

os movimentos para/por cinco integrantes. E inúmerxs convidadxs.
gestionado e financiado com dinheiro público. Núcleo Tríade e Coletivo
ográfico discutem, debatem, riem, entendem-se e desentendem-se com
tuito de oxigenar, aprofundar e radicalizar as práticas e pesquisas
ográficas dos grupos.

Práticas dos modos de fazer distintos retroalimentam o projeto
LIMINARIDADE | 5 movimentos, que passa por cidade, deriva, cartografia;
fronteiras entre as artes; arte-ativismo; corpo como construção
formativa. Antes, durante e depois, o mote "publicação, acervo e registro"
permeia e desemboca nesta versão física que você traz nas mãos.

LIMINARIDADE

AS CONVULSÕES DO MEU BRAÇO CHEIRAM A PÓLVORA

LUÍSA NÓBREGA

uma história antes de começar um texto, ou para começar um texto: eu tinha uma amiga, h., que tinha um irmão mais novo. certo dia, na casa de h., participei de um jogo um tanto íntimo (e, literalmente, *obscuro*) que ela costumava jogar com seu irmãozinho. não me lembro de todos os detalhes, mas era algo assim: ela jogava um cobertor por cima dela e do irmão (e, naquele caso excepcional, dela, do irmão e de mim) e começava uma viagem pelo mundo dos mortos. *você está enxergando alguma coisa?* ela dizia. *eu não estou enxergando nada! será que o mundo terminou? será que a gente morreu? você está vendo alguma coisa? eu não estou vendo nada, nada, nada!* o jogo se seguia em uma curva ascendente de cegueira e desespero, até o ponto em que chico começava a chorar ruidosa e copiosamente e h. tirava o cobertor de cima, triunfante. ora, essa jornada pelo submundo me deixou estranhamente fascinada, sentindo uma boa dose de adrenalina e arrepios. *por que você não faz com a sua irmã?*, h. me tentava. eu respondia que a carol, um ano mais velha que o chico, era muito esperta, não ia cair nessa do cobertor. a carol, com sua lua em capricórnio, sempre foi dada a desmascaramentos metalinguísticos: numa cena que virou anedota da família, devidamente registrada em videocassete, a carol abre um embrulho, revelando uma pequena tela quadrada, presente do meu pai. *olha só, carol, uma casa!*, diz a minha avó. carol, do alto dos seus três anos, responde em um tom algo impaciente: *não é uma casa, é um quadu-lo!* se com três anos ela já sabia que um quadro era um quadro, eu não tinha muitas esperanças de que, com seis, ela acreditaria que um cobertor não era um cobertor. eu precisava, portanto, de algo mais convincente.

minha esperança de levá-la comigo para alguma realidade subterrânea era entrar, eu mesma, em alguma dimensão invisível, e daí puxar o gancho. eu não ia ter como convencê-la de que ela podia estar morta se ela se sabia tão viva, mas talvez pudesse convencê-la de que alguma coisa sombria e misteriosa estivesse acontecendo comigo. não sei bem como foi que eu cheguei à conclusão de que eu precisava dele, do *diabo*. onde é que eu tinha ouvido falar no diabo? dos contos de fada, da televisão? só podia ser, já que meus pais tinham rompido com o catolicismo herdado de suas famílias e se tornado agnósticos convictos. e, uma vez que eles tinham batido o pé com a família toda insistindo na decisão de não nos batizar, estávamos, as duas, particularmente suscetíveis às tentações do inferno. mal imaginavam os dois que, apesar de seu esforço em dar-nos uma educação laica, com sete anos eu já me interessaria muitíssimo por tudo o que dissesse respeito a fenômenos sobrenaturais, transes místicos, aparições fantasmagóricas, dons paranormais e possessões. enquanto a carol via com precisão

certeira que quadros eram quadros, eu tinha certeza de que a casa enorme na frente da nossa casa era uma casa mal-assombrada e, de vez em quando, passava algum tempo tentando secretamente romper vidros com a voz e entortar garfos usando apenas a força do olhar. eu suspeitava que, apesar da aparência enganosamente segura da minha casa, devia haver alguma passagem secreta para algum outro lugar – possivelmente no segundo andar da edícula, onde meus pais guardavam os livros. é bem provável que tenha sido entre essa espécie de devaneios e especulações que eu tenha encontrado pela primeira vez com ele – o *diabo*.

