

O trabalho da metamorfose perpétua: o corpo histórico em Clarice Lispector

Maura Voltarelli* 

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Brasil

*Correspondência: ma_voltarelli@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo, de perfil ensaístico, propõe outro modo de pensar os processos de desestabilização do corpo e da linguagem em alguns livros e personagens de Clarice Lispector a partir do corpo indomável e plástico que roubou a cena no contexto daquela que ficou conhecida, sobretudo no século XIX, como uma questão do feminino por excelência: a histeria. Os estudos de Freud na Salpêtrière, em Paris, junto ao neurologista Jean-Martin Charcot, revolucionaram a percepção sobre a histeria ao entender que suas causas seriam psíquicas, não físicas. “As histéricas sofriam de lembranças”, escreveu Freud, e seu corpo “endemoniado”, inapreensível, a se debater no ritmo de suas “simultaneidades contraditórias” restou como um corpo aberto, em metamorfose constante, no qual o embate de desejo, dor, violência e morte produziu uma inquietante “fascinação visual, fascinação feminina”. Essa mesma fascinação parece atravessar as personagens selvagens, enigmáticas, inacabadas de Clarice invadidas por uma alegria difícil, submersas em um inferno de dor e prazer diante da experiência retorcida, isto é, histórica, que é tocar a morte para intensificar a vida. Neste sentido, a obra de Clarice talvez possa ser vista como um singular elogio do impulso histórico na arte em tudo que este último tem de subversivo, instável e extático, implodindo por dentro os gêneros e as categorias estéticas e apontando para o que a personagem-fluxo, ainda sem nome, de *Água Viva*, chamou uma “convulsão da linguagem”, ou seja, o seu estranhamento (que é também o seu assombro) permanente e radical.

PALAVRAS-CHAVE:

Clarice Lispector
Histeria
Corpo
Êxtase
Metamorfose
Imagem

SUBMETIDO: 9 de fevereiro de 2026 | **ACEITO:** 29 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

“E eu, flor trêmula.”

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

Em *Uma aprendizagem* ou *O Livro dos Prazeres* (1969), Clarice Lispector figura o que parece ser uma diluição ou convulsão histórica de Lóri, personagem lunar, tão mutável, instável e enigmática quanto o astro noturno

que lhe serve de imagem. A narrativa se abre *in medias res* de modo que o leitor surpreende a personagem no meio de sua ocupação com as compras e a arrumação da casa. O gerúndio após a vírgula –, estando tão ocupada, – nos sugere um processo interminável de estranhamento, (des)aprendizagem e abertura de si que se desenrolará em uma espécie de suspensão do tempo.

Desde os primeiros gestos da narrativa, linguagem, personagem e leitor são entorpecidos e submersos em uma atmosfera de encenação, de “faz de conta verde-cintilante” em que nos deparamos com a origem da “dor abalada” que transpassa a personagem, sendo a própria Lóri uma mulher que existe como imagem, que se exhibe, se olha, se perfuma, se maquia exageradamente diante do espelho – “fazia de conta que ela era uma mulher azul” (Lispector, 1982, p.12) – lemos nas primeiras páginas do livro, o que nos traz à lembrança as seriais mulheres azuis de Matisse, também lembradas pela crítica literária Eliane Fittipaldi Pereira no ensaio “Lóri: isto é uma mulher?”, com sua postura contorcida, seus braços e pernas longos demais, tão longos que dão a volta em torno de um corpo anatomicamente impossível.

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 – e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra – sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias, então [...] estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação. (Lispector, 1982, p.12-14)

A histeria ou os “vapores”, como a chamavam no século XVIII, era vista na Antiguidade como uma doença cujas causas estariam na errância do útero pelo corpo da mulher. O útero, ao qual a histeria se liga etimologicamente, era visto como um órgão móvel, um animal dotado de vida própria que, dependendo do local onde estivesse, provocava uma série de distúrbios, podendo, inclusive, levar à morte. Freud, em um dos primeiros textos no qual aborda a histeria, intitulado “Histeria” (1888), presente nos *Textos pré-psicanalíticos*, nos dá a história do termo:

‘histeria’ vem dos primórdios da medicina e é resultado do preconceito, superado apenas em nosso tempo, que relaciona a neurose com enfermidades do aparelho genital feminino. Na Idade Média, a neurose teve importante papel histórico-cultural, assumiu formas epidêmicas, devido ao contágio psíquico, e era o fundamento factual na história da possessão e da feitiçaria. (Freud, 2025, p.40)

Desde os primeiros textos de Freud sobre a histeria podemos perceber que, se o útero não é errante, a histeria, ou melhor, o *corpo histérico é errante, excessivo e subversivo*. A histeria é um estado marcado por perturbações orgânicas de origem psicológica. Entre essas perturbações orgânicas, estão os ataques convulsivos que, como vai dizer Freud, se caracterizam por uma elegância e coordenação dos movimentos “em forte contraste com a brusquidez das convulsões epiléticas.” (Freud, 2025, p.42) Além dos ataques convulsivos, a sintomatologia da histeria também prevê “zonas histerógenas” ou hipersensíveis do corpo que, se pressionadas, podem suscitar um ataque, os distúrbios da sensibilidade como anestesia ou hiperestesia, além das conhecidas paralisias e contraturas históricas.

Um pouco mais tarde, em um texto fundamental para a compreensão da histeria escrito em parceria com Josef Breuer, “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos históricos” (1893), presente nos *Estudos sobre a histeria*, Freud dirá a frase célebre de que “o *histérico sofre sobretudo de reminiscências*” (Breuer; Freud, 2016, p.25, *itálicos do autor*), enfatizando a origem psíquica da histeria. O fato é que os traumas psíquicos na histeria, diferente de outras neuroses, ganham uma expressão *física*, como se o inconsciente em toda sua violência tivesse no corpo convulsivo dos históricos a sua imagem e os *fantasmas se corporificassem*. A exemplo do inconsciente, a histeria existe na contradição, é excessiva e inconstante. “Os fenômenos históricos se caracterizam, antes de tudo, por serem excessivos” (Freud, 2025, p.50), escreve Freud, acrescentando que

uma contratura histórica produz a maior retração de que um músculo é capaz [...] Além disso, os sintomas históricos são “móveis”, de modo tal que de antemão se afasta qualquer suspeita de lesão material. [...] Outra característica das afecções históricas, muito importante, é que de maneira alguma elas oferecem um espelho das condições anatômicas do sistema nervoso. (Freud, 2025, p.50, 51-52)

A respeito desse não espelhamento, dessa distorção e mesmo subversão da anatomia, Freud escreve em “Considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras” (1893), também nos *Textos pré-psicanalíticos*: “a histeria se comporta [...] como se a anatomia não existisse, ou como se não tivesse conhecimento dela.” (Freud, 2025, p.204, *itálicos do autor*) Para essas considerações iniciais de Freud sobre a histeria foi decisivo aquele que ficou conhecido, na segunda metade do século XIX, como o *espetáculo da histeria* a se desenrolar entre os muros do hospital da Salpêtrière,

em Paris, e que teve como “mestre de balé”, nas palavras do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, o neurologista francês Jean-Martin Charcot.

No último terço do século XIX, a Salpêtrière foi o que sempre tinha sido: uma espécie de inferno feminino, uma *città dolorosa* que encerrava 4 mil mulheres incuráveis ou loucas. Um pesadelo em Paris, bem perto da sua *belle époque*. Foi precisamente lá que Charcot *redescobriu a histeria* [...] em meio a todos os procedimentos clínicos e experimentais, através da hipnose e das espetaculares apresentações de doentes em crise no anfiteatro das célebres “aulas das terças-feiras”.¹ [...] O que as histéricas da Salpêtrière exibiam de seus corpos decorria de uma extraordinária convivência entre médicos e pacientes. Uma relação de desejos, olhares e saberes. [...] Restam-nos hoje as séries de imagens da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Está tudo ali: poses, crises, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases”, todas as posturas do delírio. (Didi-Huberman, 2015, p.15)

