
UMA BRISA HETERONÍMICA NOS CONTOS DE FLORBELA ESPANCA

Aline Alves de Carvalho*

Mesmo que Florbela Espanca se aventure, como pouco se sabe, pela prosa, pode-se dizer que assim não abre mão de pinceladas poéticas. Até mesmo nos contos em que o enredo é marcadamente linear, o lirismo, típico da poesia, não deixa de estar presente. Sua pena – ou pincel – se apresenta absolutamente tragada pela escrita moderna interferindo na forma tradicional, na qual o narrador sempre está no seu privilegiado posto de observador, fingindo não se envolver com o que conta, e aceitando que seu texto realmente não é parte de si. Felizmente, Florbela Espanca transborda de si esses pequenos universos quase vivos mesmo que presos ao papel, e cada personalidade assumida em seus sonetos reaparece nos contos sob o status de personagem. A musa romântica, virgem e espectral, mesmo que para reivindicar seu desejo, tão desprezado pelos românticos, é a protagonista de, por exemplo, “A Morta” e “As orações de Sórora Maria da Pureza”; a mãe, identificada também com a Grande Deusa pagã, é a mulher descendente da Virgem Maria, a mãe do Cristo, em “A paixão de Manuel Garcia”; e a mulher tentadora, a Eva, a maldição do dândi, aparece em forma de assombração que retorna ao mundo dos vivos para aterrorizar os homens, em “O Sobrenatural”. Para irmos além dessas identidades, Maria Lúcia Dal Farra enumera também “a irmã, a sedutora, a virgem, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a desencantada da vida, a sóror, a pária, a Princesa do Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a mãe, a erótica, a insaciável, a Princesa Encantada (...)”¹.

* Mestre em Literatura Portuguesa e doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do CNPq.

¹ DAL FARRA, Maria Lúcia (org). “À margem dum soneto”. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

No conto “À margem dum soneto”², todos esses arquétipos femininos se reúnem numa mesma personagem, ao mesmo tempo que estão paralelas a outra, que é a protagonista, e mais precisamente, a própria Florbela. O conto tem início quando a personagem identificada como *a poetisa* recebe um visitante, para quem lê o soneto que escrevera. Trata-se de “Loucura”, do livro *Reliquiae*³. O traço factual faz emergir do texto a mulher Florbela para depois retornar ao papel, e nele existir como vida fictícia. Narrando um conto na terceira pessoa, em que a personagem é ela própria, Florbela se descola de si mesma conferindo ao seu eu-poetisa a forma de uma de suas personalidades. Nesse conto, Florbela Espanca ficcionaliza-se, coexistindo com suas outras personagens. Essa invenção de si, da vida, ou a vida em ficção, aproxima-se do processo heteronímico no que diz respeito à manifestação de identidades diferenciadas e independentes. Florbela não cria heterônimos, mas cria existências, que ela vivencia em seu lirismo; assim como inventa-se como santa, pecadora, heroína, mãe e amante, inventa a poetisa, a própria Florbela, diminuindo os limites entre realidade e ficção, ou, vivenciando a arte ao mesmo tempo que cria a vida. Da mesma forma, Fernando Pessoa, por exemplo, cria Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Barão de Teive, e inclusive o próprio Pessoa-ortônimo. Essa explosão de identidades nada mais é que os cacos espalhados de uma alma fragmentada, a crise de um sujeito oprimido pelo mundo que o dissolve no plano objetivo, e cuja existência se mobiliza pela busca pela identidade. A leitura dos contos de Florbela permite a descoberta da mulher igualmente em crise, compartilhando com o homem a condição humana, a angústia da qual ninguém está livre.

Nesse sentido, não se trata de multiplicidade anímica, mas, mais propriamente, de subtração. Cada uma dessas vozes não representa uma identidade nova que nasce, mas um pedaço, um fragmento de uma unidade desconstituída. A subjetividade moderna não é múltipla, mas fragmentada. É *várias* porque deixou de ser absoluta, e porque não pode existir sem assimilar tudo o que é alheio a si, sem ser *outras*. Outros poetas falam sobre essa crise

² ESPANCA, 2002, p. 87.