a coisa começava assim: eu começava a escorregar pela cama e ia deslizando, gemendo, até cair no chão, como se alguma coisa puxasse meu braço ou a ponta do meu pé. começava então a estrebuchar, a me debater: era a coisa-correnteza querendo me levar com ela. eu me agarrava à ponta da cama, aos pés da mesa, aos pés da cadeira, e estendia uma das mãos para a carol, suplicante: *carol, carol, socorro! – o que é, lu? – tem alguma coisa me puxando – para, lu, para, lu! – é o diabo, carol! ele está me puxando! socorro, o diabo está me puxando, o diabo está me puxandoooooo!*

a coisa terminava invariavelmente com eu me debatendo fervorosamente no chão e as duas em prantos. sim, as duas, porque acontece (e isso eu nunca revelei a h.) que, enquanto tentava assustar a minha irmã, eu me apavorava também. provavelmente esses jogos foram algumas das primeiras vezes em que descobri que o fato de você começar algum jogo por vontade própria não quer dizer que você vai ter controle de todo o desenrolar. você pode dar o primeiro passo, abrir uma fresta, mas uma queda é uma queda, e às vezes você leva um tombo feio mesmo.

(tudo isso foi um longo prelúdio.)

comecei contando essa história porque a carol (minha irmã mais nova, a mesma da história aí de cima) me pediu para escrever um texto sobre histeria para uma publicação que ela está preparando com dois grupos de dança – e que agora deve estar impressa, visível, na tua mão. quando alguém te pede para escrever sobre alguma coisa, você precisa de algum jeito encontrar ganchos entre aquilo que te pediram para escrever e as coisas que você inventa para viver. antes de tudo, precisei embaralhar as palavras, os nomes (*carol, lu, histeria, dança*) e, para meu espanto, o *diabo* reapareceu – me puxando pelos tornozelos, como de costume. lembrei que a dança, a possessão e o ataque são jogos entre o

corpo e a
derrama
fora de si
desconhe
corpo não
para cada
comando
querer. q

mas bom
possível v
antes da
argument
de datas
essa tent
mesmo ha
dizer salp
de pólvora
rei sol – e
pouca cois
subindo m
um espaç
destinado
grandiloq
recolher t
portadoras
péssimas
possibilid
salpêtrièr
um possí

corpo e a gravidade, entre os pequenos cutucões que a gente dá na gente mesmo e tudo aquilo que se derrama quando a gente perde o controle das idas e vindas entre os espaços de dentro e de fora, ou fica *fora de si*. o corpo é um amontoado de membros e pele e vísceras que a gente sente de muito perto mas desconhece – que carregamos de um lado para outro, mas que, às vezes, desliza à nossa revelia. o corpo não é a gente. o corpo não é uma coisa só. o corpo desencadeia uma série de reações involuntárias para cada movimento voluntário. a gente não conseguiria se mexer se a gente tivesse que dar um comando a cada alavanca, a cada músculo, a cada osso. a gente se mexe às cegas. a gente se mexe sem querer. querer se mover é estar aberto a tudo isso que acontece sem querer.