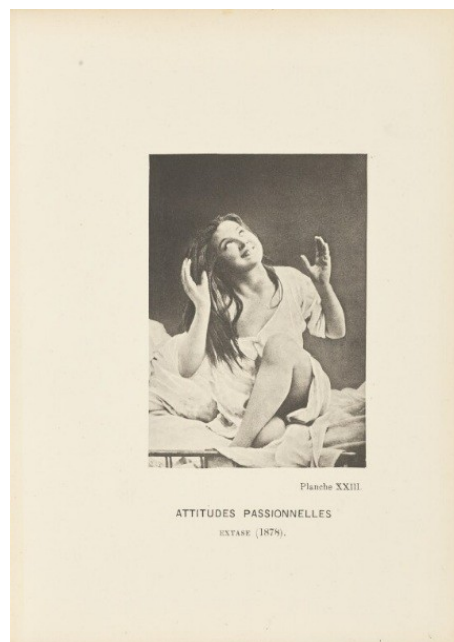
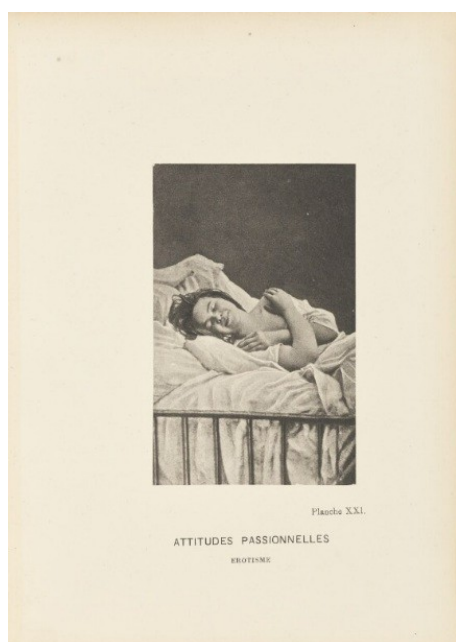


Figura 1. Paul Regnard, “Atitudes passionais - erotismo” em Bourneville e Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1878.

Figura 2. Paul Regnard, “Atitudes passionais - êxtase” em Bourneville e Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1878.

¹ A respeito das célebres “aulas das terças-feiras” (*leçons du mardi à la Salpêtrière*), Asti Hustvedt nos conta em *Medical Muses* (2011): “Como frequentemente mencionado na literatura sobre a Salpêtrière, não apenas por estudiosos recentes, mas também por contemporâneos de Charcot, as demonstrações de histeria, especialmente em sua forma artificial ou hipnótica, eram altamente teatrais. A histeria era uma doença espetacular. [...] uma mulher cataléptica, com o corpo perfurado por agulhas; uma mulher letárgica, capaz de ser “petrificada” em posturas espantosas; e, para o *grand finale*, uma mulher sonâmbula, aberta a qualquer sugestão. [...] As personagens histéricas apareceram nos romances, peças e contos de outros escritores que frequentavam essas leituras públicas. [...] O diagnóstico de histeria a identificava como uma doença “teatral”, uma doença da superfície e da ilusão, como uma forma de ficção. [...] Suas encenações de histeria diante do público reforçavam o caráter teatral. Junto com Claretie e Taine, mencionados acima, Daudet (pai e filho), Guy de Maupassant, J.K. Huysmans, Théodore de Banville, Henri Bergson e Emile Durkheim, todos assistiram às apresentações. Atores, artistas, arquitetos, músicos, membros da realeza em visita, políticos, o prefeito de polícia e outros membros da alta sociedade também vieram presenciar o fenômeno.” (Hustvedt, 2011, p.87 e 88)

Diante dessas imagens, Didi-Huberman nos diz que “a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em *invenção da histeria*. Identificou-se até, subrepticiamente, com algo como uma arte. Muito próxima do teatro e da pintura” (2015, p.15), reforçando o fato de que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem;” (Didi-Huberman, 2015, p.21) A partir daqui, borram-se as fronteiras entre patologia e arte em uma *dialética do sintoma e da imagem* que a clínica de Charcot colocou em funcionamento. “Eu mesmo não escapo a esse paradoxo de atrocidade, quase obrigado a considerar a histeria, tal como foi fabricada na Salpêtrière no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte.” (Didi-Huberman, 2015, p.22.)

Diante da expressão imagética da histeria que foi, antes de tudo, uma expressão *feminina*, Charcot redescobriu a histeria sob a égide das imagens. Ele e seus médicos assistentes – Paul Regnard e Désiré-Magloire Bournville, sem esquecer o “ourives meticuloso” Paul Richer, professor de anatomia artística da Escola Nacional de Belas-Artes de Paris – se cercaram de imagens de todos os tipos entre fotografias, desenhos, gravuras, croquis das doentes histéricas, quadros e esquemas com o detalhamento de todas as fases do chamado “grande ataque histérico”, suas poses ou posturas típicas e variações; e até um museu de moldes que guardava para a posteridade a rigidez petrificada de “um corpo entregue a contraturas inimagináveis e recorrentes, porém imprevisíveis, intermitentes.” (Didi-Huberman, 2015, p.177.)

A Salpêtrière, palco central do espetáculo histérico, onde a clínica psiquiátrica se passava como a cena de um quadro, era, para Charcot, nas suas palavras, um “museu patológico vivo”:

Charcot desceu aos infernos. E não se sentiu muito mal por lá. É que essas quatro ou cinco mil mulheres infernais foram um *material* para ele: de fato, mergulhado desde 1862 no inferno, Charcot teve a sensação agradável e científica [...] de penetrar num museu, pura e simplesmente. Ele próprio o disse bem: “*um museu patológico vivo*.” (Didi-Huberman, 2015, p.37, *itálicos do autor*)

Se Charcot era um *visuel* com natureza de artista, como disse Freud, o interessante é perceber que a histeria e as próprias histéricas, como afirma explicitamente Freud nos *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), também eram visuais. Se os histéricos sofrem de lembranças, eles, de certo modo, “sofrem de

imagens", de afetos ligados a cenas e episódios traumáticos que não foram suficientemente "ab-reagidos" e, por isso, se refugiaram no inconsciente onde nada desaparece, apenas se desloca, se disfarça, se transforma até que, de maneira súbita e ao gosto do acaso, por algum evento disparador, esses afetos voltam à superfície tal como um esquecido fantasma então resgatado. Eis que a imagem que Charcot coloca no centro da sua redescoberta da histeria, sempre, de alguma maneira, esteve ali.

Resta o espetáculo da doença. Espasmos, convulsões, síncope, simulacros de epilepsia, catalepsias, êxtases, comas, letargias, delírios: mil formas em alguns instantes. A "genialidade" de Charcot terá consistido [...] não apenas em ele chegar a uma *descrição* de tudo isso, mas também em cotejá-la com um *tipo geral* que podia receber o nome de "grande ataque hístico" [...] Este se desenrolaria em quatro fases ou períodos: o *epileptoide*, que imita ou "reproduz" um ataque epilético padrão, o *clownismo*, que é a fase de contorções ou dos chamados "movimentos ilógicos"; as "poses plásticas" ou "atitudes passionais"; e, por fim, o *delírio* [...] a penosa fase durante a qual as históricas "começam a falar" [...] (Didi-Huberman, 2025, p.169)

Se o esforço científico de Charcot era o de decifrar o enigma da esfinge – "[Charcot] terminou admitindo que a histeria era como uma "esfinge que desafia a anatomia" (Hustvedt, 2011, p.22), nos conta Asti Hustvedt no seu estudo *Musas médicas: histeria na Paris do século XIX* (2011), no qual ela traça um perfil de Charcot e de três das suas pacientes que se tornaram estrelas do espetáculo hístico no *fin-de-siècle*, Blanche, Augustine e Geneviève – ou o de "trazer o mais categórico desmentido à célebre definição de histeria formulada por Briquet: "Um Proteu que se apresenta sob mil formas e que não pode ser apreendido sob nenhuma" (Didi-Huberman, 2015, p.47) – Freud mergulhou no enigma dessa "fascinação visual, fascinação feminina" (Didi-Huberman, 1998, p.90)², deslocando as causas da histeria para o inconsciente e explorando o que Didi-Huberman chamou a "fogueira de paradoxos" da histeria.

