 2- O poema foi localizado em carta a Vera Antoun, de abril de 1974, publicada no livro <i>Cartas</i>, de 2002, nas páginas 467 a 469.</p> <p>Versão 3- Esta versão é a publicada originalmente no Suplemento Literário de Minas Gerais, em 21 de setembro de 1974. 01 página</p>	04/02/74	2
5.	<p>REVEJO VELHOS CADERNOS</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi localizado pela família em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão em duas folhas, sem linhas, do diário, o poema apresenta apenas uma rasura: uma pequena substituição de uma palavra. Não há título. 02 página</p>	02/8/74	1
6.	<p>TOMA DA MINHA MÃO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi localizado pela família em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão em duas folhas pautadas, após o poema Caio segue com seus registros diários. No canto superior direito, da folha direita, há um recorte de revista ou jornal com a seguinte frase: <i>“Pelas atonalidades das perpétuas, das saudades, pelos goivos do meu peito, pela luz do amor perfeito, vou te buscando.”</i> Não há rasuras ou</p>	1975	1

	anotações do autor. Não há título. 01 página		
7.	FEVER 70° <u>Descrição:</u> O poema foi localizado pela família em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão em uma folha pautada, o poema apresenta uma única substituição de palavra. 01 página	17/01/75	1
8.	PARA UM AMOR QUE NÃO VEIO <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema, encontrado nos diários de Caio, foi escrito a mão, em duas folhas pautadas do diário. Há várias rasuras: substituições, supressões, acréscimos. Na primeira página, há o desenho do perfil de uma mulher. Na segunda página, há outro perfil de mulher e o desenho de um corpo masculino nu. 02 páginas Versão 2- Também escrito a mão, em duas folhas pautadas do diário, o poema não apresenta mais nenhuma rasura ou desenhos. Após o poema, Caio segue com suas anotações diárias. 02 páginas	27/01/75	2
9.	RÉPTEIS PELOS ESCOMBROS GELADOS <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em meio aos diários de Caio. Escrito a mão em duas folhas pautadas, é bastante rasurado. A letra, por vezes, é quase ilegível. Na primeira página, há o desenho de quatro rostos e de dois corpos femininos. Na página seguinte, há o desenho de uma mulher e o esboço do perfil de outra. Na sequência, está o poema <i>Partir</i> . 01 página	27/01/75	1
10.	PARTIR <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em meio aos diários de Caio. Escrito a mão em uma folha pautada, é pouco rasurado. Na folha, há o desenho de uma mulher e o esboço do perfil de outra. Acima, está o poema <i>Répteis pelos escombros gelados</i> . 01 página	29/01/75	1
11.	APRENDENDO A VOAR <u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício branca, apresenta várias rasuras ao final, entre supressões, acréscimos e substituições. O documento está em bom estado de conservação. 01 página	25/10/75	1
12.	NINGUÉM SABERÁ DA SECURA DE NOSSOS OLHOS <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em meio aos diários de Caio. Escrito a mão em duas folhas pautadas, é pouco rasurado. Antes do poema, encontram-se as anotações diárias de Caio. Não há título. 02 páginas	20/12/75	1
13.	QUANDO A GENTE ESTÁ CONTENTE <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito em uma única folha pautada, o poema apresenta poucas rasuras. Ao lado, dois rostos, um perfil e um corpo de mulher desenhados com caneta preta. Não há título. 01 página	1970	1
14.	QUERO FICAR SOZINHO <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito em duas folhas pautadas, o poema apresenta poucas rasuras. Antes e depois do poema, encontram-se as anotações de Caio sobre seu dia-a-dia. Não há título. 02 páginas	24/4/77	1
15.	CANTIGA DE AMOR IDIOTA <u>Descrição:</u> Poema também escrito em um dos diários de Caio, está bastante rasurado. A letra, por vezes, é de difícil leitura. A folha do	04/7/77	1