mas bom: eu comecei justamente por onde eu devia terminar, entregando o jogo. vamos ver se é possível voltar atrás e encontrar algum início dessa coisa que já começou pelo avesso, a conclusão antes da demonstração e dos argumentos. eu não sei se vou ter paciência para demonstrações e argumentos, mas vou tentar. para começar, vou tentar alinhar algumas frases soltas acompanhadas de datas vagas, para que os buracos e lacunas enigmáticos da história sirvam de pano de fundo para essa tentativa anacrônica de tatear a histeria. tudo o que vamos dizer aqui vai girar em torno de um mesmo hospital, ativo até hoje: a *salpêtrière*. em tempo: o nome *salpêtrière* vem de *salpêtre*, que quer dizer salpêtre, um dos principais componentes da pólvora. porque, sim: a *salpêtrière* era um armazém de pólvora, transformado em hospital no século XVI por ninguém mais, ninguém menos que Luís XIV, o rei sol – e que, séculos depois, ainda manteve muito do seu potencial explosivo. a *salpêtrière* não era pouca coisa, portanto: era o principal estabelecimento do hospital geral de Paris – e aqui cabe lembrar, subindo nos calcanhares de Foucault, que um *hospital*, até então, estava longe de ser pensado como um espaço de cura: o *hospital geral* era uma espécie de avesso, de ralo da sociedade, um limbo destinado a abrigar todo tipo de criaturas-dissonância que perturbavam o ritmo harmônico e grandiloquente da corte francesa. a unidade feminina foi construída poucos anos depois e destinada a recolher todo o tipo de desajustadas, entre garotas com má-formação óssea, criminosas, prostitutas, portadoras de doenças venéreas, idosas sem família, ninfomaníacas, insanas, ou simplesmente péssimas donas de casa. pois bem: em 1792, durante a revolução francesa (que alucinante essa possibilidade que nos oferece o texto escrito, permitindo pular séculos como se pula linhas!), a *salpêtrière* foi palco de um dos *grandes massacres de setembro*: por conta de um rumor vago acerca de um possível complô contrarrevolucionário, 36 mulheres, entre doentes mentais, alcoólatras e

portadoras de deformações físicas, foram arrastadas para a rua e massacradas diante do povo (num episódio invocado por peter weiss em sua peça *marat/sade*, em que o marquês de sade encena a revolução francesa com os internos de um hospício). depois desse episódio brutal, pulamos mais um século e chegamos ao XIX, quando charcot, segundo didi-hubermann, inventou a histeria. em um texto escrito por freud a respeito de charcot, ele compara o médico francês a adão – dizendo que coube a ele a função de *dar nomes às coisas*. e que mais podemos dizer da psiquiatria, ou talvez de qualquer tentativa de delinear as bordas do que se pode chamar patologia, a não ser que em primeiro lugar cabe a elas *dar nomes* a tudo aquilo que resiste à linguagem?

o nome *histeria* não foi inventado por charcot, no entanto: o termo não podia ser mais antigo – foi cunhado por hipócrates, pai da medicina, para descrever uma doença que já tinha sido estudada pelos egípcios. o termo vem do grego *ὑστέρα*, que quer dizer “útero”, ou “entranhas”, e diz respeito a uma desconfiança antiquíssima dos médicos acerca dos humores que circulavam no baixo-ventre dessa coisa que chamamos de corpo feminino, espécie de criatura alienígena – e, em especial, desse estranho e ameaçador balão vazio que, quando não serve à função que lhe foi designada por deus, a reprodução, se torna uma perigosa caixa de ressonância sangrenta, dotada de vontade própria, porta de entrada para toda e qualquer criatura invasora – e aqui nos aproximamos mais uma vez do nosso amigo *diabo*. de fato, o próprio charcot se reportaria a imagens e descrições de mulheres possuídas pelo demônio para dizer que, em verdade, eram histéricas: as mulheres aparecem descabeladas, tomadas de um estranho *frisson*, seu corpo assumindo posturas pouco naturais, seus gritos uma estranha polifonia. e aqui começamos a compreender a relação entre a história e os nomes: a diferença entre a acusação de bruxaria ou o diagnóstico de histeria determina se você vai jogar alguém na fogueira ou interná-la num sanatório. e dá origem a dois diferentes palcos, dois diferentes espetáculos: o tribunal da santa inquisição e as demonstrações de charcot diante da escola de medicina.

lembro de uma aula sobre lacan em que o vladimir safatle afirmava que cada nome/diagnóstico usado por freud era traduzido por lacan com uma pergunta – não me lembro de todas as perguntas, mas a pergunta da histeria ficou na minha cabeça: *o que é uma mulher?* ora, as perguntas que se tornam nomes/patologias são perguntas que desencadeiam uma flagrante aporia, contradizendo de antemão qualquer possibilidade de resposta. porque, sim, talvez o único jeito de continuar essa conversa seja

desconfiar um pouco do corpo feminino. quando a relação tensa que existe entre dizer *corpos* ou *pessoas* que tem uma unidade, não se explica por quê.

a propósito do corpo: e a imagem que temos de nós e órgãos que se move no espelho pela primeira vez um corpo, é uma coisa vazia que se move ao longo de uma diagonal direita, e as fezes e a urina irrompem, volta, braços imensos e outros, não sei dizer o que ao mesmo tempo. e de bidimensional, que se dá para considerar um protagonista de sensações desniveladas, coesão bidimensional que é o epicentro das minhas coisas.

tempos depois, alguém e damas e, na outra, covas além dos nomes – os olhos, a cabeça e braços, pernas, devo entrar pela porta do chapéu com fita esvoaçante.