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as históricas 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. O corpo das históricas era um insulto [...] uma afronta a qualquer submissão de um órgão à função: "A histórica parece estar sempre fora de regra [...] O corpo

² A imagem, formulada por Georges Didi-Huberman, pode ser encontrada em outro de seus livros em que ele tangencia as questões da histeria: *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1 (1998).

das históricas vivia, enfim, de acordo com uma temporalidade sempre assombrosa. (Didi-Huberman, 2015, p.110)

Ao explorar a tensão e a contradição, porque contraditória é a superfície movediça do inconsciente a gritar no corpo histórico, e diante da plasticidade das crises históricas, Freud chegou à noção decisiva de “simultaneidade contraditória”, assim descrita por ele em “As fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade” (1908):

[...] num caso que observei, com uma mão ela segurou o vestido em seu corpo (como mulher), e com a outra buscou afastá-lo (como homem). A simultaneidade desses atos contraditórios torna pouco inteligível a situação – representada bem plasticamente no ataque, aliás – e, portanto, serve muito bem para ocultar a fantasia inconsciente atuante. (Freud, 2015, p.348)

O “corpo histórico, essa ficção” (Didi-Huberman, 2015, p.348) restou inapreensível no desregramento da contorção, isto é, dos afetos contraditórios emaranhados e torcidos sobre si mesmos, no tumulto e desordem de seus paradoxos por se tratar, antes de tudo, de um corpo metamórfico em desfiguração e desmontagem interminável. Como escreveu o crítico de arte francês Jean Clair, autor de estudos como *Picasso et l'abîme*, em *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne* (2012): “o trabalho da histórica sobre seu próprio corpo é o trabalho da metamorfose perpétua [...] Mais nada é fixo, inscrito, marcado, tatuado: tudo se torna livre, móvel, flutuante. Tudo se move, evolui, se transforma.” (Clair, 2012, p.44.)

Veronica Stigger em “O útero do mundo”, ensaio que compõe o catálogo da exposição *Útero do mundo* que aconteceu no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2016, com curadoria da própria Veronica, igualmente nos dá uma singular descrição do corpo vulcânico que é o corpo histórico, tão instável a ponto de se tornar, ele mesmo, o próprio movimento.

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 deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente. (Stigger, 2016, p.17.)

A histeria, por todos os lados que se olhe, nos obriga a pensar em paradoxos, um corpo tão exposto e, igualmente, tão impenetrável, a descrever posturas a um só tempo de gozo e de recusa, que grita, em êxtase, e depois tomba,

contorcido sobre si mesmo, exausto e reticente. Jocelyne Livi em *Vapeurs de femmes* também não deixou de ressaltar o aspecto fugitivo do corpo histérico que, tal como fabricado na Salpêtrière, era, essencialmente, um corpo feminino.

Rebeliões de vaporosas e de ninfomaniacas 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.)

Em algumas das mais célebres fotografias que compõem os diversos volumes da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, é esse corpo suspenso entre dor e desejo que se impõe e se expõe em gestos e posturas “irreais”. Trata-se de um sofrimento encenado (e tantas vezes provocado) entre figurinos, cenários, chapéus de pena de pavão desenhados pelo próprio Charcot e muitas outras teatralidades. Em cada uma das fotografias das histéricas, com todo estilo que nelas intervém seja pelo drapeado do lençol, pelas grades de ferro das camas ou pela camisola leve e transparente de Augustine, percebemos a transfiguração das histéricas, sua ficcionalização, ou seja, sua transformação em espectros de sua própria dor – em imagem.

Quando olhamos e, sobretudo, quando somos olhados pelas fotografias das histéricas, estamos diante de uma “beleza sinistra” que monta juntos, diz Didi-Huberman (2015, p.340), o “infortúnio do corpo” e o “encanto inenarrável da pose”, um jogo de sedução e morte ou, dizendo de outro modo, uma sedução ou um charme de morte inseparável do enigma da histeria e do abismo ou vórtice em que se transforma o olhar histérico; porque Augustine, em duas das mais conhecidas de suas tantas fotografias, *nos olha*, implica o seu olhar e rasga a tela da imagem; e é como se por meio desse olhar – profundo e provocativo – ela encontrasse uma maneira de escapar.

São justamente essas fotografias de Augustine, a sua inquietante e nem um pouco reconfortante, elevada ou idealizada beleza, que serão celebradas pelos surrealistas nas famosas páginas da revista *La Révolution Surréaliste*, de março de 1928, na qual comemora-se os cinquenta anos da publicação por Jean-Martin Charcot da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière* (1878). Num gesto próprio das vanguardas artísticas mais radicais do início do século, a histeria é deslocada da esfera patológica para a esfera artística e literária e passa a ser vista como “a maior descoberta poética do fim do século XIX” em um resgate da potência dos

“corpos entregues aos movimentos do *páthos*, da paixão ou da loucura dionisiaca.” (Didi-Huberman, 2013, p.257) Trata-se, nessa passagem presente em “*Dialektik des Monstrums*, ou a contorção como modelo”, um dos textos reunidos no livro *A imagem sobrevivente* (2013), do *pathos* não no sentido pejorativo do termo, mas como abertura a um modo específico de conhecimento, qual seja, o conhecimento metamórfico – essencialmente erótico – pela possessão, de que falava Aristóteles, como conta Roberto Calasso em *A loucura que vem das ninfas*.³ No *pathos* que excede e contesta os limites, nessa força disruptiva e desestabilizadora, é refletido o que há de indestrutível e subversivo em todo movimento de desejo.

Diante dessa “doença complexa e proteiforme chamada histeria que escapa a toda definição”, tal como escrevem Breton e Aragon,

nós propomos, então, em 1928, uma nova definição de histeria: 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* o qual ele crê praticamente ultrapassar (enfrentar), 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 pontos de vista, ser considerada como um *meio supremo de expressão*. (Breton; Aragon, 1928, p.22, grifos nossos)

A respeito da celebração da histeria, em si mesma subversiva, feita pelos surrealistas, Eliane Robert Moraes vai lembrar em *O corpo impossível* (2017) que

o corpo erotizado e convulsivo das histéricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer [...] o inconsciente físico. As internas do sanatório La Salpêtrière encarnavam, aos olhos dos surrealistas, o tipo perfeito de subversão poética por eles almejada. Com efeito, as fotos publicadas na revista *La révolution surréaliste* por ocasião do cinquentenário da histeria, sob o título “As atitudes passionais em 1878”, traziam imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas, em estado de graça, fúria ou terror. Cinco anos mais tarde, o número 3-4 da *Minotaure* publicava uma

3 “Quando os modernos e os gregos falam da possessão, se referem a realidades totalmente distintas. Mas não porque os gregos desconheciam as formas patológicas da possessão [...] Para os gregos a possessão foi antes de tudo uma forma primeira do conhecimento, [...] a possessão é antes todo o reconhecimento de que nossa vida mental está habitada por potências que a dominam e que escapam a todo controle, mas podem ter nomes, formas e perfis. [...] (uma forma de conhecimento) que é um *páthos*, como Aristóteles definiu a experiência do mistério. Esta metamorfose que se realiza lutando com as figuras que habitam ao mesmo tempo a mente e o mundo, ou abandonando-se a elas, é o fundamento do conhecimento metamórfico que reconhecemos na possessão. Um conhecimento que não pode apresentar-se senão em termos eróticos [...]” (Calasso, 2008, p.20 e 21)

colagem de Dalí intitulada "O fenômeno do êxtase", reunindo inúmeras fotos de mulheres com a mesma "beleza das agitações vitais e materialistas". As imagens comprovavam: nenhum intervalo parecia isolar a histeria do êxtase. (Moraes, 2017, p.71)

Ainda no que diz respeito à experiência do êxtase como sendo inseparável daquela da *histeria*, Jean Clair, citado por Veronica Stigger em "O útero do mundo", igualmente reconhece que os surrealistas quiseram ver nos corpos contorcidos, deformados e indomáveis das histéricas fotografadas por Charcot, "o triunfo de Eros [...], o êxtase do gozo e [...] o protótipo formal da 'beleza convulsiva.'" (Clair, 2012, p.35 *apud* Stigger, 2016, p.8.)

