

**Errâncias, biografemas, *mise-en-scène*:
marcas do Decadentismo em cartas de Florbela Espanca e Caio
Fernando Abreu**

Mestrando Rodrigo da Costa Araujo¹ (UFF)

...

Resumo:

Esta reflexão buscará estabelecer relações entre a criação literária e o discurso epistolar. Na abordagem, serão lidas, pelo olhar semiológico e sob o signo biografemático, as cartas de Florbela Espanca (1894-1930) e de Caio Fernando Abreu (1948-1996), que, ao gosto decadentista, trazem as alegorias próximas das formas fluidas e dos valores temático-formais da prosa finissecular. Signo da fusão definitiva da arte e da vida, as cartas e os diários as amalgama (de tal forma) que acaba por se dar a ler (nas sínopes dos seus pulsantes fragmentos) uma cartografia semiótica e fantasmática da escritura.

Palavras-chave: Decadentismo - Florbela Espanca - Caio Fernando Abreu - cartas- escritura

“o que desperta entre a gente de boa sociedade [...] é a máscara de todos, e não a realidade oculta por essa máscara”.

(Oscar Wilde, *O declínio da mentira*, 1992, p.34)

“Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!”

(Florbela Espanca, *Diário do último ano*, 1982, p.57)

“Tudo isso deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance”.

Roland Barthes (epígrafe do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*)

As epígrafes acima, ao gosto do decadentismo, aludem ao mundo da teatralização, à artificialização da vida, ao triunfo do artifício e do fingimento. Consequentemente essas características, capturadas por um olhar estético e semiológico, constituem, a nosso ver, os agentes capazes de agrupar num mesmo conjunto as cartas de Flor Bela d’Alma da Conceição Espanca (1894-1930), escritora portuguesa, e de Caio Fernando Abreu (1948-1996), escritor brasileiro. Esses dois escritores, herdeiros do culto do artifício que o *fin de siècle* propôs, deixam transparecer tanto no discurso epistolar, como na ficção romanesca, o mundo das máscaras em que eles se projetam radicalmente para proteger-se da hostilidade do mundo real que os oprimem, ao mesmo tempo que compensam a perda da identidade nos diversos disfarces.

Ambos, através de suas cartas, ainda que em séculos e países diferentes, deixam transparecer a confissão como ficção, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se revela, afinal, falsa, postiça, dissimulada; retratos que resultam de uma linguagem elaborada com sofisticação. Impõem-se-nos, então, figuras de sujeitos confidentes que tiram as suas máscaras apenas para mostrar-nos que debaixo delas há outras máscaras, ainda mais fugidias e virulentas.

O leitor, assim, olhando para essas diversas faces presentes nas cartas, é sugerido observar por rápidos vislumbres o que eles oferecem de si mesmos e de seus personagens. Ele -o leitor- caso

queira entrar nesse jogo, tem de aceitar essas “regras”, para embarcar na aventura labiríntica da linguagem de Florbela e Caio, precisa abdicar da ótica que procura encontrar nas cartas e nos textos o reflexo da realidade empírica.

Escorregadio e misturado em estratégias romanescas e retóricas de sedução, o texto epistolar em Florbela e Caio percorre vários textos e gêneros muito diversos, por isso não é de se estranhar que a epistolografia coincide freqüentemente com o universo ficcional. Em Florbela, esse gênero algumas vezes, pelo discurso biografemático, mistura-se e coincide no conto que também cita, intertextualmente, um soneto. Esse jogo entre cartas, conto, soneto e biografema pode ser visto no conto *À margem dum soneto*, do livro *O Dominó Preto*. O enredo tematiza basicamente o encontro de uma poetisa com um visitante a quem ela confessa ter terminado o soneto que vai fechar o seu livro. Ela lê-lhe o soneto e ele, envolvido pelo assunto e pelos versos ouvidos, narra-lhe um caso e lê um trecho de uma carta a este relacionada. É nesse conto que, imbricando-se carta, soneto e narrativa, segundo Maria Lucia Dall Farra (2002, p.42), ao traçar a biografia de Florbela Espanca, que mais claramente conjuga as duas vertentes desta temática, a dos versos e a da prosa. As duas personagens femininas, uma poetisa e uma romancista, espelham-se na sua obra o mesmo e o pavoroso. “[...] mal de ser sozinha! / Ó pavoroso e atroz mal de trazer / Tantas almas a rir dentro de mim!” (ESPANCA, 1982. p.95)