...diante do povo (num
...de sade encena a
...atal, pelamos mais um
...a histeria. em um texto
...zando que coube a ele
...e talvez de qualquer
...em primeiro lugar cabe

...a ser mais antigo – foi
...a sido estudada pelos
...F, e diz respeito a uma
...no baixo-ventre dessa
...pecial, desse estranho
...ar deus, a reprodução,
...gria, porta de entrada
...do nosso amigo diabo.
...asidas pelo demônio
...ades, tomadas de um
...a estranha polifonia. e
...ça entre a acusação de
...eira ou interná-la num
...o tribunal da santa

...e diagnóstico usado
...as perguntas, mas a
...guntas que se tornam
...fazendo de antemão
...ar essa conversa seja

desconfiar um pouco disso que se chama *uma mulher*. e, quem sabe, desconfiar disso que se chama *corpo feminino*. quando falamos sobre histeria, é quase inescapável a gente encontrar rachaduras na relação tensa que existe entre os nomes e categorias e coisas. sim, prefiro talvez dizer *coisas* do que dizer *corpos* ou *pessoas*. porque dizer *corpo* e *pessoa* dá a impressão de que você está falando de algo que tem uma unidade, uma coerência, um centro, e eu duvido um pouco disso. aos poucos, vou tentar explicar por quê.

a propósito do corpo: o lacan, no seu texto *o estúdio do espelho*, aponta para a incongruência entre a imagem que temos de nosso próprio corpo e identidade, e o complexo agrupamento de pele, membros e órgãos que se move conosco. seu *estúdio do espelho* é uma espécie de alegoria: um bebê se olha no espelho pela primeira vez, antes de ser capaz de coordenar seus movimentos. seu corpo ainda não é *um* corpo, é uma coisa desmembrada, esfacelada, incoerente. o estômago faz ruídos, é um espaço vazio que se move antes que seja possível nomear aquilo que viria a ser a *fome*. um braço se move em uma diagonal direita, o *outro* despenca à esquerda. as virilhas se abrem, os pés contradizem os joelhos. as fezes e a urina irrompem sem aviso, como sinais desgovernados de alarme. o peito da mãe vem e volta, braços imensos carregam e soltam meu amontoado de pele, ouço a minha respiração e a dos outros, não sei dizer o que de tudo isso é e não é meu. sinto arrepios, desamparo, prazer. às vezes tudo ao mesmo tempo. e de repente me olho no espelho: e encontro uma *figura* no espelho. uma figura bidimensional, que se destaca do fundo como o protagonista do coro da tragédia. passo então a me considerar um protagonista, antes de saber efetivamente atuar. tudo o que eu tenho é um amontoado de sensações desniveladas e ameaçadoras, mas eis que o *espelho*, *espelho meu* me apresenta uma coesão bidimensional que me apazigua: *meu corpo*, *meu lugar*, *meu personagem*, *minha armadura*. o epicentro das minhas construções imaginárias, o palco do meu drama.

tempos depois, alguém me mostra duas portas iguais, uma do lado da outra. em uma está escrito *damas* e, na outra, *cavalheiros*. eu ainda mal sei ler, mas já aprendo a reconhecer aquilo que está para além dos nomes – os símbolos. uma figura com cabeça, pernas, tronco e braços; outra figura com cabeça e braços, pernas e tronco parcialmente obliteradas por um triângulo sem ponta. aprendo que devo entrar pela porta do triângulo. às vezes o sinal é mais anacrônico: uma cartola e uma bengala, um chapéu com fita esvoaçante e uma sombrinha. objetos que eu não vejo pelas ruas, objetos de um tempo