Se as fronteiras entre o êxtase e a histeria estão, definitivamente, borradas, à medida que o excesso e a desordem que atravessa o corpo e o gestual histórico conduzem ao dionisíaco e, com este, ao trágico, não é de se estranhar que o chamado *fin-de-siècle*, época marcada por um vitalismo dionisíaco, veja o gestual histórico contaminar as mais diferentes expressões artísticas da época. É sobre isso, justamente, que nos fala Veronica, ainda em diálogo com Jean Clair:

As fotografias das histéricas em pleno ataque terminam por se difundir para além dos domínios da medicina, transbordando para o campo artístico, como lembra Clair: "O corpo curvado em arco da mulher tomada pelo Grande Ataque torna-se em alguns anos um *locus communis* da modernidade fim de século". (Stigger, 2016, p.8)



Figura 3. Sarah Bernhardt no sexto ato da ópera *Adrienne Lecouvreur*, 1907



Figura 4. Gustave Moreau, *Salomé dançando diante de Herodes*, 1876 detalhe⁴

⁴ Esse quadro de Gustave Moreau retratando a dança mortífera e sinuosa de Salomé, um tema que fascinou os artistas do final do século, ganha lugar de destaque no livro *Às avessas* (À

A respeito desse transbordamento do gestual histórico para o campo das artes, Veronica lembra o mais recente e, à sua maneira, ornamental, *Arco da histeria* (1993), de Louise Bourgeois, “em que vemos um corpo nu e sem cabeça – um corpo aqui masculino – suspenso no ar e curvado para trás, a formar um arco.” (Stigger, 2016, p.8.)

Em meio aos seus arabescos delirantes, o *fin-de-siècle*, de qualquer modo, constitui um momento particular no sentido de que ele é atravessado, a partir da influência, sobretudo, que um autor como Nietzsche exercia no período, por uma pulsão dionisíaca que se materializa, como dissemos, na desordem e no patetismo gestual do corpo histórico. Não por acaso, em muitos desenhos de Paul Richer, a figura da histórica se assemelha tanto àquela da mênade dionisíaca, dando a ver o perfil antropológico da abordagem da histeria na clínica de Charcot que estende um traço gestual entre a mênade pagã e a histórica no raiar da modernidade, os delírios tocando-se e se esgarçando na mesma e sempre outra *dança diante do abismo*. “o que quero dizer é que Augustine dançava, de certa maneira, com o próprio tempo que a condenava. E isto numa linguagem gestual do espasmo, [...] Sempre esvoaçando em torno de um abismo, sempre desamparo.” (Didi-Huberman, 2015, p.377 e 389.)

rebours), publicado em 1884, de J.K. Huysmans, o mesmo que, como vimos acima, assistia às apresentações das históricas na Salpêtrière. Será justamente como uma histórica que Des Esseintes, o herói de seu romance, descreverá a Salomé fantasmática, ornamental, que leva em uma das mãos uma branca e delicada flor de lótus, símbolo da volúpia, enquanto suspende a outra mão, estendendo o braço num gesto rígido e tenso que, ao mesmo tempo, transmite algo de etéreo, leve e flutuante, tão perturbador quanto os gestos históricos. “Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. [...] tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a *deusa da imortal Histeria*, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriza as carnes e lhe enrija os músculos [...]” (Huysmans, 1987, p.86, grifos nossos).



Figura 5. Mênade dançante, detalhe de um “skyphos” (vaso) grego antigo de figura vermelha da cidade de Paestum feito por Python, 330-320 a.C. Londres: British Museum

Figura 6. Paul Regnard, *Catalepsia*, Augustine, lâmina XV, em Bourneville e Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris, Progrès Médical & Delahaye, 1879-1880.

Estamos diante de um “menadismo *fin de siècle*”⁵ no qual os gestos violentos e exasperados dos cortejos dionisiacos (a própria curvatura da coluna vertebral alcançada pela bacante) reaparecem um pouco por toda parte, invadindo a dança, a ópera, o teatro, sem falar no corpo histérico feminino, cujos gestos de êxtase e abandono passam a inspirar as maiores atrizes da época, caso de Sarah Bernhardt, por exemplo, que frequentava a Salpêtrière não apenas por ocasião das “aulas de terças-feiras”, e mesmo, como vimos, a dança lasciva de uma das imagens mais cultuadas da época: Salomé. Helen Bieri Thomson e Céline Eidenbenz escrevem em *Salomé: danse et décadence* (2003).

O período do simbolismo declina a iconografia de Salomé de diversas maneiras. Por ocasião da sua dança de sedução, frequentemente caracterizada por uma curvatura dorsal marcada, a princesa forma a inicial S graças ao seu corpo ondulante – o que a torna indissociável da linha serpentina *Art Nouveau*. [...] Na virada do século XIX, Salomé representa a um só tempo a feiticeira, a *femme fatale*, e a alienada. Entre o momento da dança lasciva e aquele do seu ato excessivamente perigoso, a filha de Herodiade joga tanto com a volúpia quanto com o horror. Mulher serpentina da qual o crime é inconcebível, ela se integra ao ornamento tão bem quanto à visão do horror e oscila entre dança e decadência. (Thomson; Eidenbenz, 2003, p.7.)

⁵ A expressão cunhada por Didi-Huberman aparece no ensaio “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”, presente em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Cf. Didi-Huberman, 2013, p.222.

No abismo em torno do qual gira a dança de Salomé, anacrônica mênade por excelência do *fin-de-siècle*, se refletem os gestos intensificados das históricas – essas outras mulheres serpentinadas, cujo corpo curvado em arco se converte, ele mesmo, em uma espécie de arabesco. Helen Thomson e Céline Eidenbenz, a respeito da presença ostensiva do imaginário histórico na arte do *fin-de-siècle*, reforçam o fato de que as imagens fabricadas na clínica de Charcot “jogam com as noções de teatralidade e se aproximam em um mundo onde histeria, erotismo e espetáculo tornam-se praticamente sinônimos.” (Thomson; Eidenbenz, 2003, p.30.)

Como gesto fundamental de todas essas *coreografias do êxtase*, está o tombar do corpo. O corpo histórico é o corpo que cai, se abandona, se estilhaça, desliza e se aproxima do chão. A respeito desse tombar a um só tempo erótico e trágico, nos lembra Didi-Huberman em *L'image ouverte* (2007)

como a *histrérica* 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.)

Ao pensar o impulso histórico na arte, estamos diante de um êxtase tanto do corpo quanto da forma artística, pois à medida que, em determinadas obras, as formas se deixam contaminar por essa pulsão histórica, elas são convulsionadas por aquele que Didi-Huberman chamou em *Invenção da histeria* o “vento do sintoma” (2015, p.163) a estremecer a imagem – “evento no qual age o inconsciente colocando em jogo os pressupostos classificatórios ou dogmáticos de todo saber que preexiste à sua deflagração corporal.” (Didi-Huberman, 2007, p.28) As formas e as palavras “acometidas de certa histeria” surgem então emaranhadas, contorcidas, em estado de ruína e acidente, a elas também cabe, a exemplo do corpo histórico, o trabalho da metamorfose perpétua.

Apenas para ilustrar esse processo, uma escultura como a *Femme accroupie* (Mulher agachada), de Camille Claudel, nos faz ver com particular intensidade o movimento por meio do qual a dor ou qualquer emoção intensa (*pathos*) invade, dobra e torce a forma. Como anotam os curadores do museu Camille Claudel, “a *torção* e o *desequilíbrio* vão além da mera habilidade técnica e parecem refletir uma *dor interior extrema*. Em 1898, Mathias Morhardt, crítico de arte, transcreveu [...] toda emoção expressa na obra: “Este estudo é um nu admirável. Os braços,

as costas, o ventre são de uma flexibilidade onde a vida estremece.”



Figura 7. Camille Claudel, *Femme accroupie*, entre 1884-1885 Musée Camille Claudel

Em um prolongamento dessas reflexões, Didi-Huberman se pergunta, no início de *Invenção da histeria*, colocando questões que também nos são fundamentais:

Em nossa abordagem das obras [...] de que maneira já se acha como que projetada uma relação com a dor? De que modo ela, a dor, entra em ação, qual seria a forma, a temporalidade de sua vinda, ou de sua reaparição, e isto diante e dentro de nós mesmos, do nosso olhar? (Didi-Huberman, 2015, p. 21)

Ao pensar o impulso histórico que atravessa a obra de Clarice Lispector, algumas respostas a essas questões se insinuam e nos encontramos diante de uma forma instável, em fragmento e ruína, e de uma temporalidade espectral, assombrada, onde todas as nossas certezas mostram-se ilusórias e a experiência do mundo e do sujeito (da própria identidade) se dá por estilhaços, desfigurações e demolições de toda ordem.

Escritora-filósofa, Clarice Lispector foi quem, em textos fundamentais como *Água Viva*, retomou com brilho o elogio do impulso histórico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de *saída de si* – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade. (Stigger, 2016, p.9.)