	caderno não é pautada. O título está em destaque, sublinhado e entre travessões. 01 página		
16.	EU QUERO A VIDA <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em duas folhas pautadas, o poema não apresenta rasuras. No entanto, a letra é de difícil leitura. Antes e depois do poema, encontram-se as anotações de Caio sobre seu dia-a-dia. Não há título. 02 páginas	09/12/77	1
17.	OBSERVO SIGNOS, QUADRATURAS <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em duas folhas pautadas, o poema apresenta poucas rasuras. A letra é de difícil leitura. Não há título. 02 páginas	1978	1
18.	COTIDIANA Nº 1 <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações do autor. O documento está em ótimo estado de conservação. 01 página	?/?/78	1
19.	HOUVE AVISOS, TALVEZ, PELAS ESQUINAS <u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em duas folhas pautadas do caderno espiral, o poema apresenta muitas rasuras: trocas, substituições, supressões e acréscimos. A letra é de difícil leitura. Não há título. 02 páginas	?/01/78	1
20.	REALISTA <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. As rasuras, poucas, foram feitas a mão, pelo autor, com caneta azul. O título foi também escrito e sublinhado a mão, com caneta azul. O estado de conservação do documento é muito bom. 01 página	?/7/78	1
21.	REALISTA Nº 2 <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. As rasuras, poucas, foram feitas a mão, pelo autor, com caneta azul. O título foi também escrito a mão, com caneta azul. Há acréscimo de um verso a mão. O estado de conservação do documento é muito bom. 01 página	?/7/78	1
22.	PERDI O GOSTO DE TUDO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. As rasuras, poucas, foram feitas a mão, pelo autor, com caneta azul. O estado de conservação do documento é muito bom. Não há título. 01 página	?/7/78	1
23.	NÃO DESVIE OS OLHOS <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em papel jornal. As várias rasuras foram feitas a lápis. O documento é bastante legível, mas a folha está muito amarelada. Não há título. Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há menos rasuras, mas ainda foram feitos supressões e acréscimos. Não há título. 01 página	22/11/78	2
24.	QUERO FICAR NO MEU CANTO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em papel jornal. As várias rasuras foram feitas a lápis. O documento é bastante legível, mas a folha está	08/12/78	1

	muito amarelada. Não há título. 01 página		
25.	O SEXO AMOR É TRISTE <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em papel pautado da Editora Abril. Há mínimas rasuras que foram feitas a lápis. O documento é bastante legível, mas a folha está muito amarelada. Não há título. 01 página	20/01/79	1
26.	OPUS 9 Nº 2 <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril, em sete folhas. Há várias rasuras: substituições, trocas, supressões e acréscimos, todas feitas a mão com caneta vermelha. Por vezes, a leitura das anotações é dificultada pela caligrafia do autor. As folhas estão bastante amareladas. 07 páginas Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca, em oito folhas. Há várias rasuras: substituições, trocas, supressões e acréscimos, todas feitas a mão com caneta azul e a lápis. 08 páginas	2 e 3/5/79	2
27.	OBSCENO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Há uma única rasura (supressão) feita a mão com caneta azul. O título foi colocado também a mão, com caneta azul. O estado de conservação do documento é muito bom. 01 página	10/5/79	1
28.	ASSIM, ASSIM <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Não há rasuras ou anotações. O título foi colocado a mão, com caneta azul. O documento, amarelado, está em ótimo estado de conservação. 01 página	01/6/79	1
29.	UM DIA DE PORRE <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em duas folhas pautadas, o poema apresenta várias rasuras: trocas, substituições, supressões e acréscimos. Não há título. 02 páginas Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há várias rasuras feitas a mão, com caneta azul. Não há título. 01 página	21/6/79	2
30.	OS SOBREVIVENTES <u>Descrição:</u> Versão 1- Poema datilografado em folha de ofício branca. No final, há o acréscimo de uma palavra e de um verso, escrito a mão com caneta azul. A conservação do documento é muito boa. 01 página Versão 2- O poema também foi datilografado em folha de ofício branca. Não há nenhuma rasura, mas o poema não apresenta o verso escrito a mão na versão anterior. A conservação do documento é muito boa. 01 página	23/7/79	2
31.	AMANHÃ COMEÇA AGOSTO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas rasuras: trocas, substituições, supressões e acréscimos, algumas poucas feitas com caneta azul, mas a maioria feita com lápis preto. Não há título. A conservação do documento é muito boa, mas a letra do autor por vezes é de difícil compreensão. 01 página	30/7/79	1
32.	O TÉDIO DA TARDE:	02/8/79	1