que eu desconheço – que só aprendi a reconhecer dos desenhos animados e das telas de cinema. seja como for, muito rápido aprendo por que porta esperam que eu entre (note que ninguém pede para você abrir o zíper e abaixar as calças para se certificar de que você está entrando pela passagem que lhe cabe). entrar na ordem simbólica é isso. não tem muito a ver com anatomia: trata-se de estabelecer a diferença entre uma porta e outra. entrar dentro da porta que a lei estabeleceu para você, e não estancar imóvel e indeciso diante dela, como o personagem da alegoria do kafka. o segredo para não ter problemas com a lei é não fazer muitas perguntas: *não questione o que eu digo, faça o que eu faço* – as portas já estavam lá muito antes de você nascer. de um lado, a síntese de um corpo: braços, pernas, cabeça. do outro, braços, pernas, cabeça e triângulo. de um lado, uma imagem límpida, pretensamente universal; do outro, uma imagem muito semelhante, porém coberta por essa misteriosa zona de indefinição triangular.

(uma definição possível para a histeria: a maldição do triângulo.)

pois bem: o boom da histeria no século XIX, que traria a charcot tanto celebridade quanto infâmia, começaria justamente com uma separação de portas semelhante. pouco depois do médico francês aceitar ser diretor da salpêtrière, o edifício de saint laure, onde epiléticas e histéricas conviviam indiscriminadamente em meio ao que se denominava vagamente de *mulheres insanas*, precisou ser evacuado. a necessidade de remanejar os pacientes tornou-se a ocasião perfeita para dar nome aos bois, separar o joio do trigo. epiléticas e histéricas ganharam a sua própria ala, separadas das demais: enquanto as *insanas* viviam supostamente em um estado quase permanente de delírio, desconsiderando por completo os códigos da sociabilidade, as histéricas e epiléticas apresentavam em seu comportamento uma oscilação entre períodos de sociabilidade e *irrupções repentinas, ataques, acessos*. seus corpos se alternavam entre o ritmo coordenado e disciplinado de quem sabe manejar a própria armadura e momentos em que reapareciam esfacelados, contraditórios, ferozes, indomáveis. em histéricas e epiléticas era possível reconhecer aquilo que chamamos genericamente de um raciocínio e um corpo disciplinados – mas era possível também, por vezes, assistir fascinado ao seu esfacelamento. olhar para elas era de algum modo reconhecer-se num espelho – e em seguida assistir, com assombro, o espelho se espatifar.

essa primeira d
pode-se dizer q
tornou a obsess
e mentira, real
diabo, dos anje
(porque mais se
formas, com um
primeira das eta
fase circense, e
maneira de um
emocionais exat
do delírio, em q
um pássaro, um
de charcot, enq

talvez não tão es
obrigados a pen
apenas opacos f
fase epileptóide
circo, como se es
o de um especta
que charcot fazia
semana da nata
célebre se nega
perfeito para a im
desenhos que de
sintomas vagos, p
com bastante em
-modelo eram de
quartos, suas foto

essa primeira divisão de portas daria lugar a uma segunda: a subdivisão entre histeria e epilepsia. pode-se dizer que a linha divisória entre essas duas doenças se aproxima bastante da partilha que se tornou a obsessão da filosofia ocidental desde o início – a divisão entre essência e aparência, verdade e mentira, realidade e ilusão – personificada, na tradição judaico-cristã, nas figuras de deus e do diabo, dos anjos e dos anjos caídos. charcot costumava dizer que a epilepsia era mais verdadeira (porque mais severa) do que a histeria. a histeria imitava a epilepsia, e ia além dela – tomando muitas formas, com uma plasticidade espantosa. de fato, segundo charcot, a fase *epileptoide* era apenas a primeira das etapas do ataque histérico modelo que procurava demonstrar: depois dela, seguiam-se a fase *circense*, ou de *clownismo*, em que a paciente fazia contorções espantosas e espetaculares à maneira de um acrobata; a fase das *atitudes passionais*, em que a histérica simulava estados emocionais exaltados como desespero, terror, êxtase e súplica amorosa; e, por fim, a etapa culminante do *delírio*, em que a paciente entrava em uma verdadeira narrativa, podendo acreditar ser um soldado, um pássaro, um rei. estranhamente, é a *histeria*, a doença de *mentira*, que irá merecer toda a atenção de charcot, enquanto a *epilepsia*, mais grave, ficará em segundo plano.

