

Drummond e os vapores de um sequestro: a histérica Adalgisa, a orquídea, a bela Ninféia

Drummond and the Vapors of a Kidnapping: The Hysterical Adalgisa, the Orchid, the Beautiful Water Lily

Maura Voltarelli Roque
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
ma_voltarelli@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

Resumo: Este artigo, de viés ensaístico, parte do poema “Desdobramento de Adalgisa”, de Carlos Drummond de Andrade, para colocar em movimento a hipótese de Mário de Andrade de que existiria um sequestro, isto é, um recalque do desejo nos primeiros livros do poeta. Diante da desmontagem de imagens que atravessa “Desdobramento de Adalgisa”, parece emergir um traço de histeria que prevê uma desordem do gesto poético. Em um segundo momento, mostramos como reverberações da histeria de Adalgisa se deixam notar na imaginação erótica, floral e metamórfica de *O amor natural* e também no aspecto indomável da orquídea-ninfa antieuclidiana que subverte os limites da geometria. Tal subversão pela imagem-desejo que é a orquídea permite concluir que o sequestro se transforma em outra coisa, assumindo novos contornos à medida que o desejo passa a existir como travessia no abismo, modo de insistência na vida e no mundo apesar da morte.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Ninfá; histeria; desejo.

Abstract: This article, with an essayistic bias, starts from the poem “Desdobramento de Adalgisa”, by Carlos Drummond de Andrade, to put into motion Mário de Andrade’s hypothesis that there would be a kidnapping, that is, a repression of desire in the poet’s first books. Faced with the dismantling of images that go through “Desdobramento de Adalgisa”, a trace of hysteria seems to emerge that foresees a disorder of the poetic gesture. In a second moment, we show how reverberations of Adalgisa’s hysteria can be seen in the erotic, floral and metamorphic imagination of *O Amor natural* and



also in the indomitable aspect of the anti-euclidean orchid-nymph that subverts the limits of geometry. Such subversion by the desire-image that is the orchid allows us to conclude that the kidnapping transforms into something else, taking on new contours as desire begins to exist as a crossing of the abyss, a way of insisting on life and the world despite death.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Nymph; hysteria; desire.

É uma penetração espectral que vai à minha unidade, pulverizando a minha fixação no presente, balançando-me no espaço sem fronteiras, desagregando o meu ser [...]

Adalgisa Nery, *A imaginária*

Adalgisa ou o desdobramento de uma Ninfá

Ao final de *Brejo das almas* (1934), encontramos o poema “Desdobramento de Adalgisa”, uma peça plástico-poética¹ que, como tantas notas desconcertantes na múltipla e variada sinfonia em que consiste a obra de Carlos Drummond de Andrade, nos chega como um ruído, algo que soa fora do lugar, do tom, um acorde surrealista de estranhas e trágicas reminiscências românticas e simbolistas que inquieta por dentro a modernidade dessa poesia. Tal poema poderia ser visto como uma figuração do princípio metamórfico que atravessa a poesia drummondiana. Todo ele é uma vertiginosa e fantástica metamorfose na qual a imagem é desdobrada obsessivamente.

¹ Ao falar em “peça plástico-poética” buscamos sugerir que esse poema de Drummond se constrói e se concebe como imagem, pois o seu princípio organizador é aquele da metamorfose, ou seja, a instabilidade e a convulsão das formas que, incessantemente, se montam e se desmontam, se desfiguram, se desintegram e se pretendem outras. A metamorfose é, antes de tudo, um processo imagético à medida que prevê aparências nunca definitivas ou terminadas, constituindo-se como um jogo de disfarces, truques, no qual a vida sensível – vida das formas – não cessa de se abrir e se expor aos seus impensados limites. A própria palavra “desdobramento” logo no título do poema nos lança nesse território instável das aparências, das formas que se desdobram ao máximo, ou seja, que se deixam penetrar, rasgar e alterar a ponto do corpo feminino que protagonizará os versos restar como um corpo irreconhecível ou mesmo impossível que subverte os princípios anatômicos criando duplos e se multiplicando ao infinito até que seus órgãos ou pedaços dispersos pelo mundo passem a existir de maneira independente e intercambiável. O corpo dissecado e fragmentado de Adalgisa, como veremos ao longo da leitura proposta neste artigo, é um corpo que, por todas as *transgressões* que encena, só pode existir enquanto imagem; da mesma maneira o poema que o desdobra.

Não se sabe ao certo quem seria a enigmática e dupla Adalgisa que desliza nos versos. No entanto, talvez possamos imaginar quem seria ela, lançar hipóteses, tatear a zona de sombra sobre a qual se escreve esse poema recortado por inesperados traços surrealistas, aberto ao insólito dos fantasmas. Neste sentido, apenas hipoteticamente, poderíamos encontrar na Adalgisa drummondiana ecos de uma outra Adalgisa que ocupou um lugar de destaque no círculo de artistas e poetas modernos próximos a Drummond. Pensamos, aqui, na figura de Adalgisa Nery,² espécie de musa de pintores e poetas, que inspirou os versos não apenas de Drummond, que a admirava, mas de outros nomes como Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Jorge de Lima, e que a conheciam em virtude das reuniões e visitas frequentes à casa do pintor Ismael Nery, primeiro marido da escritora.

Em meio à dualidade que fratura o poema de Drummond, Adalgisa, seja ela uma anônima ou a musa modernista, desliza nos versos, sempre ambígua e instável nos mil e um matizes de sua personalidade fragmentada.

Essa indefinição em relação à protagonista do poema que, neste artigo, aproximamos da figura de Adalgisa Nery – como parte da abertura do gesto crítico que lança hipóteses e constrói relações, ainda que estas não estejam dadas de antemão – não deixa de reverberar a impossibilidade de reduzir a Adalgisa desdobrada poeticamente a uma única identidade. Neste sentido, nossa hipótese crítica ao aproximar e confundir a Adalgisa do poema e a Adalgisa histórica, digamos assim, parece reforçar, de algum modo, o movimento engendrado no próprio poema drummondiano: o de lançar a identidade ao seu estilhaçamento. É como se a ausência de certeza em relação à identidade da figura feminina fosse a intenção do próprio poema na imaginação desse eu feminino que se pretende e se vê nebuloso, ausente, perdido e desamparado em sua desorganização, interminavelmente estranho a si mesmo; eis que no abismo da indefinição que se abre entre a Adalgisa que vive no espaço do poema e a Adalgisa Nery que viveu, também, fora dele, talvez se realize o seu desejo – desejo do poema – íntimo e inconfessado. É esse estilhaçamento da identidade que encontramos figurado, a propósito, em uma sugestiva passagem do romance de Adalgisa Nery, *Neblina* (2016): “[...] fui possuída da certeza de que eu não era eu. Sentia-me *fragmentada* em milhares de células. *Desesperada*, tentei juntá-las. Elas esvoaçavam como paina ao vento. *Desamparada*, verifiquei que eu era nebulosa” (Nery, 2016, p. 27, grifos nossos).