	<p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Há várias rasuras no final do poema, inclusive com a retirada de uma estrofe inteira. As rasuras e anotações do autor foram feitas a mão com caneta azul. A conservação do documento é boa, mas a folha está bastante amarelada. Não há título. 01 página</p>		
--	--	--	--

DÉCADA DE 80

Nº	POEMA	DATA	VERSÕES
1.	<p>CURTUME</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações do autor no documento. Há uma pequena alteração na própria datilografia, na palavra <i>estúpida</i> (4ª estrofe.) Sua conservação é excelente. 01 página</p>	25/3/80	1
2.	<p>RÉQUIEM PARA UMA TARDE COMUM DE MARÇO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações do autor no documento. Sua conservação é excelente. 01 página</p>	25/3/80	1
3.	<p>RÔMULO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há algumas rasuras e alterações feitas todas com caneta azul. Essas alterações dizem respeito a sinais de pontuação e letras maiúsculas, nada que afete a estrutura do poema. O título foi escrito a mão. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	17/4/80	1
4.	<p>DEITO-ME ÀS VEZES ENTRE OS RESTOS</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Há várias rasuras ao longo do poema: trocas, substituições, supressões e acréscimos, todas feitas a mão, com caneta azul. A data, localização e assinatura foram acrescentadas a mão. Não há título. A folha está bastante amarelada, mas é bastante legível. 01 página</p>	20/6/80	1
5.	<p>SIM, TE PRESENTIA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há algumas rasuras e alterações feitas pelo autor, todas com caneta azul. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	08/7/80	1
6.	<p>E DIZEM-ME PISAR O REAL</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há algumas rasuras e alterações feitas todas a mão com caneta preta. Dentre as alterações, o autor retira três estrofes inteiras e redivide as estrofes restantes. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	17/7/80	1
7.	<p>TENHO A BOCA AFIADA DE PUNHAIS</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas rasuras e alterações feitas todas a mão com caneta azul. Alguns versos foram retirados, outros substituídos e o autor deixou na dúvida a escolha por determinadas palavras. O documento está em bom estado de conservação. Não há título. 01 página</p>	17/7/80	1

8.	<p>ASTROLÓGICO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas rasuras e alterações feitas todas a mão com lápis preto. O autor registra o número de versos em cada estrofe e deixa na dúvida a escolha por determinadas palavras (duro/insólito/estúpido). No alto da folha, há o desenho do perfil de uma mulher. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	15/8/80	1
9.	<p>INVERNAL</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. A grande maioria das alterações e rasuras foram feitas a lápis, mas há poucas com caneta azul. O autor registra o número de versos de cada estrofe ao lado. O título foi escrito a mão. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras. Não há título. Todos os versos foram retirados, ficando apenas os dísticos. A conservação dos dois documentos é ótima. 01 página</p>	15/8/80	2
10.	<p>HÁ SEMPRE UM DIA EM QUE NÃO SE MORRE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Há muitas rasuras ao longo do poema: trocas, substituições, supressões e acréscimos, todas feitas a mão, com caneta azul. A letra do autor, por vezes, é de difícil leitura. Não há título. A folha está bastante amarelada, mas sua conservação é boa. 01 página</p>	18/8/80	1
11.	<p>PAREI COM A TERAPIA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em uma folha pautada, não apresenta nenhuma rasura. Não há título. 01 página</p>	28/8/80	1
12.	<p>EU TE QUERIA PARA OS GRANDES ESPAÇOS</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Não há rasuras ou anotações escritas a mão. A única alteração é a eliminação de uma palavra, ilegível, datilografada. O documento está um pouco amarelado, mas sua conservação é boa. Não há título. 01 página</p>	25/9/80	1
13.	<p>NÃO SEI BEM SE ERA PEDRA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas alterações, todas feitas com caneta vermelha. A data, ao final do poema, foi acrescida a mão, com caneta azul. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	26/11/80	1
14.	<p>AMOR NÃO FOI MAS INVENÇÃO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. Não há título. O documento está amarelado, mas é absolutamente legível. 01 página</p>	16/12/80	1
15.	<p>VOLTA</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Todas as alterações e rasuras foram feitas a lápis. Não há título. 01 página</p> <p>Versão 2 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há alterações. Foram retirados vários versos, ficando apenas uma estrofe. Também não apresenta título. Ambas versões estão em bom estado de</p>	06/04/81	2