Nesse contexto, o registro epistolar ficcionalizado ocupa um lugar no enredo do conto da escritora, situando-se no próprio núcleo da intriga, uma espécie de moldura que enforma e contextualiza a história que o narrador vai contando. O soneto, citado no próprio conto, encena, estilisticamente, o lugar da metáfora do caso e da carta do visitante - diferentes gêneros tornados iguais - puro recurso metalingüístico e sedutor para retratar a personagem-poetisa. E é a leitura do poema ao amigo visitante, gesto que se repete em muitas cartas da escritora, que deflagra nele a evidência da semelhança absoluta dessas duas mulheres, desses dois retratos.

O jogo que se engendra, nesse conto, com a sobreposição de narrativas, em face das intenções que as regem, parte da figura da própria escritora movida por interesses circunstanciais (o descaso que a sua obra recebia), cria o narrador seu alterego para metaforizar a situação do seu próprio ato de escritura. Essa mesma enfabulação de Florbela Espanca também é percebida nas cartas de Caio Fernando Abreu onde veiculam sempre duas histórias no mínimo, uma colada a outra, às vezes justapostas, algumas vezes sobrepostas. Em carta dirigida a Maria Adelaide do Amaral, o sujeito que narra, brinca com o próprio nome, despedindo-se e assinando “Caio F. (o primo careta de Christiane)” (ABREU, 2002, p.6). Nesse caso é muito comum o escritor assumir em diversas cartas, como apontou Moriconi (2002). Caio F, ou a assinatura de Christiane F., aludindo ironicamente à adolescente alemã Christiane F., cujas experiências são retratadas no livro *Eu, Christine F., 13 anos, drogada e prostituída* lançada na época no Brasil.

A epistolografia desses escritores, de certa forma, confirma a precariedade do eu - significante vazio e suporte da ausência - apontada pela lingüística e pela semiologia, algo bem conhecido pelos poetas - mestres da linguagem - aqueles que não falam *sobre* a linguagem, mas *na* linguagem. Se em Florbela Espanca, esse olhar, semelhante a Fernando Pessoa, - o poeta moderno - é, diferentemente a consciência de uma despersonalização, em Caio Fernando Abreu essa consciência, esgarçada no Modernismo, é vácuo que, se acentua em nosso século. A linguagem - experimentada como instrumento, mediação, representação da presença - nas cartas de Florbela, passam a ser nas cartas de Caio encarada como falta-de-ser.

Como resultado desse jogo nas cartas e na reflexão metalingüística, a experimentação do sujeito poético presentes nessa epistolografia, é o primeiro a desmascarar-se como falta e ausência. A esse mesmo processo metalingüístico presente no discurso epistolar e nas obras desses escritores, Maurice Blanchot, ao estudar a linguagem poética de outros escritores, comparou ao escorpião que pica a sua própria cauda.

Escrituras-escopiônicas, as cartas desses escritores, ao construírem a história romanesca aos fragmentos, vão construindo, também, a história pessoal dos escritores, suas *personae* literárias, ficção que fala de ficção. Confundidas e convertidas em texto de prazer essas histórias também servem de material ficcional e biográfico, misturadas em trocas semiológicas, uma inserida na composição da outra, esgarçando os limites entre o real e o imaginário. É nesse sentido que Barthes (2005, p. 16) afirma:

“O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil ou moral), é um corpo”.

Nessa prática bailarina de mascaramentos e simulacros, muito comum nas cartas e nos contos deles, reforça e estrutura uma poética construída à imagem do estilo em palimpsesto, composição que oferece uma pista socialmente aceitável, para que, de seu avesso, entre as frases interrompidas, surjam outras linhas, que, no entanto, não são claramente legíveis, porque surgem virulentas e fugidias.

O corpo-mascarado, então, transfigurado em morte, outra obsessão decadentista, é um signo forte materializado na escritura dos dois escritores em questão. Em Florbela ela surge como recurso alegórico de um corpo fragmentado “o espelho só reflete escombros. Uma amálgama grosseira, decomposição cadaverosa dos encantos da feiticeira” (CORREIA, 1982, p.13). Em Caio, essa temática perpassa, vertiginosamente, suas crônicas-cartas (quatro no total) representada através da angústia, da solidão, do desconforto da pós-modernidade. Mais tarde, ela assume, representações do escrever-viver desregrado, o prazer dos excessos que se inscreve nela.