³ *Ibidem*, p. 83.

expressando suas experiências dilatadas: Rimbaud diz que “eu é um outro”⁴; Mário de Andrade: “sou um, sou dois, sou vinte e dois, um dia topo comigo”⁵; e Ferreira Gullar, em “Traduzir-se”: “uma parte de mim/ pesa e pondera/ a outra delira”⁶. E no soneto citado em “À margem de um soneto”, Florbela acompanha o coro: “Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas almas a rir dentro da minha!...”⁷. Entretanto, se o silêncio não tem lugar nessa vastidão de almas, por que a poetisa reclama de solidão?

Assim como o homem, a mulher também tem sua subjetividade dissolvida na coletividade, cujas identidades ela precisa assimilar para tentar restituir a sua própria. No entanto, as identidades disponíveis ao homem nem sempre lhe são impostas, ao contrário do que acontece com a mulher, cujo papel histórico sempre esteve condicionado pelo pecado original: que não foi exatamente comer o fruto proibido, mas induzir o homem a fazê-lo. A história da mulher pode ser resumida pelas imagens de Sísifo e de Prometeu: existências destinadas ao castigo, por um crime que jamais será expiado. No caso do homem, o seu castigo – o trabalho – faz dele o substituto de Deus, porque através dele, especialmente na era burguesa, o homem ocupa seu posto de dominador sob o disfarce de provedor. Inclusive, é o trabalho o sinônimo na era burguesa de dignidade e valor, porque é apenas por ele que o homem ganha dinheiro. Enquanto isso, mesmo que alguns espaços tenham sido conquistados pela mulher, seu estigma de mal absoluto permanece inabalado e está sempre sendo alimentado.

A mulher fatal vem representando esse estigma na cultura moderna, quando a sexualidade feminina começa a ser debatida. Na literatura, inicialmente, a sexualidade da mulher apenas aparece na figura da prostituta, mesmo que glamurizada pelas firulas românticas; mais tarde, ela se inclui entre os elementos viciosos da sociedade criticada pela literatura realista; no final do século XIX, é duramente combatida pela misoginia dos dândis⁸. É então

⁴ RIMBAUD, Arthur. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

⁵ ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

⁶ GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

⁷ ESPANCA, 2002, p. 88.

⁸ José Carlos Seabra Pereira analisa a presença do mal em qualquer objeto, conforma a visão decadentista. A essa visão não foge a mulher, em relação à qual, o dândi manifesta um “impulso de

que o número de mulheres escritoras cresce, e a mulher fatal tem a oportunidade de tomar a palavra, quando anteriormente, apenas tem a chance de se incluir em discurso quando um homem constrói uma personagem feminina. O discurso da mulher fatal está presente na poesia de Florbela Espanca, mas pela perspectiva da dor, porque o destino dessa mulher não é simplesmente o de conquistar homens e abandoná-los, mas o de ser evitada por eles. Ela não é mais o simples objeto a ser evitado, mas aquela que tem que conviver com o impulso de seduzir, porque seu corpo é dotado de desejo, e também com a impossibilidade de realizar seu desejo, porque este também é condenado. Esse conflito é o *leitmotiv* da escrita de Florbela, que tenta dizer que a existência feminina não é despojada de libido, da qual se esvazia ao incluir-se no discurso masculino; e também que a mulher vai muito além de sua própria libido, podendo ocupar, inclusive, o plano da arte. Por isso, Florbela convoca outras mulheres, além da mulher fatal, ao discurso, de modo que tenha a chance de desmistificar as personagens femininas construídas pelo homem, e afirmar-se como diversa, cuja alma não está confinada em seu papel de maldita, e que, ao contrário, transborda para além da ficção de autoria masculina.

No entanto, a defesa da mulher maldita não é tarefa fácil, como se perceberá no conto mencionado. A poetisa, inicialmente, é apresentada por um ângulo que privilegia sua elegância (“vestida de veludo branco e negro como uma andorinha”, tem a “mão delgada, onde as unhas punham um brilho de joia”⁹), porque é o ângulo de quem a vê, isto é, o do visitante que acaba de chegar e é recebido por ela. Como por extensão de si, sua sala é apresentada e é bastante convidativa: o “ar alegre”, a “temperatura deliciosa”, a “aldeia cheia de sol” da gravura, os sorrisos das fotografias são atraentes e tornam o ambiente uterinamente aconchegante. Esse conforto fica ainda mais evidente quando contrastado com o mundo exterior: “Lá fora, a tarde de Novembro desdobrava-se em véus lutuosos, enconstava-se às vidraças como cortinados de

afastamento” em razão de um “religioso sentimento do caráter pecaminoso da sua beleza, e uma invencível atração que a ela subjuga o homem. (...) E é precisamente do caráter sobrenatural, assim assumido, que lhe advém o irresistível domínio que exerce” (PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: CER, 1975, p. 37).