	conservação. 01 página		
16.	<p>PUNITIVA</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1 - O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em duas folhas pautadas, o poema apresenta várias rasuras: trocas, substituições, supressões e acréscimos. A letra, por vezes, é de difícil leitura. O título ganha destaque com um retângulo ao seu redor. 01 página</p> <p>Versão 2 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há alterações. A conservação do documento é muito boa. 01 página</p>	10/8/81	2
17.	<p>ACEITO A SOLIDÃO QUE ME IMPÕES</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi escrito a mão, com caneta preta, em folha de caderno pautada. Não há rasuras ou anotações. No verso do documento, foi feito um mapa astral, não indicado de quem. Não há título. O documento está em ótimo estado de conservação. 01 página</p>	09/9/81	1
18.	<p>ASSOMBRAÇÕES</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas anotações e rasuras: trocas, substituições, supressões e acréscimos, todas feitas a mão com caneta azul. Não há título. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas rasuras, todas feitas a mão com caneta azul. O título e a assinatura do autor foram acrescentados a mão. Ambos documentos estão em bom estado de conservação. 01 página</p>	26/10/81	2
19.	<p>E ME DIZEM - NÃO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão em quatro folhas pautadas, não apresenta nenhuma alteração ou anotação por parte do autor. Não há título. Por vezes, a letra é de difícil leitura. A conservação do documento é boa. 04 páginas</p>	14/9/81	1
20.	<p>FEITO UM PEQUENO MILAGRE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há uma única alteração, a mão com caneta preta: o acréscimo de um verso inteiro na última estrofe. Não há título. A conservação do documento é ótima. 01 página</p>	05/11/81	1
21.	<p>GIMME SHELTER</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. É um soneto. O título remete a uma canção da banda britânica Rolling Stones. O documento tem boa conservação. 01 página</p>	13/02/82	1
22.	<p>UMA CANÇÃO PROVISÓRIA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em três folhas de ofício brancas. Todas as rasuras e anotações foram feitas com caneta azul, a mão. Em alguns casos, o autor anota dúvidas na escolha de certas palavras. O poema é dividido em três partes, cada uma com um subtítulo. A conservação do documento é boa. 03 páginas</p>	27 e 28/4/82	1
23.	<p>PELA TARDE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi escrito a mão, com caneta preta, num folha</p>	12/5/82	1

	pequena pautada, de caderno de anotações. Há uma única rasura feita pelo autor, retirando a preposição <i>de</i> do penúltimo verso. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página		
24.	OBSESSIVA Nº 5 <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. A folha está amarelada, mas sua conservação é boa. 01 página	?/5/82	1
25.	INVERNO <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão, em folha de diário pequena e pautada, o poema apresenta algumas rasuras. Não apresenta título. A data é de 12 de maio de 82. 01 página Versões 2 e 3 - Datilografado em folha de ofício branca, não apresenta título ou qualquer rasura por parte do autor. Não há título. 01 página Versão 4- Datilografado em folha de ofício branca. O título foi acrescentado a mão pelo autor. Há uma única indicação, a mão do autor, referente ao deslocamento de um verso para a direita. Essas anotações foram feitas com caneta azul. A conservação dos quatro documentos é muito boa. 01 página	175/82	4
26.	CANTIGA PARA NINAR INSONES <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. A folha está amarelada, mas sua conservação é boa. O título foi acrescentado a mão, com caneta azul. 01 página Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há apenas duas rasuras, feitas a mão, com caneta azul. O título foi retirado. A conservação do documento é boa. 01 página	?/5/82	2
27.	BARCOS E VENTOS <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas alterações e anotações por parte do autor: trocas, substituições, supressões e acréscimos, todas feitas a mão, com caneta azul. A folha está amarelada, mas sua conservação é boa. Não há título. As estrofes foram contadas (numeradas) pelo autor. 02 páginas Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas rasuras e anotações: trocas, substituições, supressões e acréscimos, feitas com caneta azul. O título e a data também foram acrescentados a mão, com caneta azul. A conservação do documento é boa. 02 páginas	09/8/82	2
28.	MISSIN' ZM <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Não há rasuras ou anotações. Não há título. Ao final do poema, há uma dedicatória do autor. Versão 2- O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Há poucas alterações e rasuras, todas feitas com caneta preta. O autor não coloca título, retira a dedicatória do final e acrescenta a data. Ambas versões estão bastante amareladas. 01 página	22/12/82	2