talvez não tão estranhamente assim: quando os médicos observavam as contorções da epilepsia, eram obrigados a permanecer mudos – vendo o corpo se contorcer para além da linguagem, fornecendo apenas opacos índices de dor. diante do ataque histérico, porém, a mudez incômoda e eloquente da fase epileptóide logo dava lugar a uma série de associações simbólicas: *ela age como se estivesse num circo, como se estivesse enamorada, como se fosse um general*. a histeria inclui o olhar do médico como o de um espectador, se oferecendo abertamente como espetáculo. não por acaso, as demonstrações que charcot fazia com suas histéricas exemplares se tornariam uma das principais atrações de fim de semana da nata parisiense, incluindo artistas, jornalistas e intelectuais, muito embora o médico célebre se negasse a admitir sua vocação para o entretenimento. a teatralidade da histeria era o veículo perfeito para a inventiva dramaturgia de sintomas elaborada por charcot, detalhada nas fotografias e desenhos que decoravam as paredes do hospital: se as histéricas adentravam a *salpêtrière* com sintomas vagos, pouco a pouco elas iam aprendendo a reproduzir as etapas delineadas pelo médico com bastante exatidão. *eu sou o que você quiser que eu seja*, eis o jogo da histeria. e as histéricas-modelo eram devidamente recompensadas pelo seu esforço: tratadas como divas, tinham os melhores quartos, suas fotos eram reproduzidas nos jornais, eram mimadas pela instituição.

em tempo: antes de seguirmos falando do que é fingimento, talvez seja preciso dar um passo atrás, pegar um gancho do wittgenstein para falar de *dor*. o que é a *dor*? é, antes de tudo, uma palavra: assim como *homem*, *mulher*, *epiléptico*, *histérica*, *dança*, *doença*, *diabo*, *deus*. a gente consegue evitar muita dor de cabeça se lembrar que, antes de tudo, as palavras são palavras – assim como, já dizia a carol aos três anos – *um quadulo é um quadulo*. acontece que, entre uma palavra e outra, muitas coisas inexplicáveis, assustadoras e fantasmagóricas acontecem. as palavras supostamente serviriam para facilitar o jogo de pingue-pongue entre eu e você, colocando, além da pequena rede que separa o meu lado e o teu, uma mesa-quadra-tabuleiro estabelecendo a fronteira entre espaço mensurável do jogo e todo o espaço de fora em que a gente corre com a raquete na mão – e se esfalfa, golpeia, salta, sua, dança. aprender a falar é receber sua própria raquete e tentar manejar a bola imprevisível da comunicação – menor que uma bola de pingue-pongue, e mais invisível. mas existe um porém: para além de todas as guinadas inesperadas dos jogos, às vezes acontece uma interrupção imprevisível: aquilo que podemos chamar, talvez, de dor. de repente eu ou você, tentando rebater uma bola particularmente difícil, batemos a nossa virilha contra o canto da mesa. então o jogo para, o mundo ao redor derrete e gira – e alguém geme, grita, deixa cair a raquete no chão. e o outro fica olhando, tonto, de raquete na mão e olhos arregalados, sem poder rebater esse golpe – *dor* quer dizer que a gente não sabe o que se passa com o outro. *dor* é buraco negro no diálogo: e aqui chegamos ao nosso amigo wittgenstein. quando alguém diz: *tenho dores*, eu nunca posso ter certeza absoluta do que está acontecendo com o outro – sequer posso ter certeza de que ele está sentindo aquilo que eu chamo de *dor*. existem sinais da dor: gritos, uma expressão de rosto contorcida, tremores, a respiração mais difícil. seja como for, no limite, eu poderia achar que o outro está fingindo, como os jogadores de futebol que caem no chão e simulam uma contusão doída para que o outro jogador receba uma falta (caso este que poderia ser definido bastante apropriadamente como uma cena clássica de histeria masculina). mesmo em uma situação extrema, em que o outro está com um corte vermelho, sangrando, a gente pode deduzir que há dor, mas não pode medi-la, prová-la, certificar-se dela. podemos no máximo perguntar como os médicos: *de um a cinco, quanto é que está doendo?* mas não existem intervalos precisos na régua da *dor*. a *dor* é o ponto em que a linguagem e fisiologia entram em atrito; em que a medicina, a contragosto, acaba esbarrando na filosofia.

