

# “Eu sou o meu perfume”: os fantasmas do Surrealismo e os vapores histéricos em Clarice Lispector

## *“I am my perfume”: the ghosts of Surrealism and hysterical vapors in Clarice Lispector*

**Maura Voltarelli Roque**

Universidade Estadual de Campinas

(UNICAMP) | Campinas | SP | BR

ma\_voltarelli@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

**Resumo:** A partir da presença, sobretudo no Primeiro Manifesto do Surrealismo, dos fantasmas femininos em movimento, convertidos em uma força ou pulsão erótica de criação poética, e encarnados em figuras errantes e inapreensíveis como Nadja ou mesmo a Elisa, de Arcano 17, passando pela inscrição e, sobretudo, a decomposição do movimento de tais enigmas moventes ou fluxos de desejo nas cronofotografias do inventor francês Étienne-Jules Marey, este artigo, de perfil ensaístico, tem como objetivo, valendo-se do método da montagem e da sugestão, construir uma relação entre os vaporosos fantasmas do Surrealismo, e mesmo aqueles que escapam das curvas e “caudas visuais” de Marey, e o perfume enquanto um modo de intensificação da existência, tal como ele aparece em alguns textos de Clarice Lispector, a guardar um segredo inviolável ligado ao feminino e sua sedução de morte. Essa relação passa pela imagem das histéricas, aqui resgatadas, também chamadas de “vaporosas” no século XVIII. A mudança de paradigma em relação à histeria, vista não mais como uma patologia, mas como um “meio supremo de expressão”, conforme os surrealistas e seus comentaristas a conceberam, deslocando-a para a esfera artística e literária, é decisiva para traçar, ou melhor, esfumçar os contornos de nossa conclusão que reconhece na ambígua Lóri, e mesmo em outras personagens claricianas, uma histérica a evocar a beleza explosiva-fixa de Nadja, fazendo-se rainha egípcia perfumada, anacrônica vaporosa a se confundir com o seu perfume, inebriando-nos com o mistério da sua dor, mas também do seu voo para além da morte.

**Palavras-chaves:** Clarice Lispector; Surrealismo; histeria; fantasma.



**Abstract:** Starting from the presence, especially in the First Manifest of Surrealism, of female ghosts in movement, converted into a force or erotic pulse of poetic creation, and incarnated in wandering and inapprehensible figures such as Nadja or Elisa, from *Arcano 17*, passing through the inscription and, above all, the decomposition of the movement of these moving enigmas or flows of desire in the chronophotographs of the French inventor Étienne-Jules Marey, this article, with an essayistic profile, aims, using the method of montage and suggestion, to construct a relationship between the vaporous ghosts of Surrealism, and even those that escape from Marey's curves and "visual tails", and the perfume as a intensification of existence, as it appears in some texts by Clarice Lispector, guarding an inviolable secret linked to the feminine and its seduction of death. This relationship goes through the image of hysterics, rescued here, also called "vaporous" in the 18th century. The change of paradigm in relation to hysteria, seen no longer as a pathology, but as a "supreme means of expression", as the surrealists and their commentators conceived it, moving it to the artistic and literary sphere, is decisive to draw, or better, to smoky the contours of our conclusion that recognizes in the ambiguous Lóri, and in other Clarice characters, a hysteric evoking the explosive-fixed beauty of Nadja, making herself a perfumed egyptian queen, an anachronistic vaporous confused with her perfume, numbing us with the mystery of her pain, but also of her flight beyond death.

**Keywords:** Clarice Lispector; Surrealism; hysteria; ghost.

[...], em que o Beijo sublima, as Volúpias encandecem, e se demonstra gloriosa, "*urbi et orbe*", a subtil força do *Odor di Fêmia*, como escrevem os italianos.

"Carta pras Icamiabas", *Macunaíma*  
Mário de Andrade

Os fantasmas femininos possuem uma longa tradição na iconografia e na literatura ocidental. De Ofélia, célebre fantasma da submersão de cujo corpo ausente restaram as flores a flutuar na superfície líquida, passando pelas etéreas, vaporosas e, em alguns casos, assombradas heroínas românticas, sem esquecer Beatriz, a amada impossível de Dante, ofuscado objeto de desejo desde sempre perdido, o fantasma do feminino enquanto um perigoso, obscuro

e inesgotável signo de desejo se converteu em um *topos* na cultura medieval, onde o amor por uma *imago*, “objeto de algum modo *irreal*, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da falta” (Agamben, 2012, p. 60), rouba a cena e se impõe de maneira expressiva.

Em *Estâncias* (2007), Agamben recorre ao mito de Narciso para dizer da *longue durée* que possui o clássico tema do enamoramento por uma sombra, esse estranho amor que se cultiva por uma imagem e que, não raro, se faz maior do que nós.

estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da libido no eu, que acabamos esquecendo que [...] no mito do jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real (Agamben, 2007, p. 147).

A imaginação, lugar ambíguo e reduto de todas as imagens, não poderia deixar de ocupar uma posição privilegiada na cultura medieval que produziu toda sorte de lendas, monstros e superstições, pois nas névoas do imaginário, sublinha Agamben, “mora o fantasma que é o verdadeiro objeto do amor” (2007, p. 149). Em outro momento, ele acrescenta: “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer” (Agamben, 2007, p. 133).

Neste sentido, os fantasmas, sejam eles signos de desejo ou apenas das longas ausências, da vida que insiste nas bordas da morte, habitam o espaço móvel, ilimitado e vago da imaginação. A imaginação resta como o lugar por excelência dos fantasmas.

Ninguém imaginaria que era um fantasma. Porque ela era bonita demais, suave demais, resplandecente. Uma aparição não tem calor, é um lençol frio, um tecido, uma sombra inquietante. Ela, no entanto, nos deslumbrava. Deveríamos ter desconfiado. Que poder tinha para nos encantar tanto, nos arrebatara, nos dar tanto prazer? Tínhamos caído numa armadilha, a ponto de não percebermos que ela estava morta havia muito tempo. Na verdade, Marilyn Monroe não estava completamente morta, só um pouco, em alguns momentos um pouco mais. Fazendo nascer em nós um sentimento delicioso, seu charme impedia-nos de compreender que não é necessário estar morto para não viver (Cyrułnik, 2005, p. 1 e 2).

Os fantasmas femininos enquanto sopros moventes de fascinação se converteram em uma força ou *pulsão erótica de criação poética* na deflagração da “vaga de sonhos”, para lembrar o título da obra de Louis Aragon, que foi o Surrealismo. Talvez possamos dizer que a força ou fluxo principal a atravessar, sobretudo, o Primeiro Manifesto do Surrealismo, à maneira de um rio subterrâneo que, em instantes de choque ou tensão imprevista, acorre à superfície, seja, justamente, aquela da imaginação. Mas não se trata de uma imaginação que se opõe ao real, e sim de uma imaginação que altera o seu aspecto mais imediato e previsível, abrindo acidentes que expõem, numa dialética da superfície dos fenômenos e de seus abismos a se confundir com as profundidades psíquicas, o avesso do real, sua *forma informe*, seu aspecto de encenação, de ficção, onde talvez esteja sua verdade fundamental porque precária e paradoxal.

É assim que no prefácio à reimpressão do Manifesto, de 1929, André Breton evoca os “caprichos da imaginação que faz por si só as coisas reais”, e complementa: [...] “há um mundo, um mundo irresistível de fantasmas, de realizações de hipóteses, de apostas perdidas e de

mentiras das quais uma exploração rápida me dissuade em fazer a menor correção a essa obra” (Breton, 1972, p. 10 – tradução própria<sup>1</sup>).

A imaginação, essa “faculdade quase divina” que Baudelaire sublinha em um de seus textos sobre Edgar Allan Poe, a única que percebe, fora dos métodos filosóficos, as “relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (Baudelaire, 2023, p. 522) é colocada na ordem do dia pelos surrealistas enquanto uma potência de abertura às profundidades insondáveis do inconsciente.

A imaginação está talvez no ponto de retomar os seus direitos. Se as profundezas do nosso espírito guardam estranhas forças capazes de aumentar aquelas da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las, a captá-las de início, para submetê-las em seguida, se houver lugar, ao controle da nossa razão. [...] nenhum meio foi designado a priori para a realização dessa empreitada, que até nova ordem pode passar por ser muito mais um recurso dos poetas que dos pensadores [...] (Breton, 1972, p. 21 – tradução própria).<sup>2</sup>

O Primeiro Manifesto do Surrealismo convoca o leitor para uma espécie de festa dionisíaca, ao mencionar as alegrias primitivas e selvagens da possessão experimentadas a partir de um estado de transe (erótico) do real pelo sonho e arma uma *constelação de desejo e mundo*, onde o mais íntimo não se opõe ao público, onde o gesto erótico é imediatamente político no desvario do enlace do outro.

Eu creio na resolução futura desses dois estados, em aparência tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, em um tipo de realidade absoluta, de *surrealité*, se podemos assim dizer. É a essa conquista que me lanço, certo de não a alcançar, mas demasiado insaciado da minha morte para não suportar um pouco as alegrias de uma tal possessão (Breton, 1972, p. 24 – tradução própria)<sup>3</sup>.

Sente-se no rosto o “sopro do maravilhoso”, como anota Breton, a animar e inquietar a história do homem e de seus objetos artísticos, quase uma variação da *brise imaginaire* das ninfas – vento-tempestade a um só tempo de desejo e morte. “Trata-se de remontar às fontes da imaginação poética e, sobretudo, daí permanecer” (Breton, 1972, p. 28 – tradução própria<sup>4</sup>).

É importante lembrar o gesto esboçado por Walter Benjamin no seu célebre texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, no qual ele lançou as bases de

<sup>1</sup> “[...] il y a un monde, un monde irrévisable de phantasmes, de réalisations d’hypothèses, de paris perdus et de mensonges dont une exploration rapide me dissuade d’apporter la moindre correction à cet ouvrage.”

<sup>2</sup> “L’imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d’étranges forces capables d’augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d’abord, pour les soumettre ensuite, s’il y a lieu au contrôle de notre raison. Aucun moyen n’est désigné a priori pour le conduite de cette entreprise, que jusqu’à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants [...]”

<sup>3</sup> “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surrealité*, si l’on peut ainsi dire. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d’une telle possession.”

<sup>4</sup> “Il s’agit de remonter aux sources de l’imagination poétique, et, qui plus est, de s’y tenir.”

uma *política poética*<sup>5</sup> ou do desejo e do sonho (pela via aberta do inconsciente) como categorias eminentemente políticas, fundadas na relação com o outro e, a partir dessa relação, na potência transformadora do real. Enquanto um fenômeno ao mesmo tempo poético e político, imaginativo e possível, o Surrealismo tornaria visível *a outra beleza*, aquela das energias revolucionárias latentes nas coisas do mundo, em certos objetos antigos que trazem em si a espessura do tempo, beleza erótica e arqueológica cristalizada em Nadja, a “esfinge demônica” de André Breton, talvez o mais célebre entre os fantasmas femininos do Surrealismo.

[...] aquela verdadeira esfinge sob as formas de uma jovem encantadora indo de uma calçada à outra a interrogar os passantes, essa esfinge que nos havia poupado um após outro e, à procura dela, tivemos que correr ao longo de todas as linhas que, mesmo muito caprichosamente, pudessem ligar esses pontos [...] Nadja, que atirara uma aba da capa sobre o ombro, dá-se, com impressionante facilidade, ares de Demônio, tal como aparece nas gravuras românticas [...] Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter. [...] como um homem aterrado aos pés da Esfinge. Vi seus olhos de avança se *abrirem* de manhã para um mundo em que as batidas de asas da esperança imensa pouco se distinguem dos ruídos do terror, [...] disposta, com medo de ser mal apreendida, a não se deixar jamais enlaçar: nem dinâmica, nem estática, vejo a beleza como te vi (Breton, 2022, p. 61, 81, 88 e 132).

De graça aérea – antiga, amaldiçoada, fugitiva – em Nadja se imprime a beleza convulsiva, tal como era entendida pelos surrealistas. Tal beleza transborda na fratura de seus polos antitéticos, no embate incontornável a toda imagem, nem dinâmica, nem estática, nem pura, nem totalmente maculada, *a beleza transformada pelos surrealistas um modo de pensamento dialético*, um enigma ou constelação cristalizado na clivagem de todas as faces dessa esfinge vaporosa (porque espírito do ar) e impenetrável.

O fantasma feminino, imortalizado em Nadja, mas também na visionária e enevoadada mulher-estrela que é Elisa, de *Arcano 17* (1986), a “flor-que-perfuma” (Breton, 1986, p. 22), velha cigana perdida e reencontrada em fluxos que se renovam ao infinito até desaguar nos seus “olhos de fim de tempestade”, assombra as linhas do Primeiro Manifesto do Surrealismo em uma espécie de voo onírico. Em um movimento próximo ao que se desenha em *Arcano 17*, trata-se, no Manifesto, de uma mulher que se faz da mesma matéria que os sonhos. Uma estrela? Em todo caso, Vênus, a “rainha das Ninfas”, como disse Giorgio Agamben (2012), aquela que conduz a um paraíso que é também um inferno, a alturas que são quedas vertiginosas, abrindo um indevassável “fundo de noite”<sup>6</sup>, para lembrar Georges Bataille e sua *Madame Edwarda*; todas elas íntimas do que o sonho possui de visionário e indestrutível enquanto realização dos nossos mais inconfessados desejos.

*tal mulher tem um efeito sobre ele. Que efeito, ele seria mesmo incapaz de dizê-lo [...] Esta ideia, esta mulher o atormenta [...] Ela tem por ação isolá-lo um segundo da sua dissolução e abandoná-lo ao céu, no belo precipício que ele pode ser, que ele é*

<sup>5</sup> “Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez – em outras palavras: uma política poética?” (Benjamin, 1993, p. 33).

<sup>6</sup> “Nós não sabemos nada e nós estamos no fundo da noite.” (“*Nous ne savons rien et nous sommes dans le fond de la nuit*”) (Bataille, 2021, p. 14).

[...] Quem me diz que o ângulo sob o qual se apresenta essa ideia que o toca, o que ele ama no olhar dessa mulher não é precisamente o que o prende ao seu sonho [...]? (Breton, 1972, p. 23 e 24 – tradução própria).<sup>7</sup>

Entre a ironia dos “*savoir faire*” surrealistas, Breton não hesita em dizer: “Para fazê-lo bem, ver uma mulher que passa na rua”<sup>8</sup> (1972, p. 41 – tradução própria), jogando com algo como uma “escrita da passante baudelairiana” ou uma escritura-Ninfa que não é outra coisa senão uma escritura-fantasma. É neste sentido que os *femininos fantasmas em movimento* se tornam um modelo ou uma imagem do pensamento surrealista, particularmente, de sua espécie de escrita da fumaça. Escrita que se concebe “contra a morte” porque os fantasmas ou enigmas moventes de desejo vivem de dentro e *apesar da morte* em um uso surrealista, isto é, intensificado e histérico da linguagem em que a palavra-estrela, essencial aos surrealistas porque abre e subverte mundos, se descobre no seu lugar fundamental, aquele que é, não por acaso, o refúgio de todos os fantasmas: a *Memória*.

Essa escrita da fumaça a perseguir os fantasmas eróticos nos transporta para um contexto de experimentação e estudo do movimento que exerceu expressiva influência em algumas vertentes do Surrealismo. Pensamos nas cronofotografias daquele que é considerado um dos pioneiros da fotografia e do cinema, o inventor francês Étienne-Jules Marey.

Fig. 01. Etienne-Jules Marey, *Prisma triangular apresentando uma das suas bases à corrente de ar*, quarta e última versão da máquina de fumaça equipada com 57 canais (1901) Paris: Cinémathèque française



As volutas de fumaça como metáfora dos corpos femininos em movimento foram as protagonistas do estudo de Georges Didi-Huberman e Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. As inquietantes imagens produzidas por Marey se revelam tão reais quanto sobrenaturais, tão exatas quanto flutuantes, se pensam e se constroem

<sup>7</sup> “Telle femme lui fait de l’effet. Quel effet, il serait bien incapable de le dire [...] Cette idée, cette femme le trouble [...] Elle a pour action de l’isoler une seconde de son dissolvant et de le déposer au ciel, en beau précipité qui il peut être, qu’il est [...] Qui me dit que l’angle sous lequel se présente cette idée qui le touche, ce qu’il aime dans l’œil de cette femme n’est pas précisément ce qui le rattache à son rêve.”

<sup>8</sup> “Pour se bien faire voir d’une femme qui passe dans la rue.”

racionalmente, mas se surpreendem assombradas. De dentro da zona de instabilidade na qual elas se suspendem, tais imagens, ao integrar o que é fluido e mutável, *tocam os fantasmas*.

Atraído, como outrora também o foi Leonardo Da Vinci, pelo *mouvement de toute chose*, Étienne-Jules Marey pertenceria a essa sorte de estudiosos que “abrem o mundo físico às perspectivas até então inconcebíveis ou imaginadas somente na ordem metafísica”, cuja obra possui a rara capacidade de “maravilhar o saber”, não pela descoberta de coisas e organismos novos, “mas pela observação renovada dos movimentos mais simples, os menos estranhos, que as coisas realizam (girar, tombar, vibrar), ou os organismos (caminhar, nadar, voar)” (Didi-Huberman, 2004, p. 184 – tradução própria<sup>9</sup>).

Podemos dizer que as imagens espectrais de Marey ao abrir o lugar instável dos fantasmas, suspendem-se em um limiar na qual as fronteiras entre o físico e o psíquico se encontram enevoadas, levando consigo outras como aquelas do visível e do invisível, da superfície e do abismo, do racional e do patético, do real e do desejo, a esfera do que é público e aquela, sempre mais desviante, da intimidade, *logos* e *eros*, ou ainda, Apolo e Dionísio, o “deus fluvial” e a “ninfã maníaca”, os dois polos entre os quais se debate toda cultura ocidental, para lembrar os termos de Aby Warburg.

O retardar e a manipulação do tempo nas cronofotografias de Marey produzem os fantasmas e estes últimos, por sua vez, suspendem o tempo, ou melhor, criam uma outra temporalidade. Está em funcionamento nas imagens experimentais de Marey, ou, dito de outro modo, na heurística do seu saber a um só tempo racional e sensível, uma “turbulência figurativa” que parece explodir a curva e desconstruir o aspecto, produzindo uma *memória do movimento*, o que Didi-Huberman chamou “*la traîne de toute chose*”, algo como a cauda de um cometa, uma cabeleira ou veste de Ninfa em fuga.



Fig. 02 Leonardo da Vinci, *Cabeça de mulher*, cerca de 1508, detalhe Galeria Nacional de Parma



Fig. 03. Sandro Botticelli, *A Primavera*, por volta de 1482-1485, detalhe Florença: Galeria de Uffizi

<sup>9</sup> “ouvrent le monde physique à des perspectives jusque-là inconcevables ou imaginées seulement dans l'ordre métaphysique [...], entendons par là une capacité à émerveiller le savoir, non par la découverte de choses ou d'organismes nouveaux [...] mais par l'observation renouvelée des mouvements le plus simples, les moins étranges, qu'effectuent les choses (tourner, tomber, vibrer) ou les organismes (marcher, nager, voler).”

Do esvoaçar do tempo resta um sopro, um perfume. No “rastros visual”, o movimento esculpe sua memória, “os restos ainda vibrantes das suas passagens precedentes: *virtualidades tornadas visibilidades* sobre toda superfície (proliferante por isso, complexa, confusa) da imagem” (Didi-Huberman, 2004, p. 243 – tradução própria).<sup>10</sup>

Em diálogo com Bergson, Didi-Huberman lembra a reflexão desse último em *L'Évolution créatrice* a respeito da “franja indecisa das coisas que se perde na noite”, sugerindo que produzir a imagem de um movimento com sua “cauda” é introduzir a *durée* no gesto, como a espessura no tempo, e aceitar que qualquer coisa do aspecto de um corpo móvel resta como perdida.

Talvez, a palavra a não perder de vista diante do instável território dos fantasmas aberto pelas imagens de Marey seja *fluxo*, o fluxo do desejo a ditar o ritmo intermitente da avalanche de imagens vindas do inconsciente às quais é preciso dar uma forma, ela mesma assombrada por dentro; isso porque o modelo da cauda, do “trem visual”, pode ser encontrado em uma certa relação da forma e do fluxo que nos abre para as *geometrias moventes*, tão caras ao pensamento das vanguardas do século XX. “É ainda um fluxo, um contínuo sem rupturas, sem cortes, sem grades colocadas pelas palavras [...] Haverá, então, no fio dessas imagens, a geometria e o informe, a previsão e o imprevisível, o sistema e a intuição” (Didi-Huberman, 2004, p. 321, p. 260 e 262 – tradução própria<sup>11</sup>). Diante das experimentações do movimento feitas por Marey, a noção poética de método, pensada por Paul Valéry a partir de Leonardo Da Vinci, ganha uma significação ainda mais expressiva. Entre volutas de ar e turbilhões de água, o método surpreende-se instável como uma dança de todas as coisas.

É importante lembrar que no contexto da “dança de véus” executada pela natureza no século XIX diante da ciência – pensamos na efusão dionisíaca dos anos *fin de siècle* que se deixava ver na dança pagã e primaveril à la Botticelli de Isadora Duncan, nos balés sacrificiais de Mary Wigman, no abandono extático do fauno selvagem de Nijinski após a fuga da ninfa, no borboletear onírico de Loïe Fuller, etc.<sup>12</sup> – o gesto se emancipa do ideal físico, puramente científico (fisionômico) “e se vê interrogado na sua *dimensão sintomal*, desde o ‘pavonear’ da

<sup>10</sup> “*les restes encore vibrants de ses passages précédents: virtualités devenues visualité sur toute la surface (proliférante pour cela, complexe, confuse) de l'image.*”

<sup>11</sup> “*C'est encore un flux, un continu sans ruptures, sans découpes, sans grilles mises par les mots [...] Il y aura donc, au fil de ces images, et la géométrie et l'informe, et la prévision et l'imprévisible, et le système et l'intuition [...]*”

<sup>12</sup> No contexto literário brasileiro e latino-americano, quem melhor mapeou o alcance desse borboletear fantasmal do *fin de siècle* foi o crítico Raul Antelo. Em um texto sobre Machado de Assis (2009), que muito antes dos autores da nossa virada de século marcadamente simbolista, mas não só, já escrevia versos endereçados às *Falenas*, borboletas noturnas que atraídas pela luz estão, ao mesmo tempo, tão próximas da morte, Raul Antelo anota: “As dançarinas inspiradas por Isadora Duncan eram legião em 1900. João do Rio elogia o borboletear de Maud Allan ou Tamara Karsavina (“Apologia da dança”, Sésamo, 1917). Arthur Azevedo [...] descreve, já em 1894, a estréia de Emilie D'Armoy, discípula e imitadora de Loie Fuller, quem, embrulhada em panos, entrava em cena para “os raios de luz elétrica a ilumina(re)m de verde, azul, amarelo e roxo, no seu amplo vestido, que se estende quando ela se agita, fazendo ondulações na serpentina, vagas no açafate, azas na borboleta”. Alguns anos depois, o mesmo Arthur confessaria ter assistido o Animatógrafo Super Lumière, até ficar entontecido pelas imagens, sobretudo, “as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela” (O Paiz, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897). E outro tanto ainda se lê, em 1904, na elegante—e visual—revista Kosmos, quando, enfim, da visita da autêntica Loie Fuller. Um dos sucessos da dançarina norte-americana era “Entre as borboletas”, quando ela dançava como uma falena, encantando platéias por toda a América latina, como atesta Gómez Carrillo, que lhe dedica um retrato em *O livro das mulheres* (1919)” (Antelo, 2009).



histeria em Charcot, até a marcha da Gradiva, em Freud, passando pela dança e a ‘fórmula patética’ da *Ninfa* em Aby Warburg” (Didi-Huberman, 2004, p. 287 – tradução própria).<sup>13</sup>

Esse movimento de abertura pelo sintoma no qual a razão se descobre diante de seus fantasmas e abismos, nos traz à lembrança outra presença marcante que roubou a cena no contexto daquela “dança de véus” de que falávamos acima: a de Salomé, o símbolo máximo do feminino emancipado e livre que emerge nos anos *fin de siècle*, cujo corpo em movimento é o cristal clivado da própria beleza como potência de um feminino arrasador. O caráter trágico da dança de Salomé reforça a desestabilização dos pressupostos racionais e da pretensa objetividade científica da época, não para anulá-los ou negá-los, mas para confrontá-los com os seus limites impensáveis e os seus avessos, sua escuridão ou, simplesmente, sua atração (não raro maldita ou abjeta) de morte. Lemos no interessante estudo *Salomé – danse et décadence* (2003), de Helen Bieri Thomson e Céline Eidenbenz.

Nas representações do fim do século XIX, Salomé se solta pouco a pouco da iconografia religiosa para se tornar a encarnação perfeita da femme fatale. Não mais sendo percebida como o inocente instrumento de sua mãe Hérodiade, ela é a partir de então considerada como uma feminilidade perversa e muito consciente dos seus charmes. Ainda mais fascinante depois do ‘drama em um ato’ de Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), a dançarina inspira tanto os escritores quanto os músicos e os artistas da virada do século (Thomson e Eidenbenz, 2003, p. 06 – tradução própria).<sup>14</sup>

“A irresistível fascinação” de Salomé, expressão de Joris-Karl Huysmans para dizer da exuberante e feérica *Salomé*, de Gustave Moreau, à qual sucumbe o herói do seu romance *À rebours* (1884), contamina diversas variações do tema nas diferentes artes. Entre as mais célebres, temos a *Hérodiade*, do poema inacabado de Mallarmé, “devorada de angústias”, aquela pueril da novela *Hérodias* (1877) ou a *Salammbô*, de Gustave Flaubert, ou aquela de Jules Laforgue (*Moralités légendaires*, 1886) e Paul Heyse (*Merlin*, 1892) que se valem da narrativa bíblica para descrever a dançarina como uma “alienada nas fronteiras da histeria” (Huysmans, 2003, p. 06 – tradução própria)<sup>15</sup> em uma sugestiva aproximação de Salomé e das histéricas que, diga-se de passagem, terão um destaque na cena artística e literária do século XX.

O mundo da ópera também conheceu inúmeras encarnações de Salomé, como a obra de Richard Strauss, *Salomé* (1905); e, quanto à dança, como lembra Céline Eidenbenz, “a celebridade de dançarinas e atrizes é então frequentemente garantida pela interpretação do papel da filha de Hérodiade: foi o caso para Loïe Fuller, Ida Rubinstein e Maud Allen, que desencadeiam um verdadeiro entusiasmo pela Salomé da cena” (Eidenbenz, 2003, p. 6 e 7 – tradução própria).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “et se voit interrogé dans sa dimension symptomale, depuis la ‘pavane’ de l’hystérique chez Charcot jusqu’à la démarche de Gradiva chez Freud, en passant par la danse et la ‘formule pathétique de Ninfa chez Aby Warburg.”

<sup>14</sup> “Dans les représentations de la fin du XIXe siècle, Salomé se dégage peu à peu de l’iconographie religieuse pour devenir l’incarnation parfaite de la femme fatale. N’étant plus perçue comme l’innocent instrument de sa mère Hérodiade, elle est désormais considérée comme une féminité perverse et bien consciente de ses charmes. Plus fascinante encore depuis le ‘drame en un acte’ d’Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), la danseuse inspire aussi bien les écrivains que les musiciens et les artistes du tournant du siècle.”

<sup>15</sup> “aliéné aux frontières de l’hystérie”

<sup>16</sup> “la célébrité des danseuses et des actrices est alors souvent garantie par l’interprétation du rôle de la fille d’Hérodiade: ce fut le cas pour Loïe Fuller, Ida Rubinstein et Maud Allen, qui déclenchèrent un véritable engouement pour la Salomé de la scène.”

Fig. 04. Gustave Moreau, detalhe do desenho *Salomé*



Foto: © RMN-Grand Palais / Tony Querrec

Em toda essa coreografia demencial de sedução e morte, o que ocorre ao primeiro plano é o *eros da matéria*, como diz Didi-Huberman, não a forma fixa, acabada, mas o acidente da forma, o ruído do movimento, o *drapeado do fenômeno*, sua vocação a toda sorte de impurezas e turbulências. Trata-se de colocar em crise o aspecto das coisas, gesto caro a alguns dos mais importantes artistas de vanguarda do século XX, como Marcel Duchamp e Man Ray. A propósito de Duchamp, que leu Marey e igualmente explorou o movimento e sua decomposição em se tratando dos seres e objetos, Didi-Huberman chama nossa atenção para algo como a descoberta de um movimento dentro da geometria na obra de Duchamp, fazendo menção não apenas à ninfa fantasmática que desce as escadas em uma de suas obras mais célebres, como também ao tombar dessa imagem na modernidade, sua atração pela decomposição e pelo informe – variação da dialética *dança x decadência* de Salomé ou do ritmo entorpecente do *danser x danger* que seu bailado imemorial convoca. “Os pés da sua ‘ninfá’ mais famosa – o *Nu descendant un escalier* de 1912 – não são reduzidos à cauda geometrizada de um movimento que a um só tempo se decompõe e se imbrica?” (Didi-Huberman, 2004, p. 301 – tradução própria).<sup>17</sup>

Convém não esquecer que é uma outra geometria que está em questão para Duchamp, mais instável, aberta, desmontada, uma geometria sobredeterminada como os sonhos, orgânica e vital, *geometria das flores* no seu tombar impuro e trágico, como dizia Bataille (2018), da vida em movimento que não cessa de interrogar a si mesma, desintegrando-se e recriando-se *ad infinitum*.

<sup>17</sup> “Les pieds de sa ‘nymphé’ la plus fameuse – le *Nu descendant un escalier* de 1912 – ne sont-ils pas réduits à la traîne géométrisée d’un mouvement qui se décompose et s’imbrique tout à la fois?”

A improvável e sintomática geometria de Étienne-Jules Marey, assim como suas “máquinas de sonho”, antecipam e preparam o que será o experimentalismo surrealista, sobretudo, quando pensamos na convivência deste último com todo um imaginário científico essencial ao estudo dos fluxos e ruídos do movimento realizado por Marey.

Nas primeiras páginas de sua primeira edição, *La Révolution surréaliste* exibiu uma fotografia de Man Ray, intitulada *Retour à la raison* ilustrando os ‘sonhos’ assinalados por André Breton: é um admirável nu feminino ondulante [...] à medida que ele apresenta sobre a pele algo como uma cronofotografia dos fluxos do desejo...Alhures, pode-se descobrir outros drapeados, outras decomposições do movimento e outras caudas visuais atribuídas a Man Ray [...] (Didi-Huberman, 2004, p. 305 – tradução própria).<sup>18</sup>

Fig. 05. Man Ray, *Le Retour à la Raison*, 1923

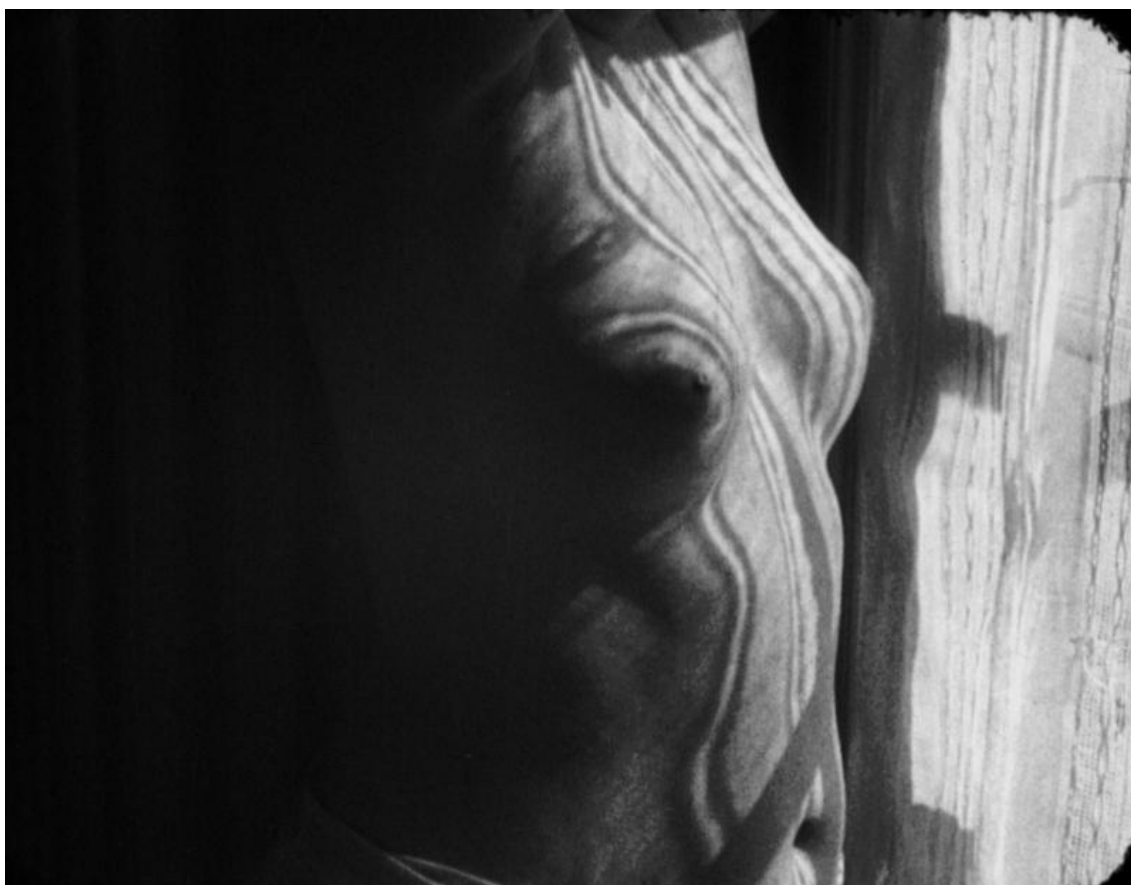


Foto: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hervé Véronèse/Dist. GrandPalaisRmn

<sup>18</sup> “Aux toutes premières pages de sa première livraison, *La Révolution surréaliste* exhibait une photographie de Man Ray, intitulée *Retour à la raison* quoique illustrant des «rêves» signés André Breton: c’est un admirable nu féminin ondulateur, si j’ose dire, en ce qu’il présente sur sa peau comme une chronophotographie des effluves du désir...Ailleurs, on pouvait découvrir d’autres draperies, d’autres décompositions du mouvement et d’autres traînes visuelles dues à Man Ray [...]”

Didi-Huberman lembra o quanto as imagens surrealistas de Man Ray, por exemplo, devem à invenção das geometrias não euclidianas e não deixa de dizer como a *beleza explosiva-fixa* de Nadja teve sua inscrição paradoxal afirmada nas curvas espectrais de Marey, nos seus vapores tão etéreos quanto exatos.

Finalmente, automatismo da inscrição e inscrição do movimento irão juntos contribuir com essa 'crise do objeto' da qual André Breton reivindicava as consequências últimas. Ora, é flagrante que esta 'crise' tenha sido, pelo poeta, situada ao mesmo tempo no fronte da arte – o surrealismo inquietando todas nossas certezas sobre a representação – e sobre aquele da ciência [...] inquietando todas nossas certezas sobre o próprio real (Didi-Huberman, 2004, p. 307 – tradução própria).<sup>19</sup>

Os surrealistas compreenderam que “o movimento é mais real que a imobilidade, as transformações mais reais que as formas” (Didi-Huberman, 2004, p. 312 – tradução própria<sup>20</sup>), o que eles desejaram saber, escreve Didi-Huberman, “é como dança o mundo” e assim tornar visível a vertigem dos seres, dos espaços e dos objetos artísticos em sua consequente confusão de fronteiras.

Tornar visível a dança do mundo e das imagens é, antes de tudo, perseguir os ritmos; o método experimental de Marey e, guardadas as proporções, aquele que será o surrealista, explora uma *rítmica dos fantasmas*. Neste sentido, longe de abstrações vazias, o fantasma ou o lugar da ausência que se instala no centro de toda imagem (repondo, ainda uma vez, os vínculos antropológicos entre imagem e morte), pode ser pensado, desdobrado, complexificado como um “acontecimento concreto e *sopro de ar* mais do que como estrutura abstrata e *lugar vazio*” (Didi-Huberman, 2005, p. 22 – tradução própria<sup>21</sup>).

É sugestivo pensar que os vapores de Étienne-Jules Marey fizeram parte, inclusive, do vocabulário médico do século XVIII para se referir às histéricas, então chamadas de “vaporosas” que, no efervescente século XX, tanto fascinaram os surrealistas.

“O vento ele mesmo é um ventre histérico”<sup>22</sup> (2018, p. 89 – tradução própria), escreve Georges Didi-Huberman em uma das muitas constelações que formam o céu estrelado dos seus *Aperçues*, colocando em funcionamento uma dialética na qual as desordens do desejo (tormento) se dão a ver em estados atmosféricos perturbados (tormenta). Ao criar essa imagem, Didi-Huberman tinha em mente a cena de perseguição erótica que se passa às bordas de *A Primavera* (1482-1485), de Botticelli, em que o sopro de Zéfiro tumultua os cabelos e as vestes transparentes da ninfa Clóris que dele foge. Em *Ninfa fluida* (2015), Didi-Huberman fala desse vento como um vento espermático, um sopro gerador de mundo que reverbera na exuberância floral a maravilhar os olhos do espectador diante da cena pintada por Botticelli. Qualquer coisa de estranho, no entanto, se passa nas bordas do quadro, pois a ninfa foge do seu ávido perseguidor e vomita flores pela boca. Delicadas, as flores seriam, paradoxalmente,

<sup>19</sup> “*Finalment, automatisme d'inscription et inscription du mouvement auront ensemble contribué à cette «crise de l'objet» dont André Breton revendiquait les conséquences ultimes. Or, il est frappant que cette «crise» ait été, par le poète, située en même temps sur le front de l'art – le surréalisme bouleversant tous nos acquis sur la représentation – et sur celui de la science [...] bouleversant tous nos acquis sur le réel lui-même.*”

<sup>20</sup> “*le mouvement est plus réel que l'immobilité, les transformations plus réelles que les formes*”

<sup>21</sup> “*événement concret et souffle d'air plutôt que comme structure abstraite et place vide.*”

<sup>22</sup> “*Le vent lui-même est un ventre hystérique.*»

o fruto e o índice da violência sexual, expando o trágico enlace de desejo, violência e morte que a roda dançante das Graças disfarça e desloca, quase cobrindo com os trajes delicados e o enlaçar leve das ninfas. Ao dizer que o vento é um *ventre histérico*, Didi-Huberman faz jus à ambiguidade desse elemento atmosférico que atravessa a história da arte, capaz de alegorizar as turbulências do desejo.

O vento é *ventre histérico* porque ele gera o mundo, é, em si mesmo, fértil, mas ele também pode soprar como um gélido frescor de morte, dizendo da dor que está em ação no centro, ou melhor, no vórtice do ataque histérico.

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).<sup>23</sup>

Étienne-Jules Marey e, certamente, os surrealistas, não eram indiferentes à essa ambiguidade de certos elementos atmosféricos capazes de figurar o abandono do sujeito aos fantasmas do inconsciente ou às delícias e perigos do desejo.

No célebre número da revista *La Révolution Surréaliste*, de março de 1928, Louis Aragon e André Breton celebram o cinquentenário da histeria, “a maior descoberta poética do fim do século XIX” (1928, p. 20), fazendo referência aos cinquenta anos da publicação por Jean-Martin Charcot da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*, uma série de fotografias que mostram as “atitudes passionais” e os gestos extremos das histéricas em pleno ataque. As imagens perturbam pela dor que ali está em ação, uma dor da qual, estranhamente, participa certo fascínio. Mas o quê, nessas atitudes passionais, tanto interessou aos surrealistas?

Fig. 06. Louis Aragon e André Breton, *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 15 de março de 1928



Fonte: Gallica/Biblioteca Nacional da França

<sup>23</sup> “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.”

A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível se caracterizando pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral do qual ele crê praticamente se erguer, para além de todo sistema delirante. Esse estado mental está fundado na necessidade de uma sedução recíproca, que explica os milagres apressadamente aceitos da sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenômeno patológico e pode, sob todos os olhares, ser considerada como um meio supremo de expressão (Breton e Aragon, 1928, p. 22 – tradução própria).<sup>24</sup>

Aos surrealistas, os gestos patéticos ou as atitudes transbordantes do insurgente corpo histérico são “humanamente tão preciosas” porque tais “tremores de terra”, tais vulcões em plena erupção lhes dizem de uma potência criadora e transformadora própria dos mais enigmáticos e inquietantes objetos artísticos. Neste sentido, o termo “descoberta poética” indica algo como um traço histérico que estaria na origem mesma do acontecimento poético, isto é, artístico, quando se considera o teor poético comum a todas as artes. A famosa definição da histeria como “meio supremo de expressão” não apenas a retira do seu lugar patológico, mas a restitui ao “movimento dialético que a fez nascer” (1928, p. 22), ou seja, nem divina, nem demoníaca, mas algo entre eles em uma “sedução recíproca” de fronteiras; *supremo de expressão* à medida que a histeria aciona intensidades, êxtases que culminam para baixo e metamorfoses da única beleza possível – aquela que já conheceu a morte. Sobre tal beleza, escreveu Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* “A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava” (Lispector, 2009, p. 96).

Nesse processo que remonta a toda uma cultura da Antiguidade, ao *páthos* é restituída sua potência de abertura a um modo específico de conhecimento (o conhecimento metamórfico pela possessão de que falava Aristóteles, o acesso repentino de intensidade que introduzia na esfera de um deus); é restituída, ainda, sua potência de invenção e geração de novos mundos e novos modos de percepção do mundo, em outras palavras, ao *páthos* que excede e contesta os limites é devolvido o que há de indestrutível e subversivo em todo movimento de desejo; o desejo que move a verdadeira criação artística.

A propósito das fotografias que compõem a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878) e se vendo forçado a reconhecê-las como um capítulo da história da arte, Georges Didi-Huberman vai dizer que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (Didi-Huberman, 2015b, p. 21). Das fotografias das histéricas emerge uma teatralidade da dor que Didi-Huberman reconhece em “poses, crises, gritos, ‘atitudes passionais’, ‘crucificações’, ‘êxtases’, todas as posturas do delírio” (2015b, p. 15). As histéricas lançaram um desafio à ciência de Charcot que, à época, buscou explicar a histeria superando a antítese que lhe é característica.

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

---

<sup>24</sup> “L’hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s’établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d’une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L’hystérie n’est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d’expression.”

e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. (Didi-Huberman, 2015b, p. 110).

Freud, ao contrário, explorou o paradoxo das histéricas. O “corpo indomável”, como anota Veronica Stigger em “O útero do mundo”, foi visto por Freud como um desafio à própria anatomia no sentido de que se tratava de um corpo que agia como se a anatomia não existisse. Freud percebeu, naqueles corpos em pleno ataque, que as causas da histeria não seriam biológicas, mas psíquicas. Ele formulou a imagem de que “as histéricas sofriam de lembranças” (2016, p. 25) e, por isso, os movimentos “ilógicos”, hipernervosos, tensos e exagerados feitos pelos seus corpos, mãos e rosto não poderiam ser explicados anatomicamente, culminando nas suas “atitudes passionais” e no seu “delírio final”. Na origem daqueles *gestos patéticos* estariam desejos inconfessados, há muito sequestrados por essas mulheres “vibrando em puro desejo.” (Lispector, 1982, p. 14). Pela primeira vez, a questão da memória é trazida para os estudos sobre a histeria. O movimento decisivo que explora com sutileza o paradoxo da histeria é aquele em que Freud, ao descrever um ataque histérico, fala em “simultaneidade contraditória” e vê o instante da crise como uma cena plástica, quase uma dança, uma coreografia convulsa na qual, pelo recurso da encenação, não é possível distinguir onde termina a dor e onde começa o desejo, onde o masculino, onde o feminino, onde a assombração de morte, onde a pulsão de vida a insistir nas bordas do abismo.

Num caso que observei, a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto, com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa *simultaneidade contraditória* condiciona, em grande parte, o que há de incompreensível numa situação tão plasticamente representada no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação (Freud *apud* Didi-Huberman, 2015b, p. 226).

Ao mesmo tempo, mulher e homem; no ataque histérico Freud percebeu a tensão entre opostos que convivem em um mesmo *corpo selvagem*, incapaz de se submeter sequer às leis fisiológicas, *um corpo plástico*, fluido e dissimulado, que contesta os limites e separações de gênero, corpo nunca terminado que não cessa de *virar outro*.

O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformatar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente (Stigger, 2016, p. 17).



Fig. 07. Pródromos do grande ataque histérico, segundo P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-epilepsie*, Paris, 1881

Jocelyne Livi em *Vapeurs de femmes* lembra, a propósito, o célebre número de *La Révolution Surréaliste* que marca uma mudança de paradigma em relação à histeria, vista não mais como uma patologia, mas como um “meio supremo de expressão”, conforme os surrealistas e seus comentaristas a conceberam, deslocando-a para a esfera artística e literária, alterando, igualmente, as relações entre arte e psicanálise, imagem e sintoma. A partir desse ponto de virada, a autora expõe sua curiosidade em saber o que teria sido escrito antes, o que a fez entrar no chamado “século dos vapores”.

Os vapores ou as afecções vaporosas, como era chamada no século XVIII o que hoje conhecemos como histeria, sempre foram vistos como um “mal da mulher”, ligados à sua “exótica sensibilidade” (Livi, 1984, p. 12). Mas o que seriam propriamente os vapores?

‘Um conjunto de sintomas convulsivos passageiros, sem causa evidente e que mudam de repente com uma grande sensibilidade da alma e uma pusilanimidade que as afecções do espírito e as coisas que o enfraquecem não fazem senão aumentar’ [...] A questão: de onde vem os vapores? Está dobrada sobre essa outra, que propõe desde já uma resposta: de onde eles emergem? Os vapores, orientados, se deslocam sem cessar: inapreensíveis (Livi, 1984, p. 90 – tradução própria).<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “Mais qu’est-ce que les vapeurs?, demande l’auteur. “Un assemblage des symptômes convulsifs passagers, sans cause évidente et qui changent tout à coup avec une grande sensibilité de l’âme et une pusillanimité que les affections de l’esprit et les choses qui affaiblissent ne font qu’augmenter’ [...] La question: d’où viennent les vapeurs? Est doublée de celle-ci, qui propose déjà une réponse: d’où montent-elles? Les vapeurs orientées, se déplacent sans cesse: insaisissables.”



“É frequentemente o ‘excesso’ que é a causa dos vapores!”, escreve Livi, reforçando o transbordar do corpo histérico que escapa a qualquer tentativa de apreensão, colocando as divisões, seja de gênero ou linguagem, e as fronteiras em questão. Podemos dizer, para usar do vocabulário médico do século XVIII, que na histeria todas as fronteiras se vaporizam e a identidade fixa cede lugar a uma “flutuação de identidade”.<sup>26</sup>

A natureza indomável das vaporosas impôs um desafio à ciência do século XVIII à medida que tais corpos vulcânicos não se deixavam abrir ou explicar 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<sup>27</sup>).

Em *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector figura o que parece ser uma desmontagem histérica de Lóri, personagem lunar, tão instável e enigmática quanto o astro que lhe serve de imagem. Logo nos primeiros movimentos da narrativa, que parece se suspender numa esfera de encenação, de “faz de conta verde-cintilante”, nos deparamos com a origem da dor que transpassa a personagem. “então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal do terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo [...]” (Lispector, 1982, p.12).

Na Antiguidade, a histeria era vista como uma doença cujas causas estariam na errância do útero pelo corpo da mulher. O útero, ao qual a histeria se liga etimologicamente<sup>28</sup>, era tido como um órgão móvel, dotado de vida própria que, dependendo do local onde estivesse, provocava uma série de distúrbios, podendo, inclusive, levar à morte. Veronica Stigger lembra o tratado de Hipócrates, *Da natureza da mulher*, onde encontramos expressa tal crença no útero errante, para se aproximar do corpo histérico contorcido e convulso.<sup>29</sup>

Algo do “*feminino terrível* da histeria” (Didi-Huberman, 2015b, p. 395) parece se insinuar na ambígua Lóri, mesmo o jogo da sua “fascinação visual, fascinação feminina”, como escreveu Didi-Huberman (1998, p. 90 – tradução própria)<sup>30</sup> ao falar sobre o problema da fascinação<sup>31</sup> no contexto dos estudos freudianos, se espelha na “toalete de sedução” construída

<sup>26</sup> A ideia é desenvolvida no estudo de Nathalie Heinrich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Éditions Gallimard, 1996

<sup>27</sup> “*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 [...]*”

<sup>28</sup> Histeria, do francês *hystérie*, e deste do grego *ὑστέρα* (“hystera”), significa matriz, lugar onde algo se gera ou cria, nos mamíferos, órgão onde se gera o feto, o útero.

<sup>29</sup> “Na Grécia antiga, o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Se ela ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento” (Stigger, 2016, p. 07).

<sup>30</sup> “*fascination visuelle, fascination féminine*”

<sup>31</sup> “Sarah Bernhardt no teatro, e no Louvre a Mona Lisa, mas também a Vênus de Milo com a sua tão bela “pali-dez” [...] a sedução histérica das doentes de Charcot, que Freud, dia após dia, frequentava fatalmente. O seu charme, então, e o que ele chamou mais tarde sua “beleza indiferente”. Mas também a sua terrível obscenidade. Ou o jogo entre as duas” (Didi-Huberman, 1998, p. 90 – tradução própria). “*Sarah Bernhardt au théâtre, et au Louvre*

na narrativa clariciana. A fascinação da *beleza histérica* se alimenta de um *charme obscuro* que, igualmente, parece escapar na violência dessa aprendizagem extática que Clarice coloca em funcionamento e que toca o limiar da morte. No diálogo anacrônico entre essa insuspeitada Penélope que “fiava com fios de ouro as sensações” e um moderno Ulisses imerso em filosofias e desejos, Lóri, dentro de um mundo de disfarces, “faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte [...]” (Lispector, 1982, p. 13). A experiência limite ou, pela sua intensidade, histérica, que invade a narrativa escapa ao próprio relato. Tudo parece ser da ordem de um *desejo selvagem*.



Fig. 08. *Mênade dançante*, baixo-relevo neo-ático de um original de Kallimachos fim séc. V a.C. – fim sec. II a.C. Roma: Museu do Conservatório



Fig. 09. Pródromos do grande ataque histérico, segundo P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, 1881

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os *movimentos histéricos* de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo – a ignorância do movimento único, exato e libertador, era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole – durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: *apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos* que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado (Lispector, 1982, p. 14 – grifos nossos).

---

*la Joconde, mais aussi la Vénus de Milo avec sa si belle «palêur». [...] la séduction hystérique des malades de Charcot, que Freud, jour après jour, fréquentait fatalement. Leur charme, donc, et ce qu'il a appelé plus tard leur «belle indifférence». Mais aussi leur terrible obscenité. Ou le jeu entre les deux.»*

A *exaustão histérica*, com o seu conseqüente abandono, vem da corrente patética e contraditória que a constitui. O movimento histérico nunca é único, ele é sempre múltiplo, oscilante, se suspende na zona de indecisão entre ser uma coisa ou outra. As histéricas “admitem, e mesmo exigem, a sua antítese constantemente mantida. [...] ainda não decidiram a que elas vão se identificar” (Didi-Huberman, 1998, p. 93 – tradução própria).<sup>32</sup>

O ataque ou a crise histérica existe como um “fluxo do excesso” (Bataille, 1987, p. 106), intensidades desviantes, forças em conflito, *a atração no coração da fuga*<sup>33</sup>. “[...] Desordem dos gritos, dos gestos violentos e das danças, desordem dos abraços, desordem, enfim, dos sentimentos, que uma agitação desmedida animava”, escreveu Georges Bataille (1987, p. 106) a respeito do delírio de embriaguez a acometer as mênades pagãs nos rituais dionisíacos. Não era por acaso que tais danças de possessão serviram de modelo a Charcot e Paul Richer em muitos desenhos e figurações do ataque histérico; as duas figuras, os dois tempos, histeria e erotismo são atados pelo fio da desmedida.

Eis que do diálogo encenado e desfiado longamente em *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* escapa a presença vaporosa do perfume. Este último surge como uma espécie de *pathos* da existência, um modo dionisíaco, trágico e livre, de intensificação do ser. Tal vapor erótico a se confundir com a própria Lóri, em meio às posturas de sedução em que “perfumar-se era de uma sabedoria instintiva” e mesmo secreta – “porque ele era seu, era ela” – nos faz lembrar as vaporosas que foram as histéricas no século XVIII. Entre sedução e melancolia ou, dizendo de outro modo, na sedução da sua melancolia, “a rainha egípcia” não poderia revelar qual era o seu perfume levemente sufocante, pois revelando o perfume, ela revelaria a si própria. Hermeticamente fechada ou mesmo maquiada, pensando na maquiagem como esse outro modo de intensificação do mistério ligado ao feminino – Lóri resta como pergunta. “[...] e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, [...]”<sup>34</sup> (Lispector, 1982, p. 16). É interessante como, em uma espécie de dobra do autor sobre seu personagem, a própria Clarice na crônica “Os perfumes da terra”, publicada no *Jornal do Brasil* em setembro de 1968 e, posteriormente, reunida no livro *A Descoberta do mundo*, escreve: “Uso um perfume cujo nome não digo: é meu, sou eu” (Lispector, 1999, p. 133).

<sup>32</sup> “admettent, et même exigent, leur antithèse constamment maintenue. Qui n’ont pas encore décidé à quoi elles vont s’identifier.”

<sup>33</sup> A ideia é desenvolvida por Georges Didi-Huberman em *Ninfa fluida* (2015) para dizer do embate de polaridades opostas que se verifica na cena de *A Primavera* (1482-1485), de Botticelli, na qual toda vitalidade é recortada dialeticamente pela presença da morte, diluída na tragicidade erótica figurada nas bordas do quadro. A propósito, quando Clarice escreve em *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres*: “a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas”, as palavras não *nos fazem ver* a pintura de Botticelli? Entre atrações e fugas, danças e perseguições eróticas que já guardavam o seu traço de histeria (não esquecer, como mencionamos, que Didi-Huberman se refere, em um dos lampejos de *Aperçues*, ao vento da *Primavera* como um ventre histérico) é impossível separar desejo e violência, palavra e imagem.

<sup>34</sup> Convém não esquecer que quando a histeria faz uso de todo um mundo figurativo, a clínica médica se passando como a cena de um quadro, ganha destaque a noção de pose, tanto sensual quanto melancólica, e todo o gestual histérico estará sempre “em luta com os seus dois limites essenciais: melancolia, histeria” (Didi-Huberman, 2007, p. 304 – tradução própria). “aux prises avec ses deux essentielles limites: mélancolie, hystérie.”

Eis que Lóri, a rainha egípcia de Clarice, que evoca outras personagens claricianas como o “fragmento hieroglífico”<sup>35</sup> de G.H., se desmancha no ar, como outrora fugia pelas ruas de Paris a esfinge preferida dos surrealistas: Nadja. “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (Breton, 2022, p. 56).

Fig. 10. Foto de autor não identificado, Rio de Janeiro, 1944



Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Errante como os vapores inapreensíveis, como um perfume de infâncias imemoriais. Se os vapores e fantasmas voláteis nos conduziram por essa superfície movediça aberta pelo inconsciente, à qual se lançou a erótica de fluidos do Surrealismo, tais exalações de fumaça não deixam de ser uma variação dos perfumes, *vapor de desejo a abrir o tempo*, cheiro reminiscendente que seduz, cria *flashes* temporais, se propaga, reverbera e se deixa penetrar pelo outro. O perfume, como tão bem nos mostrou Clarice, é essa intensidade (histérica) do ser no mundo, é o que perturba as rígidas fronteiras, o que simplesmente atravessa. Diriam os surrealistas que o perfume, variação dos vapores históricos, seria justamente um meio supremo de expressão.

<sup>35</sup> “Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (Lispector, 2009, p. 23).

Em *Vertical das emoções*, ao se debruçar sobre as crônicas de Clarice Lispector, Didi-Huberman nos leva a redescobrir essa esfinge inesgotável que é a autora, se perguntando por fim.

O perfume, então: hífen que não é um traço, mas um vapor [...] Mas esse vapor ou atmosfera brinca, naturalmente, com toda fronteira, com todo lugar designado e, ainda mais, com todo confronto de lugares, de sujeitos, de sexos etc. [...] O perfume brinca nas separações, nas divisórias. Ele vai até brincar com as medidas do tempo? Não seria, no extremo, esse perfume de vida que sobrevive à morte? (Didi-Huberman, 2021, p. 45).

Não por acaso, escreveu Clarice na crônica “Rosas silvestres”, também reunida no livro *A Descoberta do Mundo*: “Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta e exalando a alma viva” (Lispector, 1999, p. 106).

Como uma *insuspeitada Ofélia* que apenas morre para viver como fantasma em um perfumado cortejo de flores, Clarice não deixa de invocar uma potência que, certamente, esteve na base do voo onírico e fantasmal surrealista, voo cujas paragens, ainda hoje, não cessam de se expandir, se deslocar, se assombrar, restando, em algum lugar, impenetrável como em uma dança de véus, o mistério ligado ao feminino e ao perfume não apenas como intensificação da existência, mas como possibilidade de sobrevivência, e que parece se comunicar com o enigma a pulsar latente no endemoniado corpo histórico. Afinal, para ainda uma vez lembrar G.H.: “Mas se souberem assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável” (Lispector, 2009, p. 62).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANTELO, Raul. “Relendo Machado de Assis”. *Sibila – Revista de poesia e cultura*, ano 24, 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102> Acesso: maio de 2019.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. “A linguagem das flores”. In: *Documents: Georges Bataille*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'oeil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 2021.

BAUDELAIRE, Charles. “Novas notas sobre Edgar Poe”. In: *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de Rosemary Lloyd; Émile Bernard. 1ªed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

- BIERI THOMSON, Helen; EIDENBENZ, Céline. Salomé: danse et décadence. Suíça: Gingins – Fondation Neumann, 2003 [exposição, Fondation Neumann, Gingins, 13 de fevereiro a 11 de maio de 2003]
- BRETON, André; ARAGON, Louis. *La Révolution Surréaliste*. Números 1-12 (1924-1929). Nova York: Arno Press. n.11 Quatrième année, 15 de março de 1928.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Édition complète. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BRETON, André. *Arcano 17*. Tradução: Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: 100/cabeças, 2022
- CYRULNIK, Boris. *O murmúrio dos fantasmas*. Tradução: Sônia Sampaio. Revisão da tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Essais sur l'apparition, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; MANONNI, Laurent. *Mouvements de l'air*. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Éditions Gallimard, Collection LesTemps des images, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015a
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FREUD, Sigmund. “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”. In: *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria em coautoria com Josef Breuer*. Tradução: Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme*. L'identité féminine dans la fiction occidentale. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- 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. Navarin Éditeur – La collection du Studiolo, 1984.
- STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.