⁹ ESPANCA, 2002, p. 87.

burel pardo, opacos e pesados. O mugido das sirenas rasgava as sombras do crepúsculo em gemidos lamentosos, carregados de desolação e tristeza”¹⁰. Assim sendo, a tarde triste que se passa do lado de fora da sala está acontecendo unicamente *fora* dela. O ambiente é acolhedor e sedutor, de um magnetismo quase irresistível; não atrai apenas quem é recebido nele, quem o visita, mas, e principalmente, quem o habita; a poetisa está bem onde está, o que significa dizer que ela se sente bem e confortável com quem é, ela própria e o pequeno universo que a circunda não lhe são incômodos. A tristeza é do mundo externo, e tenta invadir seu mundo encostando-se em suas “vidraças como burel pardo”, opaco e pesado, mas apenas consegue grudar na janela, que está fechada, porque recusa a impureza que é externa, e não da poetisa.

Essa apresentação coloca, pelo ângulo de visão do visitante, a poetisa no lugar central do conto, um lugar que também é o eixo de atração, e que é o lugar que ela ocupa de acordo com seu próprio ângulo. Ela é o foco, o alvo, tudo se volta para ela. Tudo o que a envolve, “seu sorriso radiante” e sua “voz macia” são encantadores. Ela incorpora a Sherazade, as sereias e todas as feiticeiras da tradição, a Medusa, a Salomé, uma encantadora de serpentes, apropria-se da flauta de Orfeu e encanta tudo a sua volta, encanto do qual o visitante também não está imune. Até a leitura do soneto, ele gosta do que vê e sente; no entanto, quando percebe ter sido enfeitiçado, sua reação imediata é de recusa ao encanto. É então que, invertendo seu foco da poetisa para ele mesmo, interrompe a fala da poetisa, *a margem do soneto* se converte em centro, o que antes circundava o soneto, agora o invade, a palavra poética da mulher é desfocada pela brusca interrupção da palavra masculina, que antes não participava do discurso. Ele diz, então, que “o soneto (...) faz-me lembrar um *caso*”¹¹.

A tentativa de expressão é abafada pela apropriação da palavra pelo visitante/interlocutor, que não é uma participação amistosa do diálogo, mas uma interrupção brusca da fala da poetisa. A essa altura, cabe observar que, na verdade, o visitante é um médico,

¹⁰ Ibidem, p. 87.

¹¹ ESPANCA, 2002, p. 88, grifos meus.

mais especificamente um psiquiatra¹², que referido como *visitante* leva a crer que a cena descrita é a de uma visita de rotina médica. O médico avalia o soneto e identifica sua mensagem com um de seus casos médicos, como se estivesse, em vez de interpretando um poema, concedendo um diagnóstico. Nesse raciocínio se manifesta a razão da qual a ciência vem se servindo a fim de converter o conhecimento humano em dominação, uma razão que é irracional e técnica, e que não explora o desenvolvimento tecnológico à serviço da melhoria da humanidade. Aqui, por exemplo, o médico trata um soneto como quem precisa sistematizá-lo incluindo-o em uma categoria, como se, assim como os homens estão sob o domínio dos que detém o conhecimento, o soneto, a poesia, a arte em geral fosse também dominável por qualquer homem. Por isso, como é feito com tudo o que se necessita ter sob controle, o soneto da poetisa é transformado em “caso clínico”.

Isso é feito a partir da comparação entre a poetisa e a mulher de um paciente, chamado de Major L., e que enlouqueceu, segundo o médico, por causa dela. Trata-se de uma romancista brasileira, assim como a poetisa, é uma mulher literata. Tudo nela é referido como maléfico, perturbador, quase demoníaco. O médico começa por dizer que “aquela paixão deixou completamente assombradas todas as pessoas das relações de ambos”¹³. Depois ele descreve essa mulher de forma grosseira (“Ela era feia, nada elegante, não sabia vestir-se, e ele, pelo contrário, era um rapaz adorável e um dândi.”¹⁴), e aponta nela aquilo que a aproxima da mulher que ludibria o homem, e que na verdade, é o grande dom dela, romancista, e da poetisa: a imaginação.