De volta a Clarice, o subtítulo de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia” – precipita o leitor em uma experiência que não é outra senão aquela do êxtase. Tal morte necessária em pleno dia pressupõe uma espécie de incorporação da morte com toda sua carga de estranhamento, ferida e abertura, não para permanecer na morte ou se entregar à pulsão destrutiva do sintoma e sim para, a partir dessa

travessia infernal, intensificar a vida.

Lóri surge desde as primeiras páginas do livro como um “eu” em abismo, sendo descrita por Eliane Fittipaldi Pereira no ensaio “Lóri: isto é uma mulher?” como um sujeito em crise a existir em constante contradição, um “eu” multifacetado, ser de liminaridade, “que ora parece apreensível [...] ora escapa como forma móvel incompleta e imprecisa.” (Pereira, 2023, p.281) Ela complementa que

a vaidade e a capacidade de sedução que a caracterizam fazem jus a seu nome de sereia e a todo o peso simbólico que ele carrega. Lóri não coincide consigo: é angustiada e histérica (ela mesma assim se qualifica). [...] Literalmente, toda *ela*, como um *locus* de crise e transformação, encontra-se ressecada, sufocada e paralisada em um deserto interior (Pereira, 2023, p.287.).

As páginas iniciais de *Uma aprendizagem* submergem o leitor em uma atmosfera seca, asfixiante, ansiosa (a própria linguagem é ansiosa e atravessada por certa compulsão à repetição). Quase não se respira e o texto, ele mesmo, parece sufocar; às vezes, não há pausas, em outros momentos, elas são excessivas, encadeando imagens e fantasmas à maneira de um vertiginoso *mise en abîme*. Deflagra-se, nesse deserto, em que Lóri existe como uma sereia às avessas, a crise histérica.

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)

Um pouco adiante, Lóri se refere, explicitamente, ao seu estado histérico: “pois que agora o terremoto serviria à sua histeria e agora que estava libertada podia até adiar para o futuro a decisão de não ver Ulisses: só que hoje queria vê-lo.” (Lispector, 1982, p.15) Lóri é sempre inatingível, inclusive para si mesma. Histérica, ela escapa para dentro de sua angústia: “como ela era inalcançável. E mais: não só inalcançável por ele [Ulisses] mas por ela própria e pelo mundo. Ela vivia de um estreitamento no peito: a vida.” (Lispector, 1982, p.40.)

Percebemos no “sábio descontrole” de Lóri, o elogio do impulso histérico de que

falava Veronica em tudo aquilo que ele tem de selvagem, contraditório e, sobretudo, livre. O impulso histérico, inicialmente percebido por Lóri em um animal, surge como uma espécie de imagem dessa “vida primária”, noção fundamental à obra clariceana, descrita por Veronica como “presença sempre inquietante [...] o que bagunça a estrutura do tempo e a estrutura da história [...]. A vida primária configura-se, antes de tudo, como um desejo permanente de mais vida.” (Stigger, 2016, p.21.)

A pulsão histórica desejada, assumida e incorporada por Lóri nos abre essa *vida extrema* que, pela sua exuberância, convoca e atrai, quase como um imã, a morte. A deflagração da crise histérica no prólogo da narrativa se dá a ver no *corpo da linguagem* em procedimentos estilísticos como a compulsão à repetição e os aglomerados de negatividade, destacados por Eliane Pereira em uma abordagem crítica da obra clariceana de tom marcadamente psicanalítico.

a repetição enfática (compulsiva mesmo) de determinados vocábulos e expressões [...] que indicia o retorno do recalcado, escamoteia a verdade e assim também constitui um mecanismo passível de calar a angústia. [...] que a lança no nada. E é assim que ela se produz exclusivamente no “faz de conta” que é o mundo da arte geradora de imagens (verbais e não verbais). [...] a negação espalha-se pelo livro todo [...] (Pereira, 2023, p.289).

Quando Eliane Pereira destaca o fato de Lóri se produzir no “faz de conta”, imediatamente nos vem à mente o “teatro particular” de Anna O., uma das históricas mais conhecidas da cena clínica freudiana, cujo caso se tornou clássico para os estudos psicanalíticos. A imagem muito sugestiva criada por Breuer, de quem Anna O. foi paciente, buscava dar conta da imaginação excessiva das históricas. Segundo Breuer, nota-se como predisposição aos estados histéricos o

excesso de atividade e energia psíquica que, inutilizado na vida familiar monótona e sem trabalho intelectual apropriado, se descarrega em contínuo trabalho da fantasia [...] O habitual sonhar acordada (“teatro particular”), com o qual é criada a base para a dissociação da personalidade mental. (Breuer, 2016, p.68.)

Teatro particular que voltaremos a encontrar em outra clássica personagem da literatura atravessada por traços de histeria e que morre em uma prolongada agonia de histérica em convulsão com os membros crispados, os braços rígidos, gritos horríveis, o corpo a arquear-se rapidamente: Madame Bovary.

Escutemos, ainda uma vez, o delírio compulsivo, abafado, estéril de Lóri:

Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito. [...] Não se sente nada. Senão esta dura falta de ópio que

amenize. Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade. [...] E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os ovários são duas pérolas secas. Vou vos dizer a verdade: por ódio seco, quero é isso mesmo, e que não chova. (Lispector, 1982, p. 23-24.)

Histeria e menstruação. Há uma relação profunda, ainda que não totalmente compreendida, entre as duas coisas à medida que a histeria se mostrava como

um tremor de tempos brancos e tempos vermelhos. O vermelho estava no cerne dos delírios de Augustine. Sempre associado ao olhar. [...] Depois, mais tarde, na Salpêtrière, a primeira menstruação de Augustine, sendo cuidadosamente registrado na *Iconografia* o fato de ela haver sonhado com o vermelho, no mesmo momento [...] qual é a ligação da histeria com a menstruação? [...] no fim das contas, continua a ser um enigma por excelência [...] a ostentação histórica do rubro mistério do feminino. (Didi-Huberman, 2015, p.379-380.)

Resta, portanto, entre os dois principais fluidos do corpo feminino, o branco do leite materno e o vermelho (essa intensidade feita cor) do sangue menstrual – a vida e a morte – o *rubro mistério do feminino* que Clarice não cansará de sondar. O corpo histórico de Lóri se impõe, de modo pungente, no momento em que o leitor descobre o fato de ela abrigar dentro de si um cavalo preto e lustroso que, apesar de inteiramente selvagem, conserva uma doçura primeira de quem não tem medo, tal corpo irrompe, desse modo, como um “corpo-casa” a abrigar uma espécie de estranho-familiar (*Unheimliche*). Um ponto singular do texto clariceano nos faz ver a complexidade do corpo histórico quando lemos que apenas *um corpo livre pode acolher o indomável*, isto é, o selvagem-doce do cavalo. Lóri encarna, neste sentido, a liberdade (mesmo a rebeldia) conflituosa do feminino histórico a se debater em suas “simultaneidades contraditórias”.

“Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem [...] tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: [...] Aviso que ele não tem nome: [...] Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez”. Ela sorriu. Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era? (Lispector, 1982, p.28)

Conflituoso, antitético, o corpo de Lóri tomba em uma atração irresistível da queda como se ele só pudesse existir nesse estado de abandono: “A consciência de sua permanente queda humana a levada ao amor do Nada. [...] – e aquelas

quedas é que começavam a fazer a sua vida.” (Lispector, 1982, p.27)

Lóri, esfinge histórica continuamente a repropor o seu enigma⁶, atravessa diversos rituais de encenação, engendrando uma ficção de si mesma que dialoga com a transfiguração das históricas e sua “beleza indiferente”, como chamou Freud, o seu existir, antes de tudo, enquanto imagem. Em uma toalete de sedução antiquíssima, quase ancestral, vemos despontar algumas das múltiplas camadas sobrepostas na construção de uma personagem densa e multifacetada como é Lóri, e dela saltam outras figuras femininas igualmente ardilosas e fugitivas como Cleópatra, Salomé e mesmo Penélope, cujo gesto (desobediente e, por isso, em alguma medida, histórico) de bordar um tecido interminável sobrevive nos bordados que Lóri faz na ausência de Ulisses – “faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações.” (Lispector, 1982, p.12)

Em diversas cenas do livro, Lóri se maquia histericamente, isto é, de maneira exagerada, se perfuma a ponto de se confundir com o seu perfume, fazendo-se uma anacrônica e intensa “vaporosa”, se olha, deslumbrada, diversas vezes no espelho que multiplica o seu corpo e adensa seu mistério, fragmentando-a em mil pedaços numa espécie de cisão histórica; Lóri se adorna diante de nós, se torna ornamental, *mulher serpentina a um só tempo antiga e moderna*.

enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: - bonita? não, mulher: Lóri então pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, [...] passou perfume na testa e no nascimento dos seios [...] com o perfume, de algum modo *intensificava o que quer que ela era* [...] perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios [...] rainha egípcia? não, toda *ornada como as mulheres bíblicas*, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia *com melancolia*: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e (Lispector, 1982, p.89, grifos nossos)

Ao longo do processo interminável de (des)aprendizagem de si, o corpo de Lóri se apresenta paradoxalmente tangível e etéreo, encarnado e flutuante quase como em um quadro de Chagall, lembrança visual trazida pela própria Clarice; nele se realiza, tal como no corpo histórico, o trabalho da metamorfose perpétua. “O corpo de Lóri [...] é o processo de devir onde o desejo experimenta aquilo de que é capaz para aprender a circular em liberdade.” (Pereira, 2023,

⁶ Imprecisa, trêmula, fragmentária, barroca, estrela espatifada, muito próxima de Lóri, a personagem Ângela de *Um sopro de vida*, um duplo do autor que a criou, também acumula traços de histeria e repropõe ao infinito o seu enigma, o enigma do feminino: “E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio.” (Lispector, 2020, p.49.)

p.290) *Uma aprendizagem* nos fala, igualmente, de uma radical imanência. Lóri prova o mundo enquanto se desloca por ele, aprende um novo modo de olhar as coisas a partir de suas formas, cores e cheiros até dizer: “o divino é o real”. “Para o mundo de perfumes, Lóri já acordara”, escreve Clarice. (1982, p.121) Sobre essa aprendizagem extática, fundada no desejo, aprendemos: “Era como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não era a morte, era a vida incomensurável que chegava a ter a grandeza da morte.” (Lispector, 1982, p.133)

Inebriada nesse mundo de perfumes, Lóri, em um ardil histérico do próprio tempo, termina por se revelar uma enervada, para lembrarmos o romance *Enervadas*, da escritora carioca Chrysanthème. Assim como Lúcia, protagonista da obra de Chrysanthème publicada em 1922, Lóri desmaia, se sente sufocada e tem vertigens e espasmos histéricos ao aspirar o cheiro dos jasmims noturnos, experimentando um estado de embriaguez que serve de imagem para a violência que é viver.

O ar estava abafado, o *cheiro de jasmim* vinha forte do jasmineiro da vizinha. Lóri ficou de pé no terraço, um pouco *sufocada pelo perfume intenso*. Através da *embriaguez do jasmim*, por um instante uma revelação lhe veio, sob a forma de um sentimento – e no instante seguinte ela esquecera o que soubera através da revelação. [...] Porque ela estava sentindo *a grande dor*. Nessa dor havia porém o contrário de um entorpecimento: era um modo mais leve e mais silencioso de existir. *Quem sou eu? Perguntou-se em grande perigo*. E o cheiro do jasmineiro respondeu: *eu sou o meu perfume*. (Lispector, 1982, p.155-157, grifos nossos)

Lúcia, a enervada de Chrysanthème, de alma tão complicada e ansiosa quanto a de Lóri, nos relata:

Eu colocara à cintura um *grupo de jasmims tão perfumados* que a *vertigem me subia ao cérebro* quando esse *aroma, que envenena*, chegava até lá. No fim da festa, uma enxaqueca teimosa *repuxava-me os cabelos e enlanguescia-me os olhos*, mas havia ainda *volúpia* nesse odor que *atordoava* [...] (Chrysanthème, 2022, p.25, grifos nossos).

Em outro momento, muito histericamente, ela nos diz: “A minha pessoa rescende violentamente e eu vivo cercada de flores trescalantes e perturbadoras. Subitamente, prosto-me, entrego-me a uma espécie de catalepsia que dura horas.” (Chrysanthème, 2022, p.118.)

As enervadas de Chrysanthème, que passam “de uma extrema languidez a um ardor excessivo”, também deixam trair, como as histéricas de Charcot desenhadas sob os traços das mênades, a sua natureza dionisíaca, isto é, extática e livre “[...]”

numa confusão terrível, num *desbriamento de bacante*. Uma vez ela era mística, juntando as mãos, revirando os olhos que quase se sumiam [...], num riso grosso e úmido, a sua voz cantava os seus espasmos delirantes." (Chrysanthème, 2022, p.80.)

Em meio a essas sobrevivências e enlaces temporais que desfiam e tensionam a linha de nossa historiografia literária, *O livro dos prazeres* não deixa de evocar o vitalismo que marcou a cultura dionisíaca do *fin-de-siècle* e a efervescência da *belle époque*, com os quais dialoga, diretamente, o romance *Enervadas*, suspendendo o leitor no limiar de novas (des)aprendizagens diante das metamorfoses das imagens, sua transmissão e transformação no tempo.

A (des)aprendizagem de si, a redescoberta do mundo ou a intensificação da existência a partir da passagem pela morte, já está dada em um livro imediatamente anterior a *Uma aprendizagem: A paixão segundo G.H.* (1964) – livro que se constrói, ou, talvez seja melhor dizer, se desconstrói à imagem de um fluxo histórico que contamina a linguagem, a personagem e nós, leitores.

Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. [...] Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. [...] Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? (Lispector, 2009, p.9-12)

A implosão e o estranhamento radical da figura humana que tem lugar nas páginas iniciais de *A paixão segundo G.H.*, nas quais o leitor se vê diante de um corpo que se fragmenta e se despedaça, reverbera, de maneira particular, um processo caro às vanguardas na modernidade descrito e estudado por Eliane Robert Moraes em *O Corpo Impossível*.

Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. [...] "A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia" – afirmava Dali no artigo "As novas cores do *sex-appeal* espectral", publicado na revista *Minotaure*, no qual propunha o primado do corpo desmontável na estética e na erótica. (Moraes, 2017, p.57.)

O *corpo desmontável* que não cessa de se destruir e se deformar diante de nossos olhos, o corpo subversivo que estranha a sua unidade e a sua harmonia a

ponto de se tornar irreconhecível, o corpo assombrado e assombroso que contesta a própria anatomia, agindo como se ela não existisse, não é outro que não o corpo *histérico*.

Além do corpo de G.H., sua fala também se dilui e o leitor é arrastado pelo “fluxo desse discurso desbravador”, como diz a crítica literária Nádya Gotlib em “G.H.: a fala e seus desdobramentos”. O emaranhamento da linguagem e dos diversos fragmentos que compõem o livro enreda o leitor na *fala-fluxo* da personagem que pelo seu ímpeto, sua visualidade estonteante, sua desordem e sua alta carga de afetos faz lembrar os delírios das histéricas, muitos deles cuidadosamente registrados nas páginas da *Iconografia*. Trata-se de uma fala insone, sonâmbula, que recusa a pausa ou a interrupção e transborda em um crescente, um ritmo de reverberação incessante até a exaustão. O leitor descobre-se *possuído* pelo delírio que é a fala de G.H.:

um discurso intensamente articulado, em que os fragmentos se atam pelo recurso da repetição da última frase de um fragmento que se repete no início do fragmento seguinte, envolvendo o leitor numa espécie de corrente, deixando-o à mercê do fluxo da fala da personagem. (Gotlib, 2023, p.334.)

Em *O corpo desmontado*, Nádya Gotlib se refere a um “fio nervoso” (2021, p.163) que seria característico de uma experiência íntima a atravessar o corpo de muitas das personagens clariceanas e que se instala no próprio corpo narrativo. Da mesma maneira, a propósito de *Uma aprendizagem*, Eliane Fittipaldi Pereira também chamava atenção para uma tensão do corpo (“corpo em tensão pré-menstrual”, “corpo em desarmonia”) que se transfere para uma tensão da linguagem (“tensão sonora-textual”). Veronica Stigger reforça, igualmente, essa dupla desorganização: do corpo e da linguagem, sugerindo uma linguagem que se faz corpo, que se transfigura (o que é também um movimento para dentro da imagem) e se histeriza em uma instabilidade permanente.

A desorganização do corpo replica-se na desorganização da própria linguagem. [...] essa constante metamorfose associada ao fluxo do texto – uma metamorfose que não chega a termo, que permanece sempre em processo – faz com que a escrita não se estabilize, chegando às raias da abstração. (Stigger, 2016, p.14-15.)