29.	HORÁRIO NOBRE <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. O documento está em perfeito estado de conservação. 01 página	12/01/83	1
30.	MEIO-DIA <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado no verso de papel pautado da Editora Abril. Não há rasuras ou anotações. Não há título. O documento está bastante amarelado. 01 página	21/01/83	1
31.	AUSÊNCIAS & SUSPEITAS <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Divide-se em dez partes, cada parte em uma folha. Cada folha está datada separadamente. Não há rasuras ou anotações. O documento está em perfeito estado de conservação. 10 páginas	31/01/83 a 07/02/83	1
32.	INVOLUNTÁRIA: ASSIM FOI <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. As poucas rasuras e anotações foram feitas a mão, com caneta preta. A data também foi acrescida a mão. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página	19/02/83	1
33.	ENTREGA RÁPIDA <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca, frente e verso. Não há rasuras ou anotações, exceto pela retirada da letra S da palavra <i>horas</i> . O título foi destacado por um sublinhado duplo. A conservação do documento é razoável. 02 páginas	23/02/83	1
34.	AS REGRAS DO JOGO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em duas folhas de ofício brancas. Há várias rasuras ao longo do poema, a maioria feita a mão com caneta preta, mas algumas foram feitas com caneta azul. O título foi acrescido a mão com caneta preta. Há várias anotações de Caio sobre a escolha de determinadas palavras, inclusive com relação ao título. A data foi escrita a mão. A conservação do documento é boa. 02 páginas	10/3/83	1
35.	CENA DE ABRIL <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há nenhuma rasura ou anotação. O título foi destacado por um sublinhado duplo. No título há uma intervenção do autor no que se refere à grafia da palavra <i>cena</i> , que o autor passa a escrever <i>scena</i> . O documento está em bom estado de conservação. 01 página	27/4/83	1
36.	PONTE AÉREA <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há várias rasuras, todas feitas a mão com caneta preta, inclusive com o acréscimo do último verso. O título foi destacado por um sublinhado duplo. A conservação do documento é boa. 01 página	17/5/83	1
37.	IVAN <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi localizado em um dos diários de Caio, por sua família. Escrito a mão, em folha de diário pequena e pautada, o poema apresenta várias rasuras. Não apresenta título. 01 página Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações. Com relação à versão 1, é bem menor. O título	18/8/83	2