Nas crônicas-cartas, como diário íntimo lido em partes, Caio não explicita declaradamente que se descobriu portador do vírus HIV. Figurativizada como “coisa estranha”, na primeira crônica, a morte configura-se no corpo com signos da “dor”, “veias inchadas”, “tubos de plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias” (ABREU, 1996, p.96). Assim, o tema da morte vai assumindo força, gradativamente de uma carta para outra, ficcionalizada na ilusão discursiva de que a doença não existe; é apenas uma “vertigem”, algo transitório. O leitor, nesse impasse do “escrever-morrer”, constrói, através das pistas fornecidas, em um jogo de esconde-esconde, como também em Florbela, um rosto dionisíaco que se deixa entrever, oscilante, entre os domínios de *Eros* e *Thanatos*.

Na configuração do auto-retrato, Caio posa para os interlocutores, ou se abre em confissões aos amigos mais próximos e leitores; projeta-se simultaneamente nas cartas-crônicas de sua produção literária e ensaística, ou nas imagens criadas pelos diferentes interlocutores. O perfil, anunciatório e desviante, vai-se delineando com a ajuda de vários olhares e por um amálgama de diversos tons - uma espécie de narrativas porosas e de faces duplas, que atravessam vários lados. Já em Florbela a morte, também, é o tom fúnebre que perpassa todos os contos do livro *As Máscaras do destino*. Isso fica evidente na dedicatória do livro e no conto “O aviador” que abre a obra, pois tudo gira em torno do signo da memória ao seu irmão intitulado “morto querido”. Mas bebendo na fonte do Decadentismo, Florbela em um fragmento do seu diário, contraditoriamente reverbera o seguinte testemunho: “A morte definitiva ou a morte transfigurada? / Mas que importa o que está para além? / Seja o que for, será melhor que o mundo! / Tudo será melhor do que esta vida” (ESPANCA, 2002, p.298).

Contrariamente a morte, outro retrato narcísico que se pode vislumbrar nos dois escritores é a projeção da vida enquanto narrativa/narração cinematográfica. Algumas vezes, como culto do simulacro, da imagem de si mesmo como projeção, o cinema surge como citação ou mesmo como um modo de como conceber a escrita, ou mesmo como forma para pensar o mundo ficcional deles. Na escritora portuguesa, segundo Rui Guerra, em maio de 1929, existiu um interesse dela em fazer parte do elenco do filme “Dança dos paroxismos”, do cineasta português Jorge Brun do Canto. Na

verdade gostaria de ser contratada como atriz, tal como o fora a sua amiga Maria Emília Villas, todavia, o diretor a recusou por considerá-la inexpressiva. Mas essa vida concebida como atriz, carregada de efeitos de teatralidade, como diva interiorizada foi contemplada no elegante prefácio de Natália Correia feito para o *Diário do último ano*, da referida escritora. Essa dramaturga e romancista portuguesa leu o diário de Florbela com o extremo requinte que toda diva merece. Para isso, dividiu o prefácio, feito elucidações de um filme ou momentos como se quisesse estabelecer um roteiro cinematográfico da vida, pautado nas seguintes rubricas: “A Diva”, “A Bela e o espelho”, “A virgem caçadora”, “Apeles-Apolo” e “Deixai entrar a morte!”.

Assim, o painel, (como crédito de um filme) que se traça de Florbela, é, portanto, de uma estrela de cinema mudo à apoteose suicida do exibicionismo. Desse diário, que não pode ser lido sem as cartas, depreende-se, segundo Dal Farra (2002, p.253)

“um aroma de camarim, de quem se apronta para encenar o último ato, de maneira a seduzir, já agora, o absoluto. Ela se põe diante do espelho para que seja desencantada do seu clichê de caçadora de frêmitos; mas o espelho não lhe dá tréguas e só reflete escombros”.

A dramaturga, que prefaciou o diário, busca, nesse jogo, uma síntese da escritora que perpassa pela poética na poesia, na prosa, e que, exuberantemente, encerra nesse paratexto-íntimo² - o diário. E ao comentar esse processo híbrido, afirma: “Uma poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo. Mas quem espalha essa poalha perfumada é a mão da virgem que nela se envolve para velar a sua intangibilidade”. (CORREIA, 1981, p.10)

A vida, implícita no espaço girante da escritura, e transfigurada num filme, como em Florbela, também é característica da poética do escritor-cinéfilo Caio Fernando Abreu e, conseqüentemente, recorrência estilística em algumas citações nas cartas. A epistolografia, ao gosto do cinéfilo, assemelha-se a linguagem utilizada pelos cineastas, é o que se pode constatar em carta enviada a Jaqueline Cantore (ABREU, 2002, p.156):

[...] Pausa para discutir anúncios.