A explicação, quanto a mim, é tudo quanto há de mais simples: aquela feia era inteligente, tinha o talento, o espírito e a graça, e sobretudo o encanto, *duma imaginação extraordinária, palpitante de vida, apaixonada e colorida, sempre variada, duma pujança assombrosa como as profundas florestas da*

¹² Como bem analisa Maria Lúcia Dal Farra em sua leitura do conto presente na edição que organizou e que foi utilizada como fonte para esse trabalho. A crítica observa que o personagem “tem livre acesso a hospitais, e, para ser mais precisa, aos hospitais de... alienados. (...) E para decifrar os termos do poema, ele o recobre com um caso clínico, bem ao gosto do psiquiatra que é.” (Ibidem, p. 84).

¹³ ESPANCA, 2002, p. 89.

¹⁴ Ibidem, p. 89.

sua pátria brasileira. Pois *foi precisamente essa imaginação que o apaixonou, que acabou por o endoidecer...*¹⁵

O marido da romancista é chamado de Major L., ou seja, é integrante da classe militar, integrando, portanto, o comando do estado e a classe dominante. Representa o homem que lidera a sociedade, e por isso, a controla conforme lhe é conveniente. Diante de uma mulher de imaginação, vê-se subjugado em um casamento no qual a mulher está fora do domínio, o que é o suficiente para enlouquecer qualquer homem controlador e patriarcalista. Há também de se notar que a origem da romancista é frisada quando se fala de sua pujança, que é “assombrosa como as profundas florestas de sua pátria brasileira”. Nessa menção ao Brasil se observam estranheza e mistério, como os mencionados pelo explorador disfarçado de turista ou estudioso que fala demagogicamente da terra estrangeira, ou pelo português quinhentista e recém-chegado quando se refere à colônia como o lugar do desconhecido, a selva onde se perde e que está perdida, por isso deve ser domada e doutrinação, como se fez com a população nativa. E como o Major L. sente necessário fazer com sua mulher. A sua loucura é, portanto, o delírio da razão instrumental, da razão da ordem, que conduz o conhecimento humano em favor de uma sociedade regressiva. A loucura do major L. é metáfora do delírio insano do homem moderno. A mesma loucura que manteve a poesia e a vida pessoal de Florbela por tanto tempo sob o rótulo maniqueísta de imorais.

A poetisa logo se vê equiparada a esse arquétipo da mulher que leva o homem à ruína, e rejeita essa qualificação. Ao longo de toda a conversa, ela fala bem pouco, e bem menos que seu interlocutor. Rapidamente, porém, ela não hesita em manifestar discordância em relação ao diagnóstico, como quem precisa desfazer a incompreensão e a intolerância, diagnóstico que o médico começa a fazer, identificando nela o mesmo mal que vitimou outro homem. Essa manifestação é movida pela mesma iniciativa que a faz escrever poesia e dizer sua angústia em ter tantas almas, que é uma angústia por ser *inadequada*. É também angústia por ter que conviver com tantos *eus*, muitos deles impostos pela sociedade, cuja consciência é exterior a si,

¹⁵ Ibidem, p. 89, grifos meus.

mas que tenta se apropriar dela como se ela fosse propriedade do conjunto coletivo, e como se sua vida fosse uma experiência desse grupo, e não dela. Por fim, é a angústia que emerge da tentativa de provar que a experiência feminina compreende, sim, a sedução, crime ancestral da mulher; no entanto, seduzir não é o desejo de corromper alguém, não é instinto de morte, não é Thánatos; mas, ao contrário, é instinto de vida, Eros. É a busca por realizar o que lhe dá prazer, libertando-se de uma sociedade que quer se apropriar de sua energia vital e desviá-la para o sustento da família, da religião e do Estado, instituições que, mesmo tendo-a a seu serviço, insistem em restringi-la à mulher sedutora, quando ela mesma vivencia tantos outros papéis. Por isso, o Major L. entende como disfarces as várias personagens de sua mulher, assim como as máscaras de Florbela são tão equivocadamente entendidas; não se trata de máscaras que disfarçam, porque a mulher não vive essas identidades por estar tentando se esconder, ela não precisa de véus, mas, ao contrário, ela quer se revelar.