Os homens preferem duas.
Nenhum amor isolado
habita o rei Salomão
E seu amplo coração.
Meu rei, a vossa Adalgisa
virou duas diferentes
para mais a adorardes.
(Andrade 1973, p. 97)

Na primeira estrofe de “Desdobramento de Adalgisa”, o poema figura a multiplicação da imagem feminina. De uma que era inicialmente, Adalgisa virou duas em uma

² A poeta, escritora e jornalista carioca Adalgisa Nery (1905-1980) teve a sua obra poética reeditada em 2023 com a publicação de *Do fim ao princípio – Poesia completa*, em que a editora José Olympio reúne seus sete livros de poesia. Seus dois romances, *A imaginária* e *Neblina*, foram relançados em 2015 e 2016.

alegoria do caráter ambíguo de toda imagem, que é sempre a presença de uma ausência, a proximidade distante, a eternidade efêmera, o jogo entre falso e verdadeiro. Em outras palavras, a imagem é dupla e dotada de um poder de se multiplicar, se alastrar, como se mostra, no poema, a própria Adalgisa.

A menção ao rei Salomão e seu “amplo coração”, onde couberam 700 esposas oficiais e 300 concubinas, desloca o poema para outro tempo, abrindo um choque de temporalidades no mesmo movimento em que o reveste de certa aura encantatória das histórias da tradição bíblica ou mesmo oriental. Entre toques de ironia, é Adalgisa quem fala no poema, interpela o rei e lhe conta a história das suas mil e uma metamorfoses.

As metamorfoses de Adalgisa fascinam e enredam o leitor/ouvinte/espectador. O aspecto surrealista do poema também se destaca à medida que ele se constrói como montagem, dando a ver aquilo que o crítico José Guilherme Merquior (1976) chamou “uma guirlanda de imagens”.

Sou loura, trêmula, blândula
e morena esfogueteadas.
Ando na rua a meu lado,
colho bocas, olhos, dedos
pela esquerda e pela direta.
Alguns mal sabem escolher,
outros misturam depressa
perna de uma, braço de outra,
e o indiviso sexo aspiram,
como se as duas fossem uma,
quando é uma que são duas.
(Andrade, 1973, p. 97)

A segunda estrofe figura um corpo despedaçado, assiste-se a algo como uma “perda da montagem humana” (Lispector, 2009, p. 11) em que o gesto de ver e se dar a ver é uma desorganização diante de um corpo que, ao se desfigurar, rompe seus limites biológicos em um transbordamento próprio dos êxtases dionisíacos “quando a plenitude do horror e da alegria coincidem” (Bataille, 1987, p. 249). Mas o que seria esse corpo convulso que, ao atingir o ponto culminante de que nos fala Bataille, não respeita sequer a anatomia?

Ao estudar as histéricas na Salpêtrière, em Paris, junto ao neurologista Jean-Martin Charcot, Freud percebeu naqueles corpos em pleno ataque que as causas da histeria não seriam biológicas, mas psíquicas. Ele concluiu que “as histéricas sofriam de lembranças” (Freud, 2016, p. 25) e, por isso, os movimentos hipernervosos, exagerados, feitos pelos seus corpos não poderiam ser explicados fisiologicamente, culminando nas suas “atitudes passionais” e no seu “delírio final”.

O corpo histérico seria, neste sentido, um corpo livre por não se submeter sequer às leis anatômicas.³ Isso significava que, se o corpo convulsivo histérico não se comportava como

³ Interessante pensar que a Adalgisa drummondiana, essa mulher desintegrada e desfeita em mil pedaços, recorda a mulher amada de André Breton que surge nos versos de “L’union libre”, lembrados por Eliane Robert Moraes no seu estudo *O corpo impossível*: “Nos versos de “L’union libre”, Breton celebrava a mulher amada fragmentando cada um de seus órgãos e conferindo autonomia aos pedaços para que cada qual pudesse, segundo as palavras de Bellmer, “viver triunfalmente sua própria vida” (Moraes, 2017, p. 67). Essas sugestivas ressonâncias

o corpo físico, estava-se, então, ali, diante de um corpo indomável,⁴ que não se submetia aos princípios neuroanatômicos; um corpo que era, antes de tudo, um “corpo representado”, um “corpo plástico” (Stigger, 2016, p. 16).

“quando é uma que são duas”, lemos no poema de Drummond. Como Adalgisa, as histéricas são sempre duplas, o que fez com que o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman se referisse a elas, na sua tensão fundamental, como uma “fogueira de paradoxos”.

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. etc (Didi-Huberman, 2015, p. 110).

Não por acaso, Adalgisa é loura e também “morena esfogueteada”. Nesse incêndio das formas, a histérica Adalgisa se vê multiplicada quase ao infinito na demencial montagem de seus oponentes.

O desdobramento infernal – porque sem fim – de Adalgisa no poema é quase uma operação de esquartejamento, uma macabra tarefa que rasga o corpo em sua suposta harmonia e unidade. Tal desmantelamento ou retalhamento dos corpos evoca uma recordação trazida à tona por Adalgisa Nery no seu romance autobiográfico *A imaginária* (1959), descrito por Drummond como um “livro-choque”, de “beleza dolorida e profunda”.⁵ Nessa lembrança, Adalgisa nos conta como ela, ainda criança, ajudava sua tia na peculiar tarefa de descoser vestidos usados. O gesto ou a “mania” de descosturar, despedaçar os velhos vestidos, guarda, sem dúvida, o seu traço de histeria.