a histeria aparece, part
atitude corporal dela cam
está fingindo; por outro
ela procura correspond

eu podia dizer muito m
já se estende dolorosa
puxar a respeito da sa
célebres, como blanch
avril. se você colocar e
fotos em que ela sorri p
em que o tronco dela br
nascida jeanne boudev
por toulouse-lautrec. j
parte das internas de
constantes e brutais. e
costume, mas sua mão
em espancá-la quando
afogar no rio sena, mas
de um dos amantes de
cujos sintomas incluía
curiosamente esse m
dança (hoje explicada e
de modo incontrollável
salpêtrière como um
histéricas, que eram ve
as aulas de ginástica q
seus movimentos e tan
e recriando com seu ca

a histeria aparece, portanto, nessa suspeita que emerge da relação entre a dor e o olhar do outro: *a atitude corporal dela corresponde tão perfeitamente à minha ideia de sofrimento, que me parece que ela está fingindo*; por outro lado, quando ela se dá conta do olhar do outro, sua dor não é mais sua, já que ela procura corresponder a expectativas alheias – sua dor passa a ser *simulação*.

eu podia dizer muito mais a respeito de tudo isso, mas vou precisar deixar lacunas, porque este texto já se estende dolorosamente, se recusa a aceitar seus limites. dentre os muitos ganchos que poderia puxar a respeito da salpêtrière, decido então, ao invés de mencionar algumas das histéricas mais célebres, como blanche wittman ou augustine, contar a história de uma dançarina-testemunha: jane avril. se você colocar o nome dela na pesquisa de imagens do google, vai encontrar um punhado de fotos em que ela sorri para o espectador, entre jocosa e cúmplice. delas todas, a minha preferida é uma em que o tronco dela brota do centro das suas duas pernas completamente abertas em *spaccata*. jane, nascida jeanne boudon, foi uma das dançarinas do moulin rouge e se tornou célebre ao ser retratada por toulouse-lautrec. jeanne foi admitida na salpêtrière ainda nova, aos catorze anos. como a maior parte das internas de lá, pertencia à classe trabalhadora e tinha um histórico de agressões físicas constantes e brutais. no seu caso, quem pesava a mão não era o pai ou o patrão ou o noivo, como de costume, mas sua mãe, uma cortesã que mantinha em público as aparências de boa mãe, mas insistia em espancá-la quando as duas estavam sozinhas. jane foi internada no mesmo ano em que tentou se afogar no rio sena, mas perdeu a coragem no meio do caminho e foi pedir ajuda, encharcada, na casa de um dos amantes da mãe. foi diagnosticada pelos médicos como portadora da *dança de saint guy*, cujos sintomas incluíam insônia, dor de cabeça, movimentos desajeitados e contrações involuntárias. curiosamente esse mesmo nome era usado, poucos séculos antes, para designar uma epidemia de dança (hoje explicada como um fenômeno de *histeria coletiva*) que levava mulheres e homens a dançar de modo incontrolável, por vezes até morrer. em seu diário, jane se reporta ao período em que viveu na salpêtrière como um período quase idílico, em que ela teve a sorte de conviver com *as grandes histéricas*, que eram verdadeiras divas para a sociedade da época. foi ali que a menina começou a fazer as aulas de ginástica que a levariam, tempos depois, a tornar-se dançarina – ou seja, a poder *controlar* seus movimentos e tornar-se ela mesma uma celebridade underground do moulin rouge, reescrevendo e recriando com seu corpo a trajetória da mãe cortesã e do seu diagnóstico de doença.

mais ainda do que pela história da própria jane, sou capturada por uma situação de que jane foi repetidas vezes cúmplice e testemunha: antes de contá-la, porém, é preciso esclarecer que os médicos da salpêtrière tinham desenvolvido um estranho aparelho para fazer com que os ataques histéricos cessassem – um compressor de ovários. antes de desenvolver o aparelho em questão, a pressão sobre os ovários era feita de modo mais artesanal e bruto: o médico ou enfermeiro introduzia seu punho cerrado na vagina da mulher, de modo incisivo, até que ela silenciasse – algo bastante próximo daquilo que conhecemos como *fist fucking*. o compressor de ovários parecia bastante conveniente, já que, além de evitar essas cenas algo obscenas e violentas