Assim, a poetisa tenta refutar o diagnóstico do médico, e bruscamente diz: “Não vejo em nada disso o meu soneto...”¹⁶ Ao enunciar sua discordância, seu protesto é em vão, o médico a interrompe “numa fingida impaciência”: “Não seja mulher, você que o é tão pouco. Espere...”¹⁷ A impaciência é fingida não porque o médico é generosamente delicado e gentil com sua paciente, mas porque ele tem as rédeas nas mãos, é o dono do jogo. Ele acredita domar esse espírito selvagem que pretende “curar”. Ele não precisa se chocar contra quem ele pensa ter o controle; mas ele está enganado, porque ela não se contenta com o parecer que ele lhe dá, e mesmo quando é desarmada em uma batalha perdida, ela não se conforma, não contém o incômodo por ter sido silenciada, demonstrando inquietude no gesto de “desfiar, num gesto maquinal, as grandes contas do seu colar cor-de-rosa”¹⁸, numa ansiedade de quem sufoca um grito.

Além de carregar o estigma de causadora do mal, a mulher também é condenada a se desconfigurar em sua essência. Prosseguindo com o “tratamento”, o médico identifica a

¹⁶ ESPANCA, 2002, p. 89.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

insubordinação da paciente e ordena que ela *não seja mulher*, quando queria pedir para que ela não fosse impaciente. A rejeição a um aspecto atribuído à natureza feminina tem o mesmo caráter misógeno que a própria atribuição desse aspecto – a impaciência – ao comportamento da mulher. Nisso se observa mais um estigma, dentre os tantos outros atributos de caráter pejorativo que a figura feminina tem recebido com o passar dos tempos. A censura, aqui, não tem apenas o propósito de manter a palavra em poder do homem, mas também de reprimir a expressão feminina, de abafar sua tendência ao questionamento e sua natureza inconformada. Impedida de falar, a poetiza não só deixa de concluir seu movimento de reação, como também é obrigada a ouvir a fala do médico, o discurso masculino, até o fim. Esse discurso faz as vezes de instrução, como uma hipnose educativa que faz parte da rotina de seu mentor, cuja função é orientá-la de modo que ela se adeque ao mundo em que está inserida, e principalmente, não ofereça ameaças a este mundo.

O médico, por sua vez, prevenido pelo caso que testemunhara, faz uso de sua astúcia e se defende do feitiço da poetisa. Como homem da ciência e do saber, converte seu conhecimento em socialização, prestando serviço à sociedade moderna. Ele é um guardião da ordem, diagnostica a doença como quem sentencia um condenado, tudo apenas pelo uso de categorias. A segurança coletiva – que atualmente significa a segurança do governo, das camadas dominantes e da cultura – consiste unicamente na organização, que nos estados ocidentais novecentistas é garantida por administrações burocráticas, democracias demagogas ou regimes fascistas e arbitrários, instituições que se utilizam da opressão para se manter no poder. Nessas organizações, a ciência se converteu em apenas mais um substrato do poder, em que o desenvolvimento técnico, inicialmente destinado a beneficiar o homem, vem prestando cada vez mais um desserviço à humanidade. Da mesma forma que os movimentos revolucionários do final do século XIX, em vez de promover a transformação do falido mundo burguês, oferecem ainda mais impulso ao desencadeamento de tragédias no século XX, a psicanálise e a psiquiatria também vêm sendo equivocadamente aplicadas; em vez do alívio das

angústias vivenciadas em sociedade, têm servido para agravar a condição dos antissociais e marginalizados, encerrando-os em categorias.

A partir dessa questão, podemos voltar à loucura que inicia o conto de Florbela, mais precisamente, ao soneto, à sua autocitação. A poetisa é a manifestação do seu eu criador, inventivo e imaginativo, o responsável por sua atividade literária. A construção dessa *persona* parte da sua experiência lúdica, aquela que resgata a infância, as vidas ancestrais e incorpóreas. É essa personalidade que permite o desligamento parcial da realidade empírica necessário para a criação artística e para a reflexão consistente. Trata-se do mesmo dom de que a romancista brasileira dispõe para criar os personagens que enlouquecem seu marido, mas que são arte. Essa arte que aliena não é a que esvazia, porque essa alienação é salvadora, emancipa o indivíduo das imposições do real, é uma alienação libertadora. É uma loucura que deflagra o senso inconformado, desajustado, negativo, crítico, dissidente. É uma loucura dialética: o mundo oprime o indivíduo e o conforma; ele se esvazia, fragmenta-se, converte-se em um produto social, propriedade alheia. Entretanto, quando se trata de um indivíduo dotado de sensibilidade crítica, desconfia de sua condição e percebe que está enquadrado em uma categoria, e que, lançado na correnteza, fortalece esse fluxo. Essa é a hora em que reflete sobre ser ele parte desse mundo, ou na verdade, excluído dele. É quando a loucura oferece-se não apenas como a marca do indivíduo inapropriado para coexistir com seus semelhantes, mas também como a possibilidade da distinção, de uma desconexão que revela a realidade por trás de suas imagens contraditórias e nebulosas. Apenas essa desconexão permite aquilo que Walter Benjamin chama de *iluminação profana*¹⁹. É dessa iluminação que a poetiza é dotada, e é por isso que ela consegue entender que não é por ser sedutora que é maldita; é por isso que ela consegue

¹⁹ Em seu estudo sobre o surrealismo, Benjamin analisa a linguagem daquela escola, identificando nela o sonho como elemento estético e filosófico: “Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens *fugir ao fascínio da embriaguez*”. O desvio que se pode atingir através da linguagem onírica, nesse sentido, é uma superação “autêntica e criadora”, que se dá através de uma *iluminação profana*. Desse modo, o pensamento se move do sonho de volta para a história e atinge um nível de reflexão que diverge da historiografia tradicional. (BENJAMIN, Walter. *Magia técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 23, grifos meus.)

entender que a sua loucura não é apenas neurastenia ou histeria, ou o que a torna inadequada, mas é também o seu dom, sua imaginação, sua razão alienada, distinta da razão instrumental e regressiva. Essa última é a que caracteriza tanto o médico quanto o Major L., para o qual a mulher dotada de imaginação é um “Monstro com tantos nomes”²⁰, que “aparecia-lhe simbolizada numa hidra de mil cabeças”²¹ e da qual diz sentir medo.

Mas, obviamente, mesmo ciente de que sua loucura não é a maldição da humanidade, não está livre do sofrimento, afinal, além do eu que é a mulher livre, há o eu da mulher que os outros veem, ou querem ver. A condição feminina é esta: conviver com a boa consciência sobre si e com a má consciência que os outros têm de si. Aceitar – mesmo que de forma não resignada – que o estigma que os outros atribuem a ela não será desfeito; ou seja, encarar esse fato sem disfarces. Nisso, o eu artístico de Florbela se encontra com o seu eu histórico, ambos incorporados pela poetisa, o que significa que sua realização artística também é ação e reflexão filosóficas. Por isso, ela marca seu texto com uma parte de si própria: o seu soneto; ela se imprime na própria ficção, fazendo dela parte de sua vida e de sua participação na história.

E assim, ela reclama de solidão – pavoroso mal de ser sozinha – apesar de estar acompanhada de tantas outras mulheres: sua solidão é a de quem fala e nunca é ouvida. E por isso que em nenhum momento do conto ela para de se desmanchar, isto é, de se fragmentar. Assim, no início, antes de se tornar o gesto maquinal, que foi a reação à censura do médico, ela “desfiava num *gesto inconsciente* as grandes contas do seu colar cor-de-rosa”²²: aqui, o gesto ainda é inconsciente porque é o reflexo de quem percebe sua loucura, a decomposição de si enquanto sujeito inadequado, portanto, sensível e racional, que diverge do indivíduo comum e regressivamente alienado; nesse momento, é quando ela está lendo o soneto, em que fala de suas muitas almas. Depois, “uma camélia desabou de repente numa chuva de pétalas sobre o tapete”²³, flor que se desfolha, e desmancha. Mais adiante, ainda presa à posição de ouvinte do

²⁰ ESPANCA. 2002, p. 91.

²¹ Ibidem, p. 90.

²² ESPANCA, 2002, p. 87, grifos meus.

²³ Ibidem.

médico, a poetisa continua em decomposição, recebendo sem poder reagir as palavras que a condenam:

A poetisa não quebrara ainda o encanto do seu gesto. As contas do grande colar cor-de-rosa continuavam a passar-lhe pelos dedos brancos e delgados. O seu olhar, enevoadado de lágrimas, vagueou um momento pela sala, prendeu-se ao brilho fulgurante da campânula do irradiador, e ali ficou como que hipnotizado.²⁴

A essa altura, a poetisa teme ser rejeitada pelo homem que ama, que é também o seu médico. Ela receia que ele sinta o mesmo medo que o Major L. sentira da esposa. Esse receio nada mais é que o peso do estigma que nunca a deixa: o de mal ancestral. Ela chora pela iminente rejeição, mas principalmente porque a vivência de sua sexualidade não encontra espaço em nenhum tipo de relação. É deslocada e inadequada, e se inclui entre as manifestações sexuais que precisam de orientação e desvio para as funções das quais a sociedade necessita. Tendo em vista que o médico não é apenas seu amante, mas também célula da sociedade, esse receio não é apenas da rejeição amorosa, mas também da exclusão social. Ela continua se desfazendo:

As camélias brancas iam deixando cair as pétalas imaculadas sobre o tapete onde parecia ter nevado. As grandes flores dos cretones claros pareciam querer imitá-las, mais lânguidas agora, mais abertas, como que por milagre embriagadas de aromas pesados. Despediam um brilho mais suave as cores amortecidas das porcelanas, nas paredes. Os sorrisos das fotografias eram mais ausentes, mais vagos nos cantinhos onde a luz do candeeiro não batia.²⁵

Agora, a alegria aconchegante da sala, descrita inicialmente, cede lugar para a tristeza. Por isso que mesmo sabendo que sua loucura é engrandecedora, pois a diferencia das outras pessoas, e move nela “a cavalgada/ Das grandes paixões e loucuras triunfantes”²⁶, não deixa de haver sofrimento pelo preço que tem de pagar por sua loucura, mesmo que a infelicidade não seja uma condição permanente. Afinal, como alterego de Florbela Espanca, a poetisa representa

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 87.

a mulher de espírito livre. Dar ênfase à tristeza seria dar mais uma volta na chave que a confina na prisão da existência esvaziada que o mundo patriarcal quer lhe dar. O mais correto seria perceber que ela não convive com a paz, mas com o conflito e a instabilidade; ela se frustra e se desespera, sim, mas porque não é passiva, permitindo-se o amor e todas as outras experiências recusadas à mulher. Dar ênfase à sua tristeza significaria identificar nela uma paralisia que não é própria de uma sensibilidade poética e crítica.

Ao fim do conto, espera-se pelo abandono do “caso” pelo seu médico; o receio da poetisa de que o amante desista dela provoca a expectativa de que esse receio se concretizará. No entanto, não é o que acontece. E isso não significa que ela sai vitoriosa nessa batalha pelo amor e pela realização de seus desejos; o amante se rende a ela, mas não porque é destemido a ponto de correr o risco de enlouquecer, como aconteceu com o Major L. Ela questiona se ele não tem medo de enlouquecer, o que seria o mesmo que perguntar se um senhor tem medo de seus escravos. Em outras palavras, a resposta do médico equivale a ter dito: “É claro que não, eu sou o dominador, estou imune aos seus truques”. O médico não tem medo de enlouquecer, porque ele não corre esse risco. Enquanto antes Ulisses precisaria tapar os ouvidos com cera ou ser amarrado ao mastro do navio para não cair no feitiço do canto das sereias, agora sua astúcia não será tão necessária: o homem e sua ciência, técnica e dominação da natureza progrediram a tal ponto que se tornou indestrutível. O veneno da serpente se torna arma contra ela mesma: “As almas das poetisas são feitas de luz, não ofuscam, iluminam.” Não matam, fortalecem. O que antes se apresenta como o mal, agora – a mulher maldita, examinada, diagnosticada e medicada – é inofensiva. O tratamento é eficiente, garantido pela ciência e pelo progresso. Não há o que temer.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad José Octávio de Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.

ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto*. org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *As Máscaras do Destino*. Apresentação Fernando Alves. São Paulo: Aquariana, 2003.

_____. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ª ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: CER, 1975.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

SILVA, Fábio Mário da. “*O dominó preto: as múltiplas faces do feminino*” In: ESPANCA, Florbela. *O dominó Preto*. São Paulo: Martin Claret, 2010.