

Literatura Inglesa Contemporânea: diálogos entre literatura e história

Deus não pode mudar o passado, mas o historiador pode - piada anônima

Na obra *a room of one's own*, de Virgínia Woolf, a autora busca, em determinado ponto de seu discurso, encontrar um passado das mulheres, registros históricos sobre como elas viviam em outros séculos. Ela encontra vários livros, todos escritos por homens e diz, dirigindo-se a uma platéia de mulheres:

Vocês têm idéia de quantos livros são escritos sobre mulheres no período de um ano? Vocês têm idéia de quantos são escritos por homens? Vocês têm idéia de que vocês são, talvez, o animal mais discutido do universo? (WOOLF,2000:24)

Diante do silêncio de vozes femininas sobre o passado, Woolf resolve, então, criar uma: Judith Shakespeare. Woolf imagina como deve ter sido difícil para algumas mulheres talentosas do passado exercer o dom que possuíam. A vocação para a atividade intelectual e a criação artística eram uma benção para um homem, mas um estigma para uma mulher. Judith era irmã de William Shakespeare e tinha o mesmo talento para o teatro que o irmão, a única diferença entre eles era o gênero. A jovem aspirante a dramaturga não teria a menor chance de sucesso: “Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria enlouquecido, se matado ou terminado seus dias em uma cabana fora da vila, meio bruxa, temida e ridicularizada.” (WOOLF, 2000: 45).

A atitude de Woolf, ao criar uma personagem para fazer frente ao vazio da historiografia oficial, é simbólica e poderia muito bem representar uma das principais correntes da historiografia contemporânea. Baseada, entre outros, nas reflexões de Michael Foucault, Keith Jenkins e Linda Hutcheon, essa maneira de pensar a história questiona seriamente a ontologia do fazer historiográfico tradicional. Todas as bases positivistas em que se assentava uma história supostamente científica parecem ruir. Não se pode mais aceitar o fetiche do passado absoluto, pleno, acessível a quem quiser procurá-lo. O historiador, já há muito, não se crê mais desinteressado e imparcial. Os documentos oficiais, antes tão apreciados na busca por uma suposta “verdade” histórica,

estão diluídos em sentidos mil, esvaem-se em contradições, dissolvem-se. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”¹ e a história mostra-se como um livro de areia borgiano.

Para manter as metáforas do mestre buenairense, pode-se falar em uma biblioteca de Babel, (BORGES, 1989) labiríntica e infinita, em que um corredor leva a outro, indefinidamente. No caminho, encontramos pessoas na biblioteca e ficamos sabendo que há a lenda de um catálogo, com todos os livros e suas respectivas localizações. Dizem também que tudo o que existe está nas prateleiras e, se não estiver nelas, não é real. “ El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito, de galerías” (BORGES, 1989: 111).

Um labirinto, enganador e desesperador, eis como o historiador tradicional poderia sentir a produção historiográfica contemporânea. Esses corredores sem fim são as várias interpretações do mesmo “fato”², as disputas em torno da interpretação “correta”, são máscaras para disputas de poder. Características do presente, essas ideologias, que podem estar em conflito, cooperação ou negociação, criam um suposto passado e o apresentam como “real”. Não se pode esquecer que a suposição de primazia é uma ferramenta discursiva muito usada em disputas as mais diversas. O que se legitima discursivamente como “real”, engana duplamente, pois é um discurso que aparenta somente representar, quando, ao se examinar melhor, está criando aquilo que é supostamente representado, como observa a socióloga Berenice Bento:

É necessário apontar que a linguagem não tem somente a função de descrever a realidade, devendo ser compreendida como uma modalidade produtora de realidades. No caso da linguagem científica, a tarefa de desvelamento dessa função é consideravelmente complexa, pois sua eficácia consiste na idéia da suposta capacidade da ciência em descrever uma dada realidade de forma neutra. (BENTO, 2006:45)

Obviamente, nenhuma realidade é “dada”, nem muito menos descrita de forma neutra. Acreditar em uma natureza, um real, já-aí, seria cair numa naturalização

¹ Célebre frase de Marx, que aparece no *manifesto do partido comunista* e tornou-se título da obra igualmente notável de Marshal Berman sobre a modernidade.

² Obviamente, a própria noção de “fato”, enquanto realidade histórica plena localizada em um passado verificável, pode ser questionada.

perigosa. Os pós-modernismos tendem a chamar essa visão de metafísica da presença³. É a herança cartesiana, costurada desde Francis Bacon, e mesmo antes, passando por Galileu Galilei e David Hume, até chegar em Isaac Newton e na eficiente propaganda de iluministas como Jean François Marie Arouet (*monsieur* de Voltaire). Advogar uma percepção diferente é uma das propostas contemporâneas, que não acredita na coerência e racionalidade pétreas de um discurso apresentado como uma grande linha evolutiva, cada vez mais próxima de uma “verdade” incontestável, porque científica.

Não sem razão, a historiadora Tânia Swain aponta a ciência como o novo dogma e compara o cientista ao sacerdote (SWAIN, 2004). É fácil desenvolver essa metáfora, o sacerdote é um intermediário entre o divino “real” e a vida cotidiana. O cientista também age como uma ponte entre a natureza, real, já-aí, e o mundo comum. Os xamãs muitas vezes enfrentavam grandes perigos no mundo espiritual para poder trazer as bênçãos dos espíritos (ELIADE, 1998); o cientista, na imagem popular, enfrenta a incompreensão, o descaso, a falta de recursos e até a loucura, passando pelo remorso e chegando ao suicídio.⁴ Essa idéia também se une à jornada do herói, conforme definida por Joseph Campbell (CAMPBELL, 2007). O herói é um membro da comunidade que sai para uma grande aventura, enfrenta uma série de perigos e retorna com algo de bom para a comunidade. Já os xamãs se diziam escolhidos por algo superior, tinham uma missão, discurso utilizado por alguns cientistas, ancorados no conceito romântico de gênio. Enfim, para sintetizar basta lembrarmos que Auguste Comte fundou a igreja positivista e hoje há o movimento da cientologia, presente nos cinco continentes e com seguidores hollywoodianos, como Tom Cruise, John Travolta, Jennifer Lopez e Will Smith.

Voltando a Borges, os outros moradores da biblioteca são as pessoas, historiadores ou não, que vagam no labirinto, perdidos entre vozes e versões do passado. O tal catálogo, sonho dos frequentadores, nada mais é do que o fetiche antigo de que há uma “verdade” histórica, passível de ser encontrada por meio do método científico. Por fim, há a idéia de que a representação é tão perfeita que abarca todo o representado. Nada existe que não esteja nos livros da biblioteca e, se não estiver neles é

³ Termo cunhado por Jacques Derrida, metafísica da presença seria a base para a crença tradicional da ciência em um objeto dado e perscrutável por meio de um método (DERRIDA, 2006).

⁴ Galileu Galilei, Oppenheim e Santos Dummont são exemplos muito citados.

porque nunca existiu. Na tradição hindu é costume afirmar-se isso a respeito do *Mahabharata*; também os islâmicos defendem a mesma coisa com relação ao alcorão e mais de um pastor, rabino ou padre já disse isso da bíblia judaico-cristã. Swain traduz muito bem essa idéia para o âmbito historiográfico numa afirmação já célebre, quase um adágio: “o que a história não diz, não aconteceu” (SWAIN, 2000). A proposta alternativa é batizada por Swain de “história do possível”. A multiplicidade não é um problema, mas uma riqueza, não há problema algum em se viver na biblioteca de Babel. O catálogo tão sonhado não existe, e daí? O que é, afinal, tão perturbador em não haver uma verdade pétrea? Não podemos esquecer que esses discursos legitimam diversos tipos de Poder. Estamos falando de narrativas que produzem um sentimento de unidade e pertencimento. Essas “nacionalidades fabricadas”, por sua vez, são o sustentáculo ideológico de estados inteiros e, em conseqüência, de toda a máquina administrativa por eles sustentada. Com relação aos fazeres historiográficos contemporâneos, o crítico brasileiro Luiz Costa Lima, mostra ressalvas:

Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, i.e., sujeita à retificação, e não só à do erro de julgamento de seu agente. Mas isso não a torna *constitutivamente imaginativa*. Parcial, a verdade na escrita da história não *reduplica* o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário. (COSTA LIMA, 2006:65- Grifos do autor)

Costa Lima faz questão de frisar que a escrita da história não é “*constitutivamente imaginativa*”. Ou seja, não se escreve História do nada, há algo e essa existência condiciona a História. Esse fundamento só pode ser, e não pode não ser, é uma Necessidade no sentido medieval e escolástico do termo, sem isso, não há história. Percebe-se nessa visão, a existência de um fundamento necessário. O que seria esse tal fundamento necessário, senão um desejo de base, de chão, uma saudade do “fato”, de uma história que podia afirmar, apontar? aceita-se a multiplicidade e a parcialidade, mas não se abre mão de uma sombra, um laivo, de “fato”. Há, ainda, alguma Necessidade, não se pode aceitar simplesmente a Contingência. Esse

fundamento necessário demonstra um essencialismo recalcado e ainda uma lógica presa na metafísica da presença, mesmo que negue, na superfície, o logocentrismo.⁵

Enquanto a história dos historiadores, termo de Foucault, baseava-se na palavra, no dito, demonstrável e verificável, a história do possível, nas palavras de Swain, baseia-se no silêncio. Como assim? Como escrever a história a partir do silêncio? Usando os fragmentos, supondo, interferindo diretamente na tessitura do passado, apropriando-se do que se considera pétreo e sabendo que há arames por baixo do mármore, sustentando a escultura.

O papel d@s historiador@s, em meu entender, não é afirmar tradições, corroborar certezas, expor evidências. É, ao contrário, destruí-las para reviver o frescor da multiplicidade, a pluralidade do real. Para encontrar uma história do possível, da diversidade, de um humano que não se conjuga apenas em sexo, sexualidade, dominação, posse, polarização... É criar a inquietação, a interpelação, é suscitar a mudança, é levantar questões e pesquisar incansavelmente a diversidade, para escapar à tirania do unívoco, do homogêneo, da monótona repetição do mesmo. (SWAIN, 2004)

A história do possível abre caminho para a literatura brincar com a história, Clío era irmã de Calíope e mesmo de Érato e Terpsicore.⁶ A história *événementielle*,⁷ que buscou ser ciência no século XIX, precisou adaptar-se para se encaixar nos rígidos padrões positivistas da época, o mesmo fizeram outras formas de saber, como a teoria literária e a psicologia, por exemplo.

Na primeira metade do século XX, surgiu a *école des annales*, esse movimento, batizado a partir da revista *Annales: économie, sociétés, civilisations*, buscava flexibilizar o fazer historiográfico para além de uma história das personalidades, nacionalismos e guerras. Entretanto, Lembra-nos a historiadora feminista Valéria Silva que:

⁵ Eu vejo, nessa concepção de história, um É, no caso um FOI, e o SER da HISTÓRIA só se fenomenaliza a partir desse FOI, ora, o que é o FOI, a partir do qual se fala? A contingência só é aceita porque parte de um REAL, um Necessário, mas haverá um REAL, um FOI, palpáveis, ou apenas nosso desejo deles? Seriam eles desejações, i.e., (cri)ações de desejo?

⁶ Musas gregas, filhas de Apolo e Memória. Na ordem de citação no texto, são patronas, respectivamente, da história, da poesia épica/ oratória, da poesia lírica e da dança.

⁷ História de acontecimentos, uma concepção de historiografia normalmente focada nos grandes personagens, nas guerras e interesses dos estados. Orientação difundida ao longo do século XIX e que seria questionada pela chamada escola dos anais, na primeira metade do século XX.

O fazer historiográfico, fundado pelos Annales, apesar de revolucionário à época, reforçava alguns paradigmas da disciplina, como por exemplo, a existência de um sujeito universal. Tal noção, que a princípio parece acolhedora e agregadora, não raramente se mostrava demasiado excludente, pois se remetia à idéia de um sujeito masculino, branco, heterossexual e ocidental. Deixava de fora todos aqueles que não se identificavam com o “homem” sujeito da História. (SILVA, 2009:20 grifos da autora)

Apenas aqueles que pudessem ser equacionados com um “eu”, sujeito universal, seriam considerados participantes ativos da história. Seriam também detentores únicos de todos os direitos advindos desse, assim pensado, solitário protagonismo. As chamadas “minorias” não faziam parte da lista de participantes. As consequências de tão brutal exclusão foram profundas e estão tristemente presentes até hoje.

I-8- Literatura, Metaficção Historiográfica e Michèle Roberts

Com base nas postulações acima feitas sobre a teoria historiográfica, é bom começar a tratar de literatura. Como se pode ver, o termo metaficção historiográfica é composto, baseia-se em duas idéias básicas, a primeira delas, é a de metaficção. De maneira bem direta, metaficção seria ficção consciente de si mesma; um construto verbal que não se quer real, é a negação da mimesis. Um texto de metaficção se apresenta constantemente como um construto narrativo, pois mostra que o livro é um jogo, uma brincadeira de discursos, construindo e desconstruindo supostas verdades. Os escritores desde há muito têm consciência de seu ofício, basta lembrar a peça dentro da peça, de Hamlet, por exemplo; nela Shakespeare expressa uma série de opiniões sobre o teatro, critica atores e dá dicas de interpretação. Ainda na tradição inglesa, o século XVIII viu nascer uma das mais importantes obras de metaficção: *The life and opinions of Tristram Shandy: gentleman*; esse livro, de Lawrence Sterne, alcança paroxismos de autoreferencialidade literária e tenciona a forma do romance burguês ao ponto de quase rompê-lo. A autoconsciência, entretanto, tendeu, de maneira geral, a diminuir no século XIX, como mostram os recursos largamente usados naquela época do narrador onisciente e da personagem tipo. Características facilmente encontráveis em obras de escritores como Charles Dickens e Mark Twain.

Na contemporaneidade, a metaficção tornou-se popular novamente. São muitos os exemplos de livros em que o narrador é também personagem e sabe tão pouco quanto o leitor, evidenciando as limitações de suas perspectivas. O protagonista, ou mesmo alguém secundário, é um escritor em busca de inspiração e o resultado final será o livro que estamos lendo/construindo juntos. O número de vozes narrativas torna-se cada vez maior e mais complexo, com cada uma trazendo sua particularidade. As regras da gramática normativa e da “boa escrita” do século XIX são propositalmente infringidas. As narrativas são várias e desconexas, muitas vezes só se encontrando, quando isso ocorre, no final. O processo de amadurecimento dessas técnicas foi lento, pois muitas dessas características já estavam presentes no modernismo e eram mesmo bandeiras importantes para os ideais estéticos do começo do século XX. James Joyce, para citar somente um exemplo notório, faz da metaficção uma parte importante de sua criação. *Ulisses* e, mais radicalmente, *Finnegans Wake* levam a autoconsciência da obra e sua autoreferencialidade a níveis verdadeiramente aporéticos; nos quais não só o gênero romanesco, mas a próprio signo lingüístico é desafiado. O esgarçamento dos significantes passa a ser constituinte da criação artística.

A metaficção não é, portanto, uma novidade; passemos, pois, ao outro ponto, o historiográfico. Ora, retomando o que foi dito anteriormente sobre teoria historiográfica, literatura e história estão muito mais próximas do que se costuma admitir; ambas são construtos verbais, discursos passíveis de manipulações e apagamentos. A diferença é que a literatura, em especial a metaficção, não nos deixa esquecer que o que lemos não passa de uma “mentira”; é uma brincadeira, um jogo e nada mais. Será? É assim que a literatura ganha sua força. Ao dizer que não questiona verdades, que não tem pretensões a verdades científicas, ao se fingir inofensiva, ela pode ousar e dizer coisas que outros discursos não podem ou não conseguem. Nas peças de Shakespeare, as maiores verdades costumam sair da boca dos loucos e bobos da corte. Comparemos, pois os historiadores de *Henrique V* com o bobo da corte de *Rei Lear*. Os historiadores enganam e mentem para o rei, atizam sua ganância. Eles forjam documentos e manipulam informações para garantir ao rei que ele teria direito sobre o trono da França; tal manobra desonesta acaba contribuindo para a guerra dos cem anos. Já o bobo de Lear, tenta avisá-lo sobre o caráter das filhas, tenta protegê-lo, mas não é levado a sério, uma Cassandra que acaba por ser a única companhia que resta ao rei já velho, abandonado e amargurado.

Aplicando a mesma analogia aos discursos histórico e literário, quem merece mais confiança? aquele que parece mentir, mas pode estar dizendo a verdade, ou aquele que parece estar falando a verdade, mas pode estar mentindo? Talvez a resposta seja nenhum dos dois. Talvez mais do que pensar binariamente em verdade/mentira, seja melhor pensar em possibilidades. Questionar as verdades e as “presenças”, no sentido derrideano, que subjazem às binariedades. Abandonar a lógica de árvore, hierarquizada e vertical, por um rizoma (DELEUZE;GUATARRI, 1976), subterrâneo, múltiplo, aparentemente confuso e não dêitico.

Assim faz Michèle Roberts. Sua proposta com relação à história não é de documentar, nem descobrir verdades ocultas, nem muito menos completar lacunas. A idéia de lacuna implica na existência de uma narrativa mestra, maior, uma metanarrativa histórica. Por ser muito abrangente, tal narrativa não poderia se ocupar minuciosamente de detalhes. Caberia aos pequenos grupos darem sua contribuição, para completar o grande edifício da história. Obviamente, não é este o caso, não há grande edifício. Toda história é história de rupturas, de escolhas, de apropriações e de silêncios. Não há árvores, há rizomas. A lógica da árvore seria baseada na rigidez fálica e na hierarquia presente entre raiz, caule, folhas e frutos, uma progressão, um telos, um desejo de elevação em que tudo existe para um fim. O rizoma é subterrâneo, imprevisível em sua emergência, não há nele hierarquia entre raiz e caule, abre-se para possíveis Para mudar a metáfora de Deleuze e Guattari, saindo da botânica e indo para a zoologia; O saber, e nele história e literatura, é um ornitorrinco. Trata-se de romper com bases epistêmicas binárias e auto-excludentes, a epistemologia ornitorrínica é mais do que réptil, mamífero ou ave. Esse sabor/saber ex-cêntrico, estran(ho)geiro apresenta-se como um tudo-agora-já de possibilidades que ao invés de se anularem se amalgamam, não se complementam, pois não há encaixe, nem complementariedade, há sobreposição sem destruição.

Passando para obra de Michele Roberts, ela propõe uma visão desconstrutiva da compreensão tradicional do relacionamento entre história e literatura. Seu afastamento de um projeto positivista de uma história dos fatos, para a qual a literatura seria um adendo, fica explícito logo na abertura de um dos romances escolhidos para análise: *Impossible Saints*:

Apesar de este romance ter sido parcialmente inspirado pelos escritos de santa Teresa d'Ávila, ele não é sobre ela diretamente. Minha

personagem, a quem chamei Josephine precisamente não é Teresa.
(ROBERTS, 1997:1)

Nessa primeira nota a autora sabe que a intertextualidade será evidente, entretanto, de antemão, ela se recusa a fazer uma nova biografia da santa de Ávila. Os passos da personagem principal possuem semelhanças com os de Teresa, mas é só. Roberts não pretende fazer uma pesquisa historiográfica em forma de romance para provar nada. Ela não quer suprir nenhuma lacuna nos estudos teresianos, ela se apropria simplesmente de uma Teresa mítica, um construto histórico verbal. Daí dizer que sua personagem não é Teresa, nem jamais poderia ser. Nenhuma biografia, nem mesmo uma autobiografia, alcança o status ontológico do biografado. O ser ali criado é imaginário, feito de palavras, construto verbal e simbólico. Qualquer psicanalista sabe que o discurso esconde muito mais do que revela e é exatamente no que esconde que ele se revela.

Em outro romance, também considerado uma metaficção historiográfica, Roberts assim se pronuncia

Eu baseei uma das histórias neste romance na vida de Florence Cook, a jovem médium no coração de uma *cause célèbre* do século XIX, mas eu adaptei os (controversos) fatos da polêmica aos meus próprios fins ficcionais. (ROBERTS, 1991:1)

O caso a que a autora se refere é o de uma jovem vitoriana de 16 anos de idade que alegava receber um espírito guia chamado Katie King. Essa jovem chamou a atenção de um influente cientista chamado William Crookes, que tentou realizar um série de experimentos para provar a autenticidade das aparições. O caso tornou-se alvo de chacota, a jovem foi acusada de charlatanismo e Sir Crookes nunca mais quis saber de pesquisas mediúnicas. Essa é a versão oficial da história. Roberts transforma o caso numa narrativa em três épocas com quatro narradoras diferentes. Uma das narradoras é uma princesa egípcia que se torna uma faronisa, posteriormente apagada da grande historiografia. A segunda é o diário da jovem Florence seguido das cartas escritas pela esposa do Dr Crookes e, por fim, uma mulher da Londres contemporânea. Não há nenhuma presença masculina entre as vozes narrativas, o que é obviamente proposital. Sir William Crookes, que é exatamente quem sempre teve voz nesse caso, é o mais emudecido.

Quando Roberts diz que adaptou os controversos fatos da polêmica para seus próprios fins ficcionais, está mostrando um dos pilares da metaficção historiográfica, qual seja: a apropriação narrativa, neste caso com uma intenção política. O construto historiográfico, notadamente verbal, criado sobre Florence Cook foi apropriado por Michele, que o transformou como convinha ao seu projeto estético, isso não é uma “traição” à história, como os mais conservadores poderiam supor, sobre essa opção pós-moderna, assim se posiciona a pesquisadora canadense Linda Hutcheon:

Os historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais. O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. (HUTCHEON, 1991:142)

Em coerência com as idéias acima expostas, um dos pontos mais interessantes do romance acontece em uma cena já perto do fim da narrativa: o senhor Crookes leva a médium para um “exame-aula-espetáculo” com o doutor Charcot, no famoso hospital de La Salpêtrière. Não há documentos que registrem tal fato, sequer indícios, entretanto, tal cena seria possível, por que não? A voz narrativa que se segue é de Florence

Eu estou esperando, com o resto do público, quieta na luz fosca e amarela, pelo show que vai explodir em luzes. Eu não sei que peça será, claro. Ninguém me deu um programa. E eu não acho que possa entender o francês. Quando o doutor Charcot começa a falar, William sussurra para mim que são só detalhes médicos, complicados demais para traduzir. Eu entendo uma palavra. Ela aparece repetidamente, o suficiente para que eu a pegue e a gire em minha mão. *Isterry*, história? E depois *famm*. História e mulheres? As pacientes, todas mulheres, estão encenando uma peça: a história de uma mulher (ROBERTS, 1991: 126)

Florence está numa cidade desconhecida, em sua primeira viagem para o estrangeiro, não fala a língua local, sua condição oficial é de objeto científico, a não oficial é de amante do doutor Crookes. Ao ver o auditório médico ela crê que seja um teatro e imediatamente se inicia o jogo psicológico. Os homens que ali estão crêem estar no controle de uma experiência científica, Flora acha que é uma peça teatral. Ela age como uma atriz e se apropria de todo o discurso médico que está sendo construído para

dominá-la. Ao reclamar que ninguém lhe havia dado o programa, ela passa a impressão de que não tem como entender aquele espetáculo e por isso acabará fazendo o seu próprio. Obviamente isso remete à exclusão das mulheres do campo do simbólico, notadamente do discurso científico. Ela não tinha o programa, nunca lhe foi dado, como ela poderia compreender que aqueles eram sérios desbravadores da ciência? Ela havia sido excluída desde sempre.

Além do mais, o idioma é estrangeiro para ela, o simbólico da sala não lhe pertence, para chegar a ele; Flora pede a intermediação de um homem que a está examinando, e se apropriando dela ao dizer que a protege, *Sir Crookes*. Ele se recusa a dar-lhe o acesso ao simbólico da sala, por meio da tradução do discurso de Charcot, seria demais para Flora, argumentou Crookes, ela não estava preparada. Quantos não disseram que as mulheres não são capazes de aprender, que elas não têm a mesma capacidade para o raciocínio matemático que os homens? Vários estudos ditos científicos afirmam representar, quando na verdade criam, essas diferenças e estereótipos. Flora, entretanto, insiste, não mais pedindo a Crookes, pois sabia que nada conseguiria, mas sozinha. Obviamente ela não consegue captar tudo, mas alguma coisa lhe chega, exatamente por ter sido muito repetido. A sanha do dominador faz acordar o dominado, ela se apropria do simbólico estranho, a seu modo, ela o faz seu. Na performance verbal de Charcot, uma palavra ,em particular se repete “ o suficiente para que eu a pegue e a gire em minha mão”, Flora transforma histeria em história. Em silêncio, pois o simbólico lhe havia sido vedado, ela desconstruiu toda a engrenagem que havia sido criada para prendê-la. Quem seduzia quem ali? Quem enganava quem? Quem examinava quem? As posições de poder se invertem e, apesar de fisicamente controlada, Florence havia conquistado uma vitória mental; tão grande que as mentes mais brilhantes da psiquiatria mundial nem perceberam que estavam sendo ludibriadas por uma garota de 16 anos, pobre e semi-alfabetizada.