	ganha destaque pelo sublinhado duplo. A conservação do documento é muito boa. 01 página		
38.	<p>VOLTA AO LAR</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há várias rasuras, todas feitas com caneta azul. O título está sublinhado e não há data. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. As poucas rasuras foram feitas com caneta preta. O título está sublinhado e há data. 01 página</p> <p>Versão 3- O poema também foi datilografado em folha de ofício branca. Há muitas rasuras e anotações, todas feitas com caneta azul. Há acréscimo de versos e palavras. As estrofes foram redistribuídas. A conservação dos três documentos é boa. 01 página</p>	13/3/84	3
39.	<p>CRISE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há várias rasuras, todas feitas a mão com caneta preta. O título foi acrescentado a mão com caneta preta, bem como a data no final do poema. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	16/4/84	1
40.	<p>ESMAGA MEU CORAÇÃO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas rasuras, todas feitas a mão com caneta preta. Não há título. A data foi acrescentada a mão. No verso do documento, há, escritos a mão, o número de um telefone, dois nomes, datas e cidade. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	16/4/84	1
41.	<p>SE FOI DE SOL AQUELA MADRUGADA</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas rasuras, todas feitas a mão com caneta preta. Não há título. O documento está bastante conservado. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há várias rasuras, todas feitas a mão com caneta preta. Há o acréscimo e a supressão de estrofes inteiras. Não há título. O documento está bastante conservado. 01 página</p> <p>Versão 3- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há pouquíssimas rasuras, algumas feitas a mão, com caneta preta, outras datilografadas. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p> <p>Versão 4- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas rasuras, todas feitas a mão com caneta preta. Há a supressão de uma estrofe inteira. Não há título. O documento está bastante conservado. 01 página</p> <p>Versão 5- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há pouquíssimas rasuras, todas feitas a mão, com caneta preta. O poema apresenta várias diferenças com relação à versão 1. Não há título. A data foi acrescentada a mão. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	16 a 18/4/84	5
42.	<p>SÃO TOMÉ DAS LETRAS</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi localizado em um dos diários de Caio,</p>	??/85	2

	<p>por sua família. Escrito a mão, em folha de diário pequena e pautada, o poema apresenta várias rasuras. O título foi destacado com um sublinhado. A conservação do documento é boa. 01 página</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Há poucas rasuras, todas feitas a mão, com caneta preta. O autor indica a separação das estrofes com sinais. O título é destacado pelo sublinhado. Ao final do poema, três asteriscos centralizados. O documento está em ótimo estado de conservação. 01 página</p>		
43.	<p>PALÍNDROMA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há qualquer rasura ou anotação. O título é destacado pelo sublinhado. O documento está bastante amarelado e sua conservação é razoável. 01 página</p>	15/01/85	1
44.	<p>FLASHBACK</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi escrito a mão, em metade de uma folha de ofício. Há várias rasuras: substituições, acréscimos, supressões e trocas. A letra do autor, por vezes, é de difícil leitura. Não há título. 01 página</p> <p>Versão 2 - Escrito a mão na outra metade da mesma folha de ofício da versão 1, o poema apresenta menos rasuras que a versão anterior. Também não há título. Há data. 01 página</p> <p>Versão 3- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Apresenta pequenas rasuras feitas a mão. Apresenta título destacado por um sublinhado. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	01/3/85	3
45.	<p>O QUE NÃO CHOREI POR RÔMULO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Apresenta várias rasuras feitas a mão, a maioria com caneta azul, outras poucas com caneta preta. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	18/3/85	1
46.	<p>SE ME OUVISSES, EU PEDIRIA PERDÃO</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Apresenta poucas rasuras feitas a mão, todas com caneta azul. Não há título. A conservação do documento é muito boa. 01 página</p>	09/4/85	1
47.	<p>FEITO UM BARCO QUE AFUNDA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Apresenta poucas rasuras feitas a mão, todas com caneta azul. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	20/4/85	1
48.	<p>ERA DE UM OUTRO JEITO QUE ACONTECIA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Apresenta poucas rasuras feitas a mão, a maioria com caneta azul, outras com caneta preta. Não há título. O documento está em bom estado de conservação. 01 página</p>	26/4/85	1
49.	<p>O HOMEM MORRE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Não há rasuras ou anotações por parte do autor, exceto pela eliminação da segunda estrofe. Não há título. A conservação do documento é boa. 01 página</p>	16/9/85	1