Morava conosco uma irmã de minha mãe, que tinha a mania de descoser vestidos usados. [...] Sentada ao seu lado eu era obrigada a permanecer o tempo que ela precisasse para executar aquela mórbida tarefa. Uma vez, entrando no seu quarto, vi uma grande mala abarrotada de vestidos desfeitos, guardados entre naftalina. Eram vestes esquartejadas e escondidas. Uma verdadeira coleção de tecidos em pedaços. [...] (Nery, 2015, p. 41-42).

Essa outra operação de desmontagem descrita por Adalgisa Nery, uma desmontagem do humano por meio de algo não humano – um pedaço de tecido – nos transporta para o

cias não deixam de reforçar o traço surrealista deste poema de Drummond, apontado por críticos como José Guilherme Merquior.

⁴ Diante do aspecto indomável da histérica Adalgisa do poema drummondiano é interessante pensar em uma crônica de Drummond escrita alguns dias depois do falecimento de Adalgisa Nery e publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de junho de 1980, cujo título é: “Adalgisa, a indômita”.

⁵ As descrições feitas por Drummond foram retiradas de bilhetes para Adalgisa Nery, presentes no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, como consta na edição de 2015 do romance *A imaginária*, feita pela editora José Olympio, que selecionou os trechos e os destacou, ao lado de outra apreciação do romance feita por Jorge Amado, na quarta capa do livro. A citação completa de Drummond, presente na edição referida, é a seguinte: “*A imaginária* é desses livros de que a gente não consegue se desprender. Relê-lo é redescobri-lo em toda a autenticidade que o caracteriza e o faz viver, viver angustiada e violentamente. Ô livro-choque, beleza dolorida e profunda!”

lugar dos conflitos, das “simultaneidades contraditórias” (Freud *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 226), para o mundo oscilante⁶ das antíteses e aberturas de sentido (corpóreos).

[...]
dois, três, quatro, sete corpos
de Adalgisa, a lisa, fria,
e quente e áspera Adalgisa,
numerosa qual Amor.
(Andrade, 1973, p. 97)

A deformação do corpo feminino na direção de uma multiplicidade engendrada no poema convoca o feminino indomável que a histeria, tal como vista pelos surrealistas, enquanto um “meio supremo de expressão” (Aragon; Breton, 1928), coloca em funcionamento. O corpo histérico é, antes de tudo, um corpo que não se deixa apreender e que existe nos ritmos intermitentes dos seus espasmos. No seu transbordar, parece sobreviver “a carreira tresloucada” (Eurípides, 2002, p. 210) das ménades pagãs. Não por acaso, em muitos estudos e desenhos sobre a histeria feitos na clínica de Charcot – ainda uma vez reforçando a dialética entre o sintoma e a imagem que a histeria, de modo muito particular, colocou em funcionamento – as histéricas aparecem como ménades ou ninfas em transe, o ataque histérico se confundindo com a embriaguez do cortejo pagão a Dionisio.

Adalgisa, a histérica, a ninfa. Todas essas três imagens, nos seus três diferentes tempos, são atravessadas por um só delírio, pela beleza convulsiva de que falava André Breton na qual atua uma desordem (a desordem dos pedaços de tecido escondidos como se fossem um tesouro pela tia de Adalgisa) ou, como chama Bataille, um “fluxo do excesso” (Bataille, 1987, p. 106).

Se fugirdes para a floresta,
serei cipó, lagarto, cobra,
eco de gruta na tarde,
ou serei a humilde folha,
sombra tímida, silêncio
[...]
(Andrade, 1973, p. 97)

A quarta estrofe, cujos versos iniciais reproduzimos acima, monta sucessivas metamorfoses de Adalgisa. Ela, como raiz que cresce em todas as direções, encurrala o rei que, emaranhado nos muitos labirintos de seu domínio, não pode mais se libertar do desejo violento que o invade, enredado nessa “fascinação visual, fascinação feminina”⁸ (Didi-Huberman, 1998, p. 90, tradução própria).

A quinta estrofe figura o caráter fantasmático de Adalgisa, o seu existir como imagem que nunca morre e que continua a nos assombrar, a falar de dentro da morte.

⁶ “Mundos oscilantes” é o título da edição da poesia reunida de Adalgisa Nery publicada em 1962.

⁷ No original em francês: “moyen suprême d’expression”. A célebre definição da histeria aparece no artigo “Le cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)”, publicado na revista *La Révolution Surréaliste* em 15 de março 1928.

⁸ “fascination visuelle, fascination féminine”

[...]

Adalgisa eterna, os olhos
luzindo sobre o cadáver.
(Andrade, 1973, p. 97)

Esses dois versos – tão belos quanto inquietantes – abrem no poema o lugar de um romantismo improvável, de traços simbolistas, já inquietado pela modernidade, mas, ainda assim, um estranho romantismo que, sutilmente, evoca a tragicidade e violência que marcou a vida de Adalgisa Nery em seus sucessivos abandonos. “Se eu pudesse alcançar o cume da mais alta montanha do universo e varrer com o olhar toda a extensão do globo terrestre, veria que a única coisa que existe é a solidão” (Nery, 2015, p. 23).

Adalgisa Nery poderia, em muitos aspectos, ser comparada às heroínas românticas. Desde a infância, marcada pela dolorosa morte da mãe, até o casamento com Ismael Nery entremeado por episódios de violência, a morte dos filhos, os conflitos com a própria atividade artística e literária, até o autoexílio no fim da vida, a sua história e mesmo a sua personalidade, profundamente ambígua e contraditória, recorda o destino trágico de tais heroínas, muitas também condenadas ao exílio por vontade própria ou por imposição. Adalgisa terminou a vida pobre e desamparada, escolhendo a solidão depois de abandonar a carreira literária e renegar a própria obra. Solitária, escreveu, no entanto, alguns textos literários, entre eles, o romance de sugestivo título *Neblina* (2016).

Quando ensaiamos essa aproximação entre Adalgisa e as heroínas românticas, vale ressaltar que longe de serem idealizadas, essas misteriosas mulheres das quais a história, a arte e a literatura estão repletas e que extrapolam o Romantismo, indo desde Safo ou mesmo Cleópatra, passando pela bela Heloïse, de Abelardo, pela Ofélia, de Shakespeare, por Anna Kariênia ou Madame Bovary, e chegando até a estelar Marilyn Monroe; trata-se, sempre, de um embate do aspecto etéreo ligado a essas figuras femininas com a dor, o sofrimento, na cristalização de uma beleza que arde, aberta, beleza em carne-viva como as notas agudas de uma lembrança que ainda ressoam insistentes.