Pausa para tomar café.

Continuo.

Pausa para diagramar uma foto.

Continuo me aprontando para ir ao Rio lá pelo dia 4,5 de março - ou então no outro. [...] Falar nisso, liguei pra lá domingo e a Sônia não conseguia ouvir o que eu dizia por causa do barulho da água caindo.

Nesse fragmento, como em suas narrativas, é possível perceber o amor pelo cinema, a fluidez da escrita na carta como as rápidas e entrecortadas cenas nas telas. As cartas pós-modernas e transgressoras de Caio, nesse sentido, provocam o desequilíbrio no confronto de suas convenções, expõe-se ao remetente como recorte, como fragmentos polifônicos e intencionalmente reiterados do mundo da sua ficção e dialogando com outras artes. Suas cartas, como sua escritura, são de natureza deslocada.

Feito *flashes* de morte e escritura, nas crônicas-cartas de Caio Fernando Abreu ou nas cartas de Florbela, o relato da saúde aproximam os dois escritores. Florbela declara-se “um canceroso: podem as várias morfina aliviar-me, curar-me nunca. Estou doente, tenho os nervos destrambelhados” (FLORBELA, 2002, p.275). Outras vezes, ao comentar no seu diário, o diário de outra pessoa, diz, semelhante a sua escritura:

“Como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambição, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir?” (FLORBELA, 2002, p. 260)

O fato é que, mesmo no convívio e registro da dor nas cartas, os disfarces são constantes, os signos da dor vivida tornam-se participantes da estratégia escritural, que os encena como força alentadora:

“O destrambelhamento dos nervos não me deixa em paz, como sabe viver a outra gente. Passo agora os dias na praia, estendida na areia, à sombra amiga dum simpático toldo, em frente ao mar, alheada de tudo o que me rodeia, sem ouvir o que me dizem, perdida num mundo diferente deste onde a gente perde pé e não sabe a que destroço se agarrar se pensa um pouco mais sério na humildade da sina que nos deram a cumprir” (FLORBELA, 2002, p.281).

A *mise-en-scène* e a dor do corpo, presa às cartas e, também, presente nas dobras das narrativas dos dois escritores, consagram “o estranhamento” de si, a diferença, a sedução, a extravagância, um cuidado que segundo Latuf Isaias Mucci, ao falar do Decadentismo, que trata” as palavras como se fossem *bicuits*, sem querer eclodir a casca dos ovos que abriga a vida” (1990, p. 103). Nesse sentido, misturando dor e escritura, Caio confessa em carta enviada a mãe:

”Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar [...]. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida- como quem olha de uma janela- mas não consegue vivê-la. [...] Amo você como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor”. (ABREU, 2002, p.153)

A confissão, a escritura e a dor conjugadas nesse fragmento confirmam que o tom epistolar e a poética de Caio Fernando Abreu, semelhante à escritora portuguesa, singulariza-se direcionada a um lirismo que possui, como núcleo mobilizador, ato delicado de revelar-se a si mesmo. Uma auto-sondagem que se dá no confronto com a existência como força propulsora que enfatiza o duplo sentido pessoano do poeta fingidor. A recorrência da função emotiva, tanto nas cartas de um, como nas de outro, assume o caráter dominante de um *eu* que se vai deixando revelar, não só no que declara de si, mas também nas intersecções dessa busca reveladora.

Nessa dispersão narcísica e em “afinado desconcerto” o *eu* que se processa à deriva olhando ao espelho, diz nas palavras de Florbela:

“Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face... E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê? Afinal, para que pensar? Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurastênicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver?” (FLORBELA, 2002, p. 264).

Nesse fragmento, como também no retrato que se traça de Caio Fernando Abreu, fica claro que não se considere, como núcleo dessas cartas, a procura de qualquer representação definitiva do *eu* florbeliano, mas sim das múltiplas possibilidades de representá-lo, como em caleidoscópio, numa sequência que vão sendo vivenciados no texto, sempre aos olhos dos mascaramentos e submetidos ao erotismo da escritura.