É neste sentido que a obra de Clarice permite pensar em uma “convulsão da linguagem” à qual faz referência, de modo explícito, a narradora espectral, febril que, histericamente, se “contorce às labaredas” de *Água Viva* (1973),

dando a ver, como diz Ruth Silviano Brandão, uma “histeria na e da linguagem”, um traço histérico que poderia ser estendido à “linguagem literária em geral, sempre beirando a histeria, ao engendramento de seus fantasmas.” (Brandão, 2006, p.120.) Fernando Guerreiro igualmente se pergunta em um dos fragmentos da sua *Teoria do Fantasma*, produzindo uma *dobra do corpo histérico no corpo da linguagem* e se referindo ao gesto de produzir a verdade de um corpo que passou pela morte e sobreviveu a ela:

A Literatura como histerização da linguagem? A produção de um corpo, da verdade de um corpo, por meio de uma re/invenção (mortal) a partir das suas excrescências, sintomas últimos ou pústulas. Caráter espectral (imaginário) mas encarnado, realizado (nas suas figuras) do corpo do histérico: a queda sobre si desse “corpo de linguagem” (manto de palavras e actos) produziria nos observadores o efeito de recaída (sombra) da literatura. (Guerreiro, 2011, p.18.)

Em uma reverberação sugestiva do que diz Fernando Guerreiro, Pascal Quignard escreve em *O Leitor*:

Se os livros são o alimento do espírito, eles são, então, um alimento mortal. [...] o contágio que afeta os sentidos, a contaminação que tange ao uso da língua, o mimetismo que surpreende o pensamento do leitor, a sedução que exercem os atos fictícios sobre os costumes e os sonhos, o assombro que daí resulta e onde o *mundo falha*, o ócio no qual a alma se perde, se suja e se agita em vão, o abandono ao qual ela se entrega e o abandono que ela exerce sobre o restante da terra, a defecção na qual o corpo *tomba*. Ele ensandeceu. (Quignard, 1976, p.121, grifos nossos)

Estamos diante de uma manifestação histérica da literatura e, mais do que isso, do gesto de ler como um gesto histérico de êxtase e abandono, uma vertigem ou uma “pequena morte”, diria Bataille (1987), a coincidir com o ápice do ato erótico, uma histeria do corpo e dos sentidos onde o “mundo falha”; e esse lugar de falha não é outro senão o abismo das imagens, a fratura, o sintoma ou o “demoníaco na arte” para lembrar o estudo *Les démoniaques dans l’art*, de Charcot e Paul Richer publicado em 1887. Se a literatura é um estranhamento permanente da linguagem, esse estranhamento, sem dúvida, contém o seu traço de histeria e a própria literatura não deixa de existir, em alguma medida, como a experiência retorcida, isto é, histérica, nervosa, em que se toca a morte para intensificar a vida. “é que por um átimo experimentei a vivificadora morte” (Lispector, 2009, p.14), nos revela G.H. e, em êxtase, ela confessa: “Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora.” (Lispector, 2009, p.78.)

Antes de ser livre, ou justamente para ser livre, o corpo se destruiu de alguma maneira, ele foi aberto, violado, dissecado, despedaçado. O corpo que passou pela morte é um *corpo espectral*, sobrevivente à sua destruição e que tira sua força ou potência de subversão da própria morte. O corpo histórico é como o “objeto gritante” de que nos fala Clarice em *Água Viva*, o “ser gritante” que não se enquadra e por isso é arrastado, tal como aparece em *A paixão segundo G.H.*:

Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. [...] Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. [...] O que me salva é grito.” (Lispector, 1998, p.86-87.)

A histórica é, por excelência, aquela que desobedece, insurgentes e indomáveis são o seu corpo, os seus afetos, o seu assombrado inconsciente. O corpo histórico, objeto metamórfico que se desarticula e se rearticula *ad infinitum*, parece ter sido, como diz Eliane Robert Moraes, “violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto.” (Moraes, 2017, p.65.) Diante desse corpo aberto, excessivamente visto, exibido, fotografado, mas que resta, em algum lugar, impenetrável, não há como não lembrar da “Vênus eternamente diante da morte” (Didi-Huberman, 1999, p.64 e 65), pintada por Botticelli a partir de uma das novelas que compõem o *Decameron*, de Boccaccio.

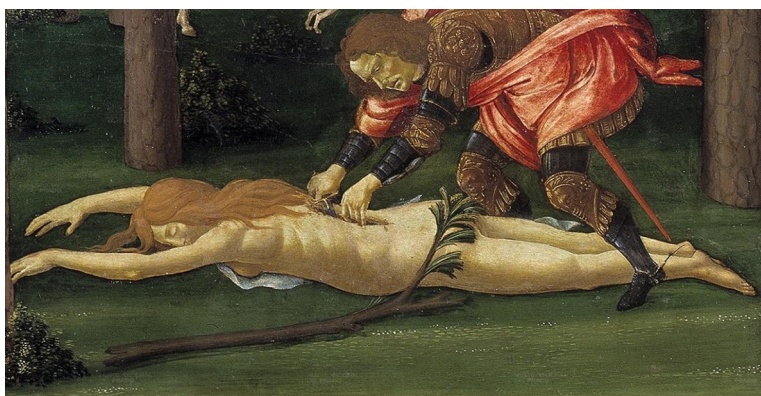


Figura 8. Sandro Botticelli, *História de Nastagio degli Onesti*, quadro II – “A caçada infernal”, 1482-1483, detalhe Madrid: Museu do Prado.



Figura 9. Clemente Susini, *Vénus éventrée* (Vênus desventrada), 1781-1782, cera colorida.

Como diante das belas e horríveis “Vênus abertas”, de Clemente Susini, no corpo histórico tudo aquilo que está no interior da mulher, sua desordem de

afetos, vísceras, sangue e fluidos os mais variados, se manifesta no exterior. A histeria, esse *lugar dos avessos ao avesso*, nos coloca diante do corpo inquietante, nos oferece a visão dos fantasmas. Como diz Veronica, “a imagem que temos do corpo humano sofre um golpe quando nos é dado a ver em partes ou quando nos é revelado apenas o que dele habitualmente não vemos.” (Stigger, 2016, p.17.) E Didi-Huberman, a respeito desse gesto de abertura, uma fenda ou ferida, onde a beleza não existe sem o seu avesso de morte, horror e violência, escreve: “A abertura, então, se ela tem lugar, restará inarticulada: um grito somente.” (Didi-Huberman, 2007, p.349.)

“A força da paixão é violenta”, nos diz Nádía Gotlib em “O corpo desmontado” e essa violência de *Eros* é também a violência daquilo que volta, do que nos assombra e nos expulsa de nós mesmos enquanto ao nosso redor tudo desaba, convulsionando o sujeito e o tempo presente.

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta. [...] E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três malas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas. (Lispector, 2009, p.69.)

No caso clínico dedicado a Emmy Von N., presente nos *Estudos sobre a histeria*, ao falar sobre outra de suas pacientes histéricas, a sra. Cäcilie M., Freud relata:

A paciente havia vivenciado numerosos traumas psíquicos e passara longos anos numa histeria crônica, com manifestações muito variadas. Os motivos de todos esses estados eram-lhe desconhecidos, a ela como aos outros; sua brilhante e invulgar memória apresentava as mais impressionantes lacunas, ela própria se queixava de que sua vida parecia-lhe despedaçada. Um dia, de súbito, em toda vividez plástica e com todo o frescor de uma nova sensação, assaltou-a uma antiga reminiscência e a partir daí, por quase três anos, reviveu todos os traumas da sua vida – há muito julgados esquecidos e alguns, na verdade, jamais lembrados – com o mais terrível dispêndio de sofrimento e o retorno de todos os sintomas que tivera um dia. (Freud, 2016, p.105.)

Às vezes, a vida volta. O delírio de G.H. também é antigo, imemorial – “Há três mil anos desvairei-me,” – a barata, cuja massa branca ela come como se estivesse comendo a si mesma em um gesto de travessia pela morte, também é antiquíssima,

uma cariátide histórica petrificada, os lugares que ela revisita são igualmente distantes, lembram “os antigos locais de habitação de sua espécie” (2010, p.202) de que nos fala Freud em *Além do princípio do prazer*, denunciando o que ele chama uma “orgânica compulsão a repetir” que nada mais é do que uma atração de morte. Mas, se “o objetivo de toda vida é a morte” (2010, p.204), trata-se, aqui, no vórtice da paixão, de uma morte que não triunfa, como diz Bataille em *O erotismo* (1987), porque G.H. atravessa o “êxtase sem culminância”, vive a “tortura de uma alegria”, está imersa em um “inferno de dor e prazer” onde a morte é desejada, antes de tudo, porque se deseja a vida, mas não qualquer vida e sim o assombro da vida. “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (Lispector, 2009, p.21) Daí em *Água Viva* a fascinação que exerce o útero, esse lugar quase mítico da histeria, limiar de entrada do qual sempre se pode voltar a nascer depois de ter descido ao *inferno da forma, de si mesmo e do mundo*.