Safo, Heloïse, Joana d'Arc, Maria Stuart, Ofélia, Julieta ou Atala [...] Nas belas-artes como na literatura ou nas artes da cena, a heroína romântica vive de paixões fortes, experimenta o desespero e a melancolia, ama e morre de amor [...] Na contramão da figura antiga potente e ativa, a heroína romântica é figurada frágil, a tez diáfana, vestida de drapeados vaporosos como resignada face a um destino trágico (Hidalgo, 2022, p. 05, tradução própria).⁹

Mas a heroína romântica parece guardar algo da potência do feminino antigo, ainda que essa potência se disfarce ou exista como fragilidade em tais estrelas crepusculares. O próprio tombar trágico e diáfano que se reconhece nas figurações plásticas ou literárias dessas

⁹ “Sapho, Heloïse, Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Ophélie, Juliette ou Atala [...] Dans les beaux-arts comme dans la littérature ou les arts de la scène, l'heroïne romantique vit des passions fortes, éprouve le désespoir et la mélancolie, aime et meurt d'aimer. [...] À rebours de la figure antique puissante et agissante, l'héroïne romantique est figurée fragile, le teint diaphane, vêtue de drapés vaporoseux, comme résignée face à un destin tragique”. De 6 de abril a 4 de setembro de 2022, o Musée de la Vie Romantique, em Montmartre, apresentou a exposição “Héroïnes romantiques”, com particular interesse nas heroínas românticas e em sua representação nas artes do século XIX.

figuras deixa entrever um deslizamento e uma aproximação ao solo que recorda um movimento particular, característico da sobrevivência da imagem da Ninfá na modernidade, e que foi seguido de perto por Georges Didi-Huberman em *Ninfá moderna* (2002). Neste livro, nos deparamos com um registro cinematográfico que se encaminha para “a irremediável *queda* da Ninfá, seu movimento na direção do chão, seu acidente em câmera lenta” (Didi-Huberman, 2002, p. 11, tradução própria).¹⁰

As “ninfas românticas” guardam da Antiguidade não apenas o “drapeado múltiplo e ondeante” (Didi-Huberman, 2018, p. 83, tradução própria),¹¹ mas, sobretudo, o destino trágico,¹² o insondável de uma beleza muito mais impura e decaída do que quiseram algumas das idealizadas figurações românticas.

Enquanto insuspeitadas ninfas, tais heroínas trazem latente na dramaturgia visual da sua queda – acompanhada de um desnudar dialético que expõe no mesmo movimento em que encobre e serve de índice da violência patética que as atravessa – a possibilidade do voo, o que faz com que a força de assombração, isto é, de sobrevivência, dessas inquietantes personagens resida, paradoxalmente, na sua famosa fragilidade diáfana, na sedução da sua melancolia. Animadas pelo espírito ou mesmo por uma *Stimmung*, uma atmosfera romântica a transcender estilos e tempos, elas não cessam de regressar até nós como doces fantasmas.

Sobre o aspecto diáfano e “impossível” de tais figuras femininas é interessante pensar em um poema de Jorge de Lima feito para Adalgisa Nery, “O nome da musa”, publicado em 1997, no qual ele fala do seu “impossível nome” de mulher nascida, restando sugerida a natureza nínfica¹³ de Adalgisa enquanto imagem fatalmente perdida que escapa aos nomes e identidades, mulher exilada de si mesma a habitar o mundo sensível onde as coisas existem em *perpetuum mobile*.

A propósito dessa “mulher impossível”, cuja existência se (des)costura com o fio vaporoso das imagens, o romance autobiográfico e um dos mais conhecidos de Adalgisa Nery, *A imaginária*, guarda inquietantes sentidos à medida que a própria Adalgisa se concebe como imagem. “E uma espécie de nebulosa dissolve-me” (Nery, 2015, p. 111).

A pulverização do corpo de Adalgisa desliza para uma pulverização do tempo e o poema de Drummond se abre, a partir do lugar instável de um romantismo trágico-fantasmal, tão etéreo quanto impuro, como uma beleza que atrai o olhar e, ao mesmo tempo, causa repulsa, como algo que não se consegue ver, mas aí se vê, e a leveza se faz tão insuportável quanto a própria carne em decomposição. O poema também parece se descosturar como um vestido usado, se faz pilha de destroços ou retalhos quando esse *estrano romantismo-surrealismo* reaparece na modernidade, acendendo faíscas vindas desse atrito de estilos e temporalidades, onde é o próprio tempo que se desfigura.

¹⁰ “l’irrémédiable *chute de Ninfá*, son mouvement vers le sol, son écrasement au ralenti.”

¹¹ “draperie multiple et ondoyante”

¹² A respeito do destino trágico ligado às ninfas, ver as reflexões de Didi-Huberman em *Ninfá dolorosa – Essai sur la mémoire d’un geste* (2019).

¹³ O adjetivo “nínfico” pode ser visto como um neologismo usado por Vladimir Nabokov no seu célebre romance *Lolita* (1981), talvez uma das mais fulgurantes celebrações da ninfá na modernidade literária. Lemos no romance: “Eu já devia ter compreendido que Lolita já havia demonstrado ser algo inteiramente diferente da inocente Annabel e que o mal “nínfico”, que resumava de todos os poros da tresloucada criança que eu preparava para o meu secreto deleite, tornaria o segredo impossível e letal o deleite” (Nabokov, 1981, p. 169).

“Desdobramento de Adalgisa” se perde nos vapores fantasmáticos e nas opacidades da imagem. O espelhar no espelho – como um improvável *mise en abîme* – não é outra coisa senão uma imagem da própria imagem, a abertura ao voo em abismo dos fantasmas. Interessante notar como Adalgisa afirma uma existência para além do seu duplo (sua irmã no poema) e para além de uma simples imagem vaporosa, como se ela se encarnasse a partir da relação amorosa que é também o seu desejo de amar: desejo da imagem.