Agustina Bessa-Luís, ao traçar a biografia de Florbela e afirmar que ela escreve para se proteger do mundo exterior, refere-se a um ser que se refugia na própria interioridade, a fim de tocar o que é profundo e verdadeiro. Um ser identificado aos ancestrais que desenhavam caracteres rupestres (1984, p.19), na tentativa de resgatar o que na realidade objetual, para ela, era acontecimento capaz de ferir quem estivesse próximo ou, então, de esvanecer-se inutilmente. A fuga do domínio objetual seria um dos desempenhos que resultaria na dinamização de seu campo

subjetivo. “Em Florbela, como nos melhores poetas da época- sobretudo Pessoa- encontramos a fantasia desbordante do inconsciente, destinada a debilitar a importância do objeto para obter uma supervalorização do sujeito” (BESSA-LUÍS, 1984, p.19).

Tanto na poética florbeliana, quanto na de Caio Fernando Abreu, o sujeito lírico nas cartas tem na máscara uma dissociação dinâmica entre o eu e o outro, seleção propositada da ambigüidade do significado. Suas semelhanças com o referente é mesmo a própria simulação que se coloca como máscara, num processo de ocultamento que se desdobra indefinidamente, por entre as suas malhas, o corpo feérico e bailarino do texto.

O leitor, nessa troca de máscaras que retoma o esteticismo finissecular, é um texto, que vai entrar em diálogo com a escritura, produzindo outra escritura. É o lugar em que o texto se reescreve ao ser recebido e interpretado. O deciframento é sempre uma escolha. A cada fruidor as cartas e um possível retrato apresentam-se diferente de si mesmos, ao mesmo tempo completos e incompletos.

Um pedido-indagação, em espécie de carta-monólogo, auto-inspeção dirigida ao leitor, certamente pode ser estendido a toda a escritura florbeliana:

“[...] Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo - uma alma - se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me” (FLORBELA, 1982, p.35).

O leitor torna-se essa escuta e segue a trajetória, deslizando em superfícies, na tessitura das cartas que é tecida com/pela tessitura de viver: tessitura, texto, tecido que envolve, em sua trama, o leitor, ao reconhecimento-revelação. Nesses “descosidos monólogos”, viver/escrever passa a ser homólogo a ler.

Filha de fotógrafo, a poetisa-musa fez de sua vida o instante dos *flashes*. Mas talvez a imagem que se tem dela é a que vai compondo, caleidoscopicamente, nas texturas de seus versos, que falam de seu rosto, seu corpo, sua pele, suas mãos, seus lábios, sua cinta. Um diário com características do Decadentismo que parece interpretar semiologicamente as fotografias. É o que podemos visualizar no soneto “Realidade”:

Em ti o meu olhar fez-se alorada
E a minha voz fez-se gorjeiro de ninho...
E a minha rubra boca apaixonada
Teve a frescura pálida do linho...

Embriagou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...
E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E para te encontrar foi que eu nasci...

Tens sido a vida fora o meu desejo
E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei...se te perdi... (ESPANCA, 1996, p.212)

Tanto nas cartas dela, como nas de Caio, no que diz respeito à sua composição, caracterizam-se pela diversidade, reúnem aspectos da obra, pedidos, impressões, reflexões, fragmentos de sonetos ou contos, marcas de retratos difusos, pequenos biografemas (ao sentido barthesiano) que não

apresentam unidade homogênea, embora se possa estabelecer fios secretos que os articulam, para além das classificações dos gêneros literários.

A errância e a transgressão em busca de um auto-retrato, sempre deslocado e ambíguo, análogas à de alguns personagens transgressores e narradores de seus contos, podem ser um dos fios secretos dessa rede. Rede que, barthesianamente, une cartas, contos, sonetos - uma poética, ela mesma criadora de um método de leitura, leitura do corpo, dos gestos, dos biografemas. Todos unidos pela errância que é, em síntese, indagação, com a qual as cartas dialoga com a obra. Eis aqui o êxito dos dois escritores: abordar a vida, à deriva, aos fragmentos, em diálogo com o espírito de amantes apreciando o objeto de desejo: a escritura.