50.	<p>AGORA QUE NÃO IREI MAIS TE ENCONTRAR NA ALEMANHA</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1 - O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Dividido em dez partes, cada parte numa folha, o poema apresenta muitas rasuras e anotações: trocas, substituições, supressões e acréscimos, todas feitas com caneta preta. Não há título. 10 páginas</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em folha de ofício branca. Dividido em dez partes, cada parte numa folha, o poema não apresenta nenhuma rasura ou anotação. Não há título. A conservação de ambos documentos é boa. 10 páginas</p>	10/7/86	2
51.	<p>VISITA A FRANZ</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha timbrada do jornal <i>O Estado de São Paulo</i>. Há poucas rasuras, feitas a mão com caneta preta. O título está destacado por um sublinhado. A conservação do documento é razoável, pois a folha encontra-se muito amarelada. 01 página</p>	05/3/87	1
52.	<p>DINASTIA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha timbrada do jornal <i>O Estado de São Paulo</i>. Há pouquíssimas rasuras, feitas a mão com caneta preta. O título está destacado por um sublinhado. A conservação do documento é razoável, pois a folha encontra-se muito amarelada. 01 página</p>	05/3/87	1

DÉCADA DE 90

Nº	POEMA	DATA	VERSÕES
1.	<p>PEÇO FORÇA</p> <p><u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, à margem esquerda. Há inclusão de vários versos e rasuras, feitas a mão, com caneta na cor roxa. Logo após o poema, um asterisco centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 01 página</p>	1993	1
2.	<p>VENEZA ENCARA O ADRIÁTICO</p> <p><u>Descrição:</u> Poema datilografado em uma única folha de ofício, frente e verso, à margem esquerda. Na frente há rasuras, acréscimos e supressões a mão com caneta na cor roxa. No verso, há, datilografado, um pequeno glossário de palavras escritas em italiano no poema, bem como ano, localização e nome do autor. Logo após o poema, um asterisco centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 02 páginas</p>	1993	1
3.	<p>AS MALAS FEITAS</p> <p><u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, à margem esquerda. Não há qualquer rasura ou anotação. Logo após o poema, um asterisco centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 01 página</p>	1993	1
4.	<p>PROTEJAM, PROTEJAM</p> <p><u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, à margem esquerda. Não há rasuras ou anotações. Logo após o poema, um asterisco</p>	1993	1

	centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 01 página		
5.	O QUE CHAMAMOS DE AMOR <u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, à margem esquerda. Não há rasuras ou anotações. Logo após o poema, um asterisco centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 01 página	1993	1
6.	STONE SONG <u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, à margem esquerda. Único poema com título da década de 90. Não há rasuras ou anotações. Logo após o poema, um asterisco centralizado, também datilografado. O documento encontra-se em perfeito estado de conservação. 01 página	1996	1

SEM DATA

Nº	POEMA	VERSÕES
1	COTIDIANA <u>Descrição:</u> Poema datilografado em folha de ofício, no canto superior esquerdo da página. O título foi acrescentado a caneta azul, pelo autor. Também há supressões e acréscimos feitos a mão, com caneta azul. A folha está em bom estado de conservação. 01 página	1
2	PENÉLOPE <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado à margem esquerda do papel, em folha do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> . O documento está bastante amarelado e amassado. Há muitas rasuras, acréscimos e supressões, todos realizados com caneta na cor azul. No verso da folha, três perfis de mulher e um de homem, desenhados com caneta preta. 01 página	1
3	E TODOS OS DIAS <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em uma folha de ofício. Apresenta rasuras com lápis preto e outras datilografadas, três manchas no centro do papel que parecem ser de café. O documento está em bom estado de conservação, porém muito amarelado. Não há título. 01 página	1
4	ESCURECI, ME TORNEI FEIO <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em duas folhas pautadas da Editora Abril. Há poucas rasuras do autor e acréscimo de versos, sempre a mão e com caneta azul. As folhas estão bastante amareladas. Não há título. 02 páginas	1
5	A TODO MOMENTO <u>Descrição:</u> O poema foi escrito a mão, com caneta na cor azul, em três folhas de agenda. Há inúmeras rasuras no documento, seja no próprio poema, seja nas margens das folhas. A letra do autor, por vezes, é de difícil leitura. O estado de conservação é bom. Não há título. 03 páginas	1
6	DESESPERADA, MENTE <u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício. Há diversas rasuras,	17

	acréscimos e supressões, todos feitos com caneta azul. O título datilografado foi substituído por outro, a mão. A folha está bastante amarelada e um pouco amassada, mas é perfeitamente legível. 01 página	
	<p>DEU MEIA NOITE</p> <p><u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi datilografado em duas folhas de ofício, em duas colunas. Há poucas correções a caneta preta. As folhas estão um pouco amareladas. Não há título. 02 páginas</p> <p>Versão 2- O poema foi datilografado em duas folhas de ofício, não mais em colunas. Todos os versos estão separados por barras (/). Há algumas rasuras datilografadas. Não há anotações escritas a mão. Não há título. 02 páginas</p>	2
8	<p>MERGULHAR COM VOCÊ NESSA PISCINA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em pequeno pedaço de papel de seda amarelo. Não há rasuras ou anotações. O papel parece ter sido amassado propositadamente, como se fosse ser descartado. Não há título. 01 página</p>	1
9	<p>POLTRONA VERDE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em folha de ofício, à margem esquerda do papel. Não há rasuras ou anotações feias a mão. Ao final, há observações do autor, datilografadas, acerca de trechos de canções citados no poema e sobre a relação com o romance <i>Onde andaré Dulce Veiga</i>, do próprio Caio. 01 página</p>	1
10	<p>COMO UM SILÊNCIO TEU</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi escrito a mão ao lado direito, em folha pautada de caderno pequeno, com espiral. A caneta utilizada é de cor vermelha. A folha está bastante amassada e amarelada. Não há rasuras. Não há título. 01 página</p>	1
11	<p>MARIA CLARA</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em duas folhas de ofício, à margem esquerda das folhas. Não há rasuras. O documento está em excelente estado de conservação. Não há título. 02 páginas</p>	1
12	<p>O VERDE DAS</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi escrito a mão, com caneta preta, num pequeno pedaço de papel branco. Não há correções ou anotações. Não há título. 01 página</p>	1
13	<p>CARTA DISPERSA À BEIRA DE UM NÃO SER</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi datilografado em duas folhas de ofício. Na primeira, há uma única rasura feita a mão, com caneta azul. A ortografia indica que o poema foi escrito antes da Reforma Ortográfica de 1971. No verso da segunda folha, desenhado com caneta azul, um esboço de rosto de mulher. O documento encontra-se em bom estado de conservação, com algumas manchas que podem ser de café. 02 páginas</p>	1
14	<p>ORIENTE</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais. É um recorte do referido periódico. 01 página</p>	1
15	<p>ESTALA, CORAÇÃO DE VIDRO PINTADO!</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão ao lado esquerdo do diário, com caneta preta, o poema apresenta título reforçado com letras maiores que as do corpo do texto. Há apenas uma rasura no poema, e a letra é bastante legível. 01 página</p>	1
16	<p>POR FAVOR</p> <p><u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão ao lado esquerdo do diário, o poema apresenta uma rasura referente</p>	1

	à substituição de um verso por outro. Bem ao centro da folha, pela margem esquerda, o desenho de um perfil de mulher. Não há título. 01 página	
17	CAIO <u>Descrição:</u> O poema foi localizado pela família em meio aos seus diários. Datilografado em folha de ofício, não apresenta rasuras ou anotações. O documento está em ótimo estado de conservação. 01 página	1
18	POR TE QUERER MAIS CLARO <u>Descrição:</u> O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão em duas páginas do diário, está bastante rasurado, apresentando supressões e acréscimos. Logo na sequência vem o poema <i>Faz anos navego o incerto</i> . Não há título. 02 páginas	1
19	FAZ ANOS NAVEGO O INCERTO <u>Descrição:</u> Versão 1- O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão, em uma página do diário, está bastante rasurado, com muitas supressões e acréscimos. Não há título. Versão 2- O poema foi encontrado pela família, em um dos vários diários de Caio. Escrito a mão, em uma página do diário, está mais limpo, com menos rasuras, mas ainda há a troca de versos de lugar, acréscimo de palavras e versos. Não há título. 02 páginas	2

DADOS FINAIS:

DÉCADA	POEMAS
60	7
70	32
80	52
90	6
Sem data	19
TOTAL	116

Prece e Gesto (déc. 60) são recortes de jornal do próprio Caio.

Oriente (sem data) e *Press to open* (déc. 70) são recortes de jornal meus.