Submersos nas páginas de *Água Viva*, somos igualmente arrastados por uma *criatura fluida, indefinida, desmesurada* que não se deixa apreender sequer pelo nome ou por qualquer outra categoria estética. Histericamente, ela diz: “gênero não me pega mais”, criatura que existe de um modo febril, contorcida e ardente feito uma histórica suspensa nesse outro tempo – tempo dos históricos e das imagens – que é o tempo da memória, o tempo latejante dos fantasmas, o instante (seja de dor ou de alegria), lampejo, clarão, que por sua intensidade violenta e delicada é capaz de conter a vida inteira. Ainda uma vez, a vida é tão excessiva – vulcânica – que diante dela incessantemente se morre.

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? Ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. (Lispector, 1998, p.22.)

A Paixão segundo G.H., Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Água Viva, a obra de Clarice de modo geral nos coloca a todo momento diante daquela beleza estranha, perturbadora, inquietante, das históricas: “A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes

costumava chamar de beleza, me horrorizava.” (Lispector, 2009, p.96.)

Beleza feita de morte, onde o desejo não se separa da violência e onde a dor constitui não apenas o que nós somos, mas é parte indissociável das nossas criações artísticas. “Onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos” (Lispector, 2009, p.175), diz G.H., e a voz ancestral, o sopro informe a exalar das páginas de *Água Viva* dirá em eco: “Venho de longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver.” (Lispector, 1998, p.16.)

Como escreve Didi-Huberman,

as obras de arte e do espírito, assim como a civilização, não se *salvam* e não *nos salvam* de nenhum mal e nenhuma doença. Elas os *figuram*, o que é bem diferente [...] E o fato de as imagens da arte ou do espírito se afigurarem a nossos olhos como cristais admiráveis não impede que em seu âmago continuem a correr as linhas de suas clivagens, de suas fragilidades, de suas fraturas passadas ou vindouras [...] (Didi-Huberman, 2015, p.415-416)

Não parece distante dessas palavras, o que escreveu Clarice no trêmulo e fragmentário *Um sopro de vida*: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.” (Lispector, 2020, p.102.) A histeria como forma de expressão surge como uma *força nervosa* que dá a ver no corpo convulso da linguagem uma violência tantas vezes invisível, naturalizada, reprimida, um horror que nos concerne e que concerne às obras de arte e da cultura. Sobre as obras e palavras “enervadas” tecidas, ou melhor, rasgadas e suturadas com o *fil rouge* do sangue, da dor e da morte, escreveu Marcel Proust em *O Caminho de Guermantes*:

Tudo o que conhecemos de grande nos vem dos nervosos. Foram eles e não outros que fundaram as religiões e compuseram as obras-primas. Jamais o mundo saberá tudo quanto lhes deve e principalmente o quanto eles sofreram para lhe dar o que deram. Apreciamos as finas músicas, os belos quadros, mil delicadezas, mas não sabemos o que isso custou, aos que os inventaram, em insônia, em lágrimas, em risos espasmódicos, em urticárias, em asma, em epilepsias, e numa angústia de morrer que é pior que tudo isso [...] (Proust, 1988, p.273-274)

Escrever contra, de dentro e apesar da morte, eis a *força histórica-transgressiva da arte*, sua vingança particular, sua maneira de dizer não num gesto de recusa e insubordinação para afirmar o seu desejo, o sim do que lhe é mais próprio e secreto.

Tal como lemos em *A paixão segundo G.H.* – “nós que guardamos o grito em segredo inviolável” (Lispector, 2009, p.62) – tal como nos disse Augustine, de dentro do seu delírio: “Acho que você está tentando arrancar isso de mim...Por mais que você diga sim, eu digo não. [...] as palavras se vão, os escritos permanecem.”⁷

⁷ Esse delírio de Augustine que, como os delírios das demais históricas, tinha lugar naquela que Charcot dizia ser a quarta e última fase do chamado “grande ataque histérico”, está registrado no volume II, de 1878, da *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (p.146-164).

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire; REGNARD, Paul. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès Médical & Delahaye, 1878, v. II.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- 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.
- CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008.
- CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. Posfácio: Beatriz Resende. 2ªed. São Paulo: Carambaia, 2022.
- CLAIR, Jean. *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne: Homuncules, Géants et Acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phantasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- 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. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica. *Constelação Clarice*. Curadoria Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. São Paulo: IMS, 2021.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14. História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920). Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 8: O delírio e o sonho na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria (1893-1895)* em co-autoria com Josef Breuer. Tradução: Laura Barreto; revisão da tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 1: Textos pré-psicanalíticos (1886-1896)*. Tradução: Paulo César de Souza e André Carone. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- GOTLIB, Nádia. G.H.: a fala e seus desdobramentos. In: *Personagens de Clarice Lispector: figurações do humano e do não humano em obras de Clarice Lispector*.

- Organizadores: Antonio Ladeira, Yudith Rosenbaum, Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Hucitec, 2023.
- GOTLIB, Nádia. O corpo desmontado. In: *Constelação Clarice*. Curadoria: Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. São Paulo: IMS, 2021.
- GUERREIRO, Fernando. *Teoria do Fantasma*. 1.ed. Porto: Mariposa Azul, 2011.
- HUSTVEDT, Asti. *Medical Muses. The Culture of Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2011.
- HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. Tradução e estudo crítico: José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 9ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LIVI, Jocelyne. *Vapeurs de femmes*. Essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques. Navarin Éditeur – La collection du Studiolo, 1984.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2ªed. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- PEREIRA, Eliane Fittipaldi. Lóri: isto é uma mulher? In: *Personagens de Clarice Lispector: figurações do humano e do não humano em obras de Clarice Lispector*. Organizadores: Antonio Ladeira, Yudith Rosenbaum, Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Hucitec, 2023.
- PROUST, Marcel. *O Caminho de Guermantes*. Tradução: Mario Quintana. 8ªed. revisado por Olgária Chaim Féres Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1988 (Em busca do tempo perdido, v.3).
- QUIGNARD, Pascal. *Le lecteur*. Paris: Gallimard, 1976.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
- THOMSON, Helen Bieri; EIDENBENZ, Céline. *Salomé: danse et décadence*. Suíça: Gingins (Fond. Neumann), 2003.

The Work of Perpetual Metamorphosis: The Hysterical Body in Clarice Lispector

ABSTRACT

This article, with an essayistic form, proposes a different way of thinking about the processes of destabilization of the body and language in some of Clarice Lispector's books and characters, starting from the indomitable and plastic body that stole the show in the context of what became known, especially in the 19th century, as a quintessential feminine issue: hysteria. Freud's studies at the Salpêtrière in Paris, with the neurologist Jean-Martin Charcot, revolutionized the perception of hysteria by understanding that its causes were psychic, not physical. "Hysterics suffered from memories", wrote Freud, and their "possessed", inapprehensible bodies, struggling to the rhythm of their "contradictory simultaneities", remained as an open body, in constant metamorphosis, in which the shock of desire, pain, violence, and death produced a disturbing "visual fascination, feminine fascination". This same fascination seems to permeate the wild, enigmatic, unfinished Clarice's characters, overwhelmed by a difficult joy, submerged in a hell of pain and pleasure in the face of the twisted, that is, hysterical, experience of touching death to intensify life. In this sense, Clarice's work can perhaps be seen as a singular praise of the hysterical impulse in art, in all that the latter has of subversive, unstable and ecstatic, imploding from inside the genres and aesthetic categories and pointing to what the still unnamed character-flow of *Água Viva* called a "convulsion of language", that is, its permanent and radical estrangement (which is also its astonishment).

KEY WORDS:

Clarice Lispector
Hysteria
Body
Ecstasy
Metamorphosis
Image

SUBMETIDO: 9 de fevereiro de 2026 | **ACEITO:** 29 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