O leitor, em contato com essas cartas, ao percorrer os vários caminhos, os diversos níveis dos retratos-labirínticos criados por esses estetas, está diante de dados difusos - não sucessivos nem lineares - que se superpõem, desaparecem e retornam, ora simultâneos, ora pertinentes, criando um verdadeiro emaranhado de novas relações semiológicas na rede textual, ato gerador de novas saídas e entradas. Diante desse universo de máscaras e disfarces, cartas e diários, o leitor encontrará algum recurso, à sua disposição, uma variedade de maquiagens e dados a partir dos quais ele pode ou não estabelecer relações, pode ou não reconhecer(se) numa analogia, numa situação, numa história paralela. Ele- o leitor - é livre para escolher entrar ou não no labirinto florbeliano ou abreuliano, mas se aceita o desafio de capturar o fragmento, o biografema, se firma o pacto, - penetrará num lugar em que a subversão das regras faz parte do jogo, qualquer coisa pode assumir o perfil: as plantas, os animais, a ficção, nada é definido, sendo construído ou reconstruído pelo leitor à medida que ele avança no labirinto, na sua busca.

Cada recorte olhado seria um texto-foto a ser decifrado pela subjetividade, a dissimulação tece-lhe o corpo/rosto e estabelece um jogo, onde cada voz e cada termo se afiguram como máscaras que, apenas em avaliação, possibilitam ver onde se fia um traço comum. Traço, ele mesmo, nem sempre igual, mas aproximado, seja pela harmonia momentânea (lugar onde os significantes se interseccionam, produzindo uma direção, dado o corte), seja pela ressonância díspar de alguns outros textos, às vezes só identificados quando se pára para olhar atentamente, percorrendo e avaliando, a tessitura das cartas e das narrativas.

Assim, as linhas de força desses perfis derivam dessas cartas, ou seja, sob o signo do biografema³ barthesiano. Vidas que se deixam contar em forma de fragmentos, recortes, *closes*. Escolha de uns, abandono ou esquecimento de outros. As citações foram tecidas e recuperadas das próprias cartas como elementos do desenho, do perfil. Partes que se juntam, colagens, desenho que permite o esboço, o inacabado e desviante. Reunião de fragmentos dispersos, “exercícios da linguagem”, manifestação sob forma de “encadeamentos de signos”⁴, “textos de gozo”⁵, ao sentido barthesiano da palavra. Perfis criados no difuso, incapturáveis ou nas ardências hedonistas - um mosaico ilusionista, um desenho de perfil ou apenas mais um disfarce?

Marca da fusão semiológica e definitiva da arte e da vida, as cartas e o diário as amalgama (de tal forma) que acaba por se dar a ler (nas sínopes dos seus fragmentos) como uma cartografia remissiva e fantasmática de tudo quanto Florbela Espanca e Caio Fernando Abreu escreveram, expondo o corpo (a caligrafia) de todos os textos. Ondulam-se nelas os motivos das suas poéticas e de suas narrativas ou mesmo poemas: a nostalgia finissecular de um mundo aquém da vida, o lirismo, o louvor à instabilidade dos sentimentos, a melancolia dolorosa, a intuição oracular, a revolta do interdito, a introspecção impressionista, a visão desencantada, o sensualismo sedutor, a apreensão do circundante enquanto cambiantes da alma, o narcisismo, o monólogo com a solidão, o envolvimento cósmico, os arroubos de sentimentos e um certo ar *blasé*, o amor incondicional pela escritura, a elegância dos disfarces.

Há nas cartas desses dois escritores, seres desvestidos em múltiplos trajes. Há aquele que adora desagradar, mas deplora que a originalidade a afaste das pessoas. Há a charneca portuguesa

que observa tudo, mas revela-se numa voz asfíxiada. Nelas há vozes que se aproximam da morte, da solidão, do delírio de narrar e da transgressão.