Sou Adalgisa de fato,
pensais que sou minha irmã
ou que me espelho no espelho.
Amai-me e não repareis!
Uma Adalgisa traída
presto se vinga da outra.
Eu mesma não me limito:
[...]
(Andrade, 1973, p. 97)

Essa estranha irmã a despontar nos versos parece fazer referência à “cabeça gêmea” que encontramos no romance *Neblina*, e que vem a ser justamente o duplo da narradora fantasma a falar de dentro da morte. É por meio dessa imagem desdobrada que se mantém vivo o pensamento da narradora. “[...] indaguei à minha cabeça gêmea quem era, o que ali fazia agarrada à minha omoplata. Com a minha voz, respondeu-me que era eu, a minha dupla. Constatei, então, que o meu pensamento estava vivo [...]” (Nery, 2016, p. 25-26).

Na vertigem dos versos, Adalgisa se mostra como imagem em fúria, ilimitada e vingativa tal qual uma anacrônica Medeia. Vulcão mortífero, Vênus indiferente e dominadora, ela se revela como uma variante de Salomé, a *femme fatale* que roubou a cena nos anos *fin de siècle*. Não há como escapar da força de tal imagem que se esconde nos mais improváveis lugares e assume as mais impensadas formas.

Adalgisa se traveste em outras imagens a existir como clarões, furtivas passagens da ninfa (a célebre figura feminina em movimento que se deixa ver na passante de Proust ou de Baudelaire, motivo de intensidade vindo da Antiguidade e feito personagem teórico pelo historiador da arte alemão Aby Warburg) pelas margens do caminho poético drummondiano. Entre elas, sem esquecer que um dos sentidos do termo grego *nymphé* é justamente o de noiva ou moça em idade de se casar, encontramos os versos do poema “A festa do Mangue – III”, do livro *A paixão medida* (1980)

Então essa noiva nua
É de verdade ou mentira?
- É de mentira e verdade,
(Andrade, 1996, p. 110)

A tal ponto essa imagem-peste se alastra, esgarçando todos os limites, que passa a se confundir com o mundo. A “analgésica Adalgisa” surge como alívio da dor e fonte de prazer em um processo no qual a irônica paronomásia empresta um ritmo para o fluxo metamórfico que escorre pelo poema, sem deixar de convocar o humor como recurso retórico de uma hipnótica história de fantasma. Como se passa com as ninfas, a Adalgisa-enigma, talvez a grande Ninfá histérica da obra de Carlos Drummond de Andrade, nunca acaba, é feita da potência

própria a todas as coisas que moram no movimento. “De repente aquela inconstância ou, mais precisamente, aquela liberdade que só nela encontrei: ‘Onde?’ [...] ‘Quem é você?’ E ela, sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’” (Breton, 2022, p. 56).

[...]
Sou a quádrupla Adalgisa,
sou a múltipla,
sou a única
e analgésica Adalgisa.
Sorvei-me, gastai-me e ide.
Para onde quer que vades,
o mundo é só Adalgisa.
(Andrade, 1973, p. 97)

Talvez pudéssemos reescrever o verso drummondiano, sussurrando: o mundo é só desejo. Ao poeta, restaria a pergunta: como escapar do desejo?

Ao desdobrar o enigma de Adalgisa, o sujeito poético termina, ele próprio, por se desdobrar em vários em uma espécie de histeria poética na qual o próprio fenômeno poético talvez possa ser visto como uma manifestação histérica, ou, em um gesto que remonta a Aristóteles, restituindo ao *páthos* sua potência de invenção e ultrapassamento dos limites, um “meio supremo de expressão” sempre às margens de seu escape iminente. O que o poema encena é, então, uma desordem do gesto poético, a sua crise, o seu abandono difícil e comovente – uma coreografia demencial de ninfa.

Ou como a histérica *lança ao solo*, precipita e derrama seu próprio corpo, a fim de abri-lo, isto é, de entregar, paroxisticamente, um desejo ressentido sem nome, que entretanto fornece a verdade de toda sua existência. E a desordem desse corpo fala assim por ele, esse corpo fala somente pela visibilidade da sua crise, da sua antítese em ato (Didi-Huberman, 2007, p. 330, tradução própria).¹⁴

O corpo histérico se debate no abismo dos seus gestos tão aéreos quanto encarnados que esculpem uma graça enigmática – nervosa – na qual uma dor está em ação. Diante dos espasmos desse corpo sempre intempestivo, dessas figuras “frequentemente envoltas desses drapeados tumultuados que Warburg nomeava tão bem como ‘acessórios em movimento’” (Didi-Huberman, 2007, p. 29),¹⁵ somos invadidos pelo “sopro do sintoma”, e é esse ponto de vista sintomático que particularmente nos interessa, não para nos fecharmos nele ou reduzir tudo ao sintoma, mas justamente porque ele permite abrir a imagem e com ela o próprio tempo do poema em uma deflagração corporal do saber, “evento no qual age o inconsciente colocando em jogo os pressupostos classificatórios ou dogmáticos [...]” (Didi-Huberman, 2007, p. 28, tradução própria).¹⁶

¹⁴ “Ou comme l'hystérique *jette au sol*, précipite et renverse son propre corps, afin de l'ouvrir, c'est-à-dire de délivrer, paroxystiquement, un désir ressenti sans nom, qui pourtant donne la vérité de toute son existence. Et le désordre de ce corps parle ainsi pour lui, ce corps ne «parle» alors qu'à travers la visibilité de sa crise, de son antithèse en acte.”

¹⁵ “souvent entourées de ces draperies échevelées que Warburg nommait si bien les ‘accessoires en mouvement’.”

¹⁶ “événement où l'inconscient agit en se jouant des présupposés classificatoires ou dogmatiques [...]”

Os vapores

Como mostrou Didi-Huberman em *Invenção da histeria* (2015), a histeria foi uma arte forçada a ser inventada como espetáculo e como imagem. Essa faceta cênica e performática, a rigor, fantasmal, que a histeria adquire no século XIX já estava contida, de certa maneira, em um etéreo vocabulário de que a ciência do século anterior se valia para dizer desse “mal da mulher”. As afecções vaporosas, como era chamada no século XVIII o que conhecemos como histeria, sempre foram vistas, diz Jocelyne Livi em *Vapeurs de femmes*, como uma questão da mulher, ligada à sua “exótica sensibilidade” (Livi, 1984, p. 12).¹⁷ Variação do que se convencionou chamar, a propósito das heroínas românticas, uma *folie du cœur*, a autora evoca a intensidade que atravessa o *feminino extremo* da histeria. “Eu penso igualmente nesses amores sem medida [...] até essas desconhecidas que a histeria colocou fora de todo círculo social, ou que a prostituição desviou de toda razão, ou que a prisão condenou à morte...” (Livi, 1984, p. 10, tradução própria).¹⁸

Interessante pensar na histeria como exalações de fumaça, névoas que se dispersam no ar pela sua consistência inefável, como se essa desordem do corpo e da mente compartilhasse a natureza da sua causa ou fosse confundida com ela. Como percebeu Freud, as histéricas “sofriam de lembranças” e as lembranças não deixam de ser outras espécies de vapores, nuvens quase irreais que desejamos profundamente, mas que não podemos tocar.

[...]
e seus cabelos ficaram
longos na vossa lembrança.
[...]
(Andrade, 1973, p. 102)

O traçado do *enjambement* desenhado nesses versos do poema “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, de *Sentimento do Mundo* (1940), imersos em uma beleza a um só tempo cristalina e opaca, igualmente parece vaporizar a linguagem. Por meio dessa figura de estilo, tudo resta e tudo se perde, o movimento do poema e da imagem se decompõe – espalhado – à maneira de um rastro visual ou dos fios de cabelo a se perder pelo chão ou pelo tempo.

O artesanato do *enjambement* prolonga os cabelos, e os fios alongados são também os fios das recordações que atam o passado e o presente; e como são compridos os cabelos, os anos, as ausências. Se há pouco falávamos de uma abertura (histérica) do tempo do poema pela via do sintoma, talvez nenhuma outra figura de linguagem o faça de modo tão expressivo quanto o *enjambement*, é ele que faz soprar o vento dos fantasmas nos longos fios da memória poética.

Todos esses prolongamentos são variações de perda e excesso. “É frequentemente o ‘excesso’ que é a causa dos vapores!”, escrevia, a propósito, Jocelyne Livi (1984, p. 92), reforçando o transbordar do corpo histérico que coloca as divisões e fronteiras em questão. Podemos dizer,

¹⁷ “exquise sensibilité”

¹⁸ “Je pense également à ces amours sas mesure [...] jusqu'à ces inconnues que l'hystérie poussait lors de tout lien social ou que la prostitution détournait de toute raison, ou que la prison menait à la mort...”

para explorar o vocabulário do século XVIII, que na histeria todas as fronteiras se vaporizam e a identidade fixa cede lugar a uma “flutuação de identidade” (*flottement identitaire*).¹⁹

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade [...] As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça [...] o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'oeil*) (Moraes, 2017, p. 73-74).

A natureza das vaporosas desafiava os médicos do século XVIII à medida que tais corpos selvagens impunham uma resistência e não se deixavam abrir com facilidade. “Rebeliões de vaporosas e de ninfomaníacas que, se recusando a serem aprisionadas sob o jugo da ciência, testemunharam a força de um desejo inassimilável [...] a mulher de corpo agitado restou em seu mistério, inquietante, um abismo, um inferno [...]” (Livi, 1984, p. 172, tradução própria).²⁰

Infernal, a Adalgisa de Drummond também se furta, disfarça seus pedaços, suas várias partes uma dentro da outra, e elas não cessam de se remontar, se multiplicar como uma peste do corpo, do tempo e do poema.

Um poema-sintoma como “Desdobramento de Adalgisa”, que figura a desmontagem de um corpo histérico, indica e reforça o que chamamos um sequestro,²¹ isto é, um recalque da Ninfá enquanto imagem por excelência do desejo erótico, e que se faz mais expressivo na “fase inicial” da obra drummondiana na qual ao engajamento social (que, às vezes, soa quase como um imperativo), o poeta opunha os movimentos íntimos e perturbadores do desejo. Todo recalque gera um sintoma, ou, dito de outro modo, a repressão se manifesta como sintoma na consciência. “Desdobramento de Adalgisa” talvez possa ser visto como o mais expressivo poema-sintoma do sequestro sexual, percebido por Mário de Andrade,²² que escapa nas multiplicadas pernas e coxas, transformadas em fetiche do sujeito poético em *Alguma poesia* (1930).

A histeria deflagrada nesse poema, do qual temos poucas reverberações críticas, resta como uma das tantas faces do “poeta precário” diante da multiplicidade do mundo e do real. “O mundo é só Adalgisa”, dizem os versos escritos por esse poeta-fantasma incontornável; o mundo é só desejo, sussurram os avessos do verso e do sujeito poético que são também todas as formas da nossa escuridão, pois, como escreveu Bataille, “penso que é

¹⁹ Essa expressão aparece na introdução do estudo *États de Femme* (1996), de Nathalie Heinich, para dizer de uma identidade impossível de fixar que vai se desconstruindo e se reconstruindo diante de um “imaginário especificamente feminino”, aberto por diversos romances e personagens de nossa ficção ocidental.

²⁰ “Rébellions de vaporeuses et des nymphomanes qui, en refusant d'être emprisonnées sous le joug de la science, ont témoigné de la force d'un désir inassimilable. [...] la femme au corps secoué est restée à son mystère, inquiétante, un gouffre, un enfer [...]”

²¹ A hipótese é desenvolvida no livro de nossa autoria *O sequestro da Ninfá* (2024), sobre as metamorfoses da imagem da Ninfá na obra de Carlos Drummond de Andrade.

²² Ao falar do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, no qual ele verifica o que chama de “dois sequestros”, o sexual e o sequestro da “vida besta”, Mário de Andrade diz que ao sequestro da “vida besta”, Drummond teria conseguido “sublimar melhor”, mas “ao sexual não; não o transformou liricamente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo” (Andrade, 1974, p. 35).

somente numa escuridão completa que é possível encontrar o que sempre estivemos buscando” (Bataille, 2018, p. 250).

Eis que na escuridão se escreveu, se guardou, se desejou, na cumplicidade do silêncio e das gavetas, um livro-síntoma como *O amor natural* (1992). Se “Desdobramento de Adalgisa” restou como o poema-síntoma por excelência dessa poesia cuja natureza é de ninfa, porque desde sempre deslizante e caprichosa, *O amor natural* ficou como o livro-síntoma, ou, o síntoma do sequestro feito livro; síntoma de alguma maneira “sublimado”, não para encontrar a pacificação ou resolução última, a rigor, impossível, mas para existir como poesia, figurar-se, ganhar uma forma e poder emergir, iluminar-se ou obscurecer-se ainda mais nos olhos desejantes do leitor, acordar depois de um longo sono e nos assombrar; porque o que mais existe nesse livro são fantasmas sensuais a nos raptar e envolver em arabescos de flores.

Um atravessar pelo desejo: a bela Ninféia e a orquídea-ninfa antieuclidiana

O sequestro da Ninféia ganha força quando lembramos que o livro no qual tais criaturas da possessão puderam existir mais livremente foi um livro sequestrado, escondido pelo poeta. Sabemos que Drummond optou por guardar seus poemas eróticos, deixando “para depois de sua morte tal publicação, debitando (ou creditando) o feito aos seus herdeiros” (Sant’anna, 1993, p. 80). *O amor natural*, neste sentido, talvez seja o índice mais expressivo do sequestro dessa imagem-desejo em sua poesia. No gesto de ocultamento desse livro atravessado por um erotismo intenso podemos encontrar muito da tensão dramática fundamental à obra drummondiana e à própria subjetividade do poeta a se debater entre seus dilemas, a se confrontar com o desejo e com o vasto mundo que, em uma relação de oposição e complementaridade, constituem uma dialética essencial ao claro enigma poético que é a obra de Drummond. A hipótese segundo a qual vemos o desejo erótico como um síntoma na poesia drummondiana, encontra reverberações no que diz o crítico Affonso Romano de Sant’Anna:

sintomaticamente, a temática amorosa torna-se mais presente nos últimos livros do poeta. Aí o poeta interessa-se mais pela paixão e pelo erotismo. Os poemas ganham uma eroticidade maior, como se o poeta estivesse se desinibindo, ou como se Eros estivesse jogando sua última cartada contra Tanatos (Sant’anna, 1993, p. 83).

Tecidos com o *fil rouge* deixado pela ninfa, os versos eróticos do poeta têm uma dimensão corpórea expressiva, mas trata-se de um corpo inacessível de antemão – corpo fantasmático que existe como imagem – por isso, tal corpo se suspende entre o carnal e o aéreo, fazendo-se, paradoxalmente, as duas coisas. É esse corpo impossível, forma informe,pectral, selvagem e líquida que invade os versos do poema “A bela Ninféia foi assim tão bela” (Andrade, 1993, p. 68), presente em *O amor natural*, que nos traz recordações das oníricas e oscilantes *nymphéas*, obsessivamente figuradas por Monet, que emprestaram seu nome e sua potência de fascinação justamente das ninfas antigas.

A beleza desse poema, para além do desejo que se acende em cada parte do corpo impossível de fantasma, ainda assim erotizado, e que a aliteração “da fúria, da fome, do

fausto, da festa” faz explodir em um crescente de delírio, vem do fato da bela Ninféia que tanto mal fez ao poeta, ter existido entre matéria e sopro, entre o poema escrito que, no título, afirma a concretude de uma memória guardada em pretérito perfeito – “a bela Ninféia *foi* assim tão bela” – e a imaginação do poema aberta às combinações do infinito.

Diante da ninfa-flor, cuja criação, pela linguagem, se volta contra o poeta ao insistir em fugir ao rapto dos adjetivos, a própria palavra poética parece se assombrar e se suspender aberta-fechada na iminência da sua submersão. Lemos nos versos de “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”: [...] Meu sabor de veneno. [...] Meu perder-me entre pelos algas águas ardências. [...] minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso (Andrade, 1993, p. 69).

É preciso lembrar que a flor metamórfica, erótica por excelência, germina e brota um pouco por toda parte nos poemas de *O amor natural*, como se o “lascivo arabesco”²³ que é essa forma vegetal cristalizasse os abismos do ato sexual. “Ela (a flor) é um atrator cósmico, um corpo efêmero, instável, que permite perceber – isto é, absorver – o mundo e filtrar suas formas mais preciosas para ser modificado por elas, [...]” (Coccia, 2018, p. 98).

A saída de si ou o êxtase que participa do ato erótico prevê a metamorfose que tangencia as regiões limítrofes da morte. Como escreveu Bataille, o erotismo está entre aquelas emoções intensas “em que a vida e a morte se encontram e se afirmam” (Bataille, 1987, p. 240) ou, nos termos de Emanuele Coccia, ele prevê “a superação do horizonte propriamente ‘orgânico’” (2018, p. 100), um ultrapassar dos limites da vida comum para experimentar essa vida intensificada que passou pela morte, que se desfez e se refez, e que apenas o desejo nos abre. “A flor é um dispositivo que inverte a lógica do organismo individual: ela é o último limiar em que o indivíduo e a espécie se abrem aos possíveis da mutação, da transformação, da morte” (Coccia, 2018, p. 100).

O enlace entre ninfa, flor e erotismo foi largamente explorado nas artes visuais e na literatura, desde Ovídio, passando por Proust, Baudelaire e, certamente, por Drummond; a intimidade fecunda que aí se desenha é fascinante. Ela foi plasticamente figurada na perturbadora cena de perseguição erótica que se passa às bordas de *A primavera* (1482-1485), de Botticelli, e que, atravessando o tempo, encontra ecos e desdobramentos metamórfico-vegetais na modernidade.

Diante dessas flores-fantasmas espalhadas um pouco por toda parte nos poemas de *O amor natural*, não irrompe a lembrança de uma outra flor, particularmente ornamental, que despontava muito antes pelas bordas do acidentado caminho dessa poesia? Pensamos na tímida, solitária, mas, sobretudo, rara e explosiva orquídea a abrir caminho nos versos do poema “Áporo”, de *A rosa do povo* (1945). Na floração ou rebentação da sua instável geometria, pela via do desejo ou pelo desejo das imagens, algo cresce, amadurece (“em verde”) mina o bloqueio, o implode por dentro e atravessa o espelho, cruza o limiar da imagem. Ao inseto que cava e não acha escape, responde a “orquídea-ninfa antieuclidiana”, o inseto não na sua forma fixa e previsível – geometrizada – mas o inseto em metamorfose, ou seja, o inseto cuja forma é um acidente, sempre na imaginação de outra forma, no desejo da forma ou na forma como desejo. Mas qual seria o inseto metamórfico por excelência? Ou, perguntando de outra maneira, qual inseto é a própria metamorfose? “[...] borboletas e orquídeas-borboleta na margem do romance; um panorama enevoado visto de uma escadaria de mármore; uma corça nos encarando no parque ancestral; [...]” (Nabokov, 2021, p. 567).

²³ A imagem é do poema “São flores ou são nálgas”, de *O amor natural*.

Em “Sequestro de Guilhermino César”, de *Amar se aprende amando* (1985), encontramos, de maneira imprevista, por se tratar de um poema que imagina um hipotético sequestro do escritor, professor e crítico literário mineiro Guilhermino César, um desdobramento que reforça a aproximação que fazemos entre a imagem da ninfa e a imagem insurgente da orquídea antieuclidiana. Para além das relações que a poesia drummondiana tece, em diversos momentos, entre o feminino e a flor, essa peça de imaginação subversiva político-literária que é “Sequestro de Guilhermino César” nos traz a sinestésica imagem da “ninha de coxas de espuma e seios-orquídea.” Entre a germinação dupla, seja da espuma, da qual nasce Vênus, seja da orquídea, que toma dos seios a sua sensualidade, fazendo-se planta de alta carga erótica,²⁴ os seios-orquídea são como a constelação, a imagem dialética que se forma a partir do choque do desejo e do gesto de insubordinação política, preparado e imaginado pela força da palavra poética.

[...]
enquanto refocilávamos em orgias
com a ninha de coxas de espuma e seios-orquídea
chamada Literatura,
nossa maior amor e perdição.
(Andrade, 1985, p. 54)

Delicada e violenta, a ninha de seios-orquídea a confundir-se com a própria Literatura enquanto uma experiência erótica, irrompe como o espelho que permitirá ao poeta refletir o real no desejo e o desejo no real. Em “Áporo”, algo atravessa, mas tal atravessamento parece se dar pela imagem, ou seja, de dentro da sua impossibilidade. A imagem que se desata, a exemplo da orquídea histérica cuja formação, tal como uma outra Adalgisa, existe como deformação constante, permite ao poeta esboçar o gesto da captura dentro da perda, da eternidade na fugacidade e precariedade de tudo. Há a travessia, mas o que se atravessa é um abismo.

[...]
em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.
(Andrade, 1973, p. 154)

²⁴ Ainda lemos no romance de Nabokov *Ada ou ardor*: Uma orquídea banal, sapato-de-vênus, murchava sozinha na mochila que ela deixara na mesa do jardim [...]” (Nabokov, 2021, p. 281 e 282, grifo nosso).

Figura 01 – Louis Chalon, *A orquídea*, bronze dourado, França, cerca de 1900



Fonte: Coleção Victor Arwas, Londres

Entre os fantasmas eróticos de *O amor natural*, dos quais a bela, dura, fria e vaga Ninfeia talvez seja a expressão mais singular, voltaremos a encontrar reverberações da múltipla Adalgisa. O paradoxo da histeria, como vimos, encarna o embate do feminino indomável que subverte os rígidos limites impostos ao corpo e mesmo, no caso da histérica orquídea, aqueles da geometria; tudo se torna instável, impossível de conter em qualquer hierarquia e classificação, seja de gênero, tempo ou espaço. Na histeria, jorra o feminino livre a alegorizar a pulsão transgressora que caracteriza o ato sexual.

É neste sentido que essa mulher desintegrada – sempre duas – invadirá, com sua pulsão histérica, um livro erótico à flor da pele como é *O amor natural*, no qual ouvimos soar “ocultas melodias ovidianas”, variações dos ocultos desejos do poeta. A histeria, que é também a desmontagem do ato poético, emerge “Quando desejos outros é que falam”.

[...] Mulher, dupla mulher, há no teu âmago
ocultas melodias ovidianas.
(Andrade, 1993, p. 42)

O amor natural, grande fantasma da obra drummondiana, prolongou essa poesia, abrindo-a de modo irremediável. Metamorfoseada em orgasmo-enigma, na erupção do seu lance final, quando o sequestro se dá a ver e, ao mesmo tempo, indica que algo se gestou de dentro e apesar dele, essa obra, talvez a mais singular porque a mais complexa de nossa modernidade poética, conheceu entre nós, leitores assombrados, uma eternidade de Ninfas.

O erotismo, como viu Bataille, seria a única maneira de experimentar o sentimento da morte sem sair da vida, ao contrário, essa experiência se faz em uma intensificação – histérica – da vida. Por ser essa morte que não triunfa, o erotismo nos daria não a total explicação da vida, como gentilmente ofertava ao caminhante solitário a apoteótica “máquina do mundo”, porque isso seria a morte pura e simples, ele nos abriria para o total movimento da vida, cujo excesso convoca a morte, para a eternidade da poesia que não parece ser outra coisa que não a imensidão ardente, ainda que inconfessada, dos nossos desejos. Como um suspiro entre a vida e a morte, dizem os versos de “Para o sexo a expirar”:

Amor, amor, amor — o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.
(Andrade, 1993, p. 72)

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- ARAGON, Louis; BRETON, André. “Le cinquantenaire de l'hystérie” (1878-1928). *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 15 de março 1928.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. “O espírito moderno e o jogo das transposições”. In: *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Éditions Gallimard, Collection Les Temps des images, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçus*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2019.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. 2: estudos sobre a histeria em coautoria com Josef Breuer. Tradução de Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- HIDALGO, Anne. *Héroïnes romantiques* (présentation). Paris: Éditions Paris Musées, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LIVI, Jocelyne. *Vapeurs de femmes*. Essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques. Paris: Navarin Éditeur, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada ou ardor*. Tradução: Jorio Dauster. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.
- NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- NERY, Adalgisa. *Neblina*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- ROQUE, Maura Voltarelli. *O sequestro da ninfa*: as pernas, o enigma, os vapores em Carlos Drummond de Andrade. Campinas-SP: Ofícios Terrestres Edições, 2024.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. “O erotismo nos deixa gauche?” In: *O amor natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.