O fluxo destas prosas (ficcionais e autobiográficas) que, dos contos e sonetos, diário (no caso de Florbela) - é a pretendida nudez diante de um espelho, afinal ingrato, pois que os despem ainda em outros rostos, desconsolo fatal para quem, por fim, busca o uno, muito embora tivessem encenado “hidra de mil rostos” ou “Christiane F.”, em face mutável do eterno jogo. Trancados nos seus palcos e camarins, Florbela e Caio exibem agora, pateticamente, mascarando ou não, suas tragédias pessoais que (antes) ficaram travestidas no jogo das personagens de que (então) se investiam nas suas produções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Caio .Fernando. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre. Sulina, 1996.
- _____. *Caio Fernando Abreu - Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Caio Fernando Abreu em Cartas: Paixão e arte de escre(vi)ver*. In: *Texto e Leituras. Estudos Empíricos de Língua e Literatura*. Publit. Rio de Janeiro, 2007.
- _____. *Marcas do Decadentismo na Poética Florbeliana*. In: <http://www.arscientia.com.br/> acesso em 10/06/2008.
- _____. *Matrizes Fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo. Cultrix, 1977.
- _____. *A Aventura Semiológica*. Lisboa. Edições 70, 1987.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. 13 ed. Lisboa: Relógio D'água, 1984
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa. Guimarães Editora Ltda. 1984.
- CORREIA, Natália. *Prefácio*. In: *Diário do último ano*. Bertrand, Portugal. 1982.
- DAL FARRA, M. Lucia. *Florbela Espanca*. (coleção nossos clássicos) Rio de Janeiro. Agir. 2002.
- ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Bertrand, Portugal. 1982.
- _____. *Sonetos*. Publicações Europa-América. Portugal. s/d.
- _____. *O Dominó Preto. Contos*. Bertrand, Portugal. 1982.
- _____. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Afinado Desconcerto. (Contos, cartas e diário)*. São Paulo. Iluminuras, 2002.
- _____. *As Máscaras do Destino*. São Paulo, Aquariana, 2003.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Paris. Seuil. 1982.
- _____. *Seuils*. Paris. Seuil.1987
- GUEDES Rui. *Acerca de Florbela*. Dom Quixote. Lisboa. 1986.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JUNQUEIRA, Renata S. *Florbela Espanca. Uma Estética da Teatralidade*. São Paulo. UNESP, 2003.

MORICONI, Ítalo. *Prefácio*. In: *Caio Fernando Abreu - Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína & Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1984.

PAIVA, José Rodrigues de. *O Tecer da Poesia em Florbela Espanca*. In: *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaaios*. Rio de Janeiro. Imago. 1992.

Notas:

¹ Professor da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé e Mestrando em Ciência da Arte pela UFF - Universidade Federal Fluminense/ e-mail: rodricoara@uol.com.br

² Dentro da categoria do paratexto, Gerard Genette (1987, p. 374) distingue o peritexto e o epitexto; o primeiro é constituído pelos elementos textuais que, situando-se à margem do texto, compõem o livro impresso: título, nome do autor, dedicatórias, epígrafes, prefácios etc. Esses elementos são percebidos no ato da leitura e direcionam as reações dos leitores, interferindo na configuração de seu horizonte de expectativas. Já o epitexto é constituído por elementos externos ao livro que funcionam como orientações de recepção, tais como as cartas e diário dos autores estudados aqui.

³ O biografema, segundo Barthes, nunca é uma verdade objetiva: “O biografema nada mais é do que anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo”. A biografemática - “ciência” do biografema - teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa “biografia” diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo - leitor. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.15)

⁴ Conceito de signo, segundo A. J. GREIMAS/ J. COURTÉS. *Dicionário de Semiótica*. (1999, p.422).

⁵ Texto para Barthes “não é um produto estético, é uma prática significativa; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objecto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que tentássemos encontrar, é um volume de marcas em deslocamento, a instância do Texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo”. Roland Barthes. In: *Aventura Semiológica*. (1987, p.14). Ainda dentro dessa tipologia desenvolvida por Barthes existem os “textos de prazer” e “textos de gozo” situados na temporalidade da leitura. Os textos de prazer são também chamados de “clássicos” ou “legíveis” - não oferecem resistência, proporcionam uma leitura fluente e tranqüila, desimpedida, convidam o espectador a pular fragmentos de imagens, sem perda de entendimento; já os textos de gozo – igualmente chamados de “modernos” ou “escrevíveis” – exigem uma leitura mais atenta, sob pena de, à não obediência dessa exigência, punir o leitor com o tédio, a improdutividade e, finalmente, ao abandono da leitura. Portanto, fiz referência à leitura das cartas dos dois escritores, associando ao conceito de “textos de gozo” - textos escrevíveis. Um texto que nós construímos ao ler os fragmentos das cartas (mas não está presente nelas), aberto a um plural ilimitado e só se torna possível pelo engajamento radical da produtividade do espectador/leitor. Um olhar, extremamente, semiológico, vertiginoso e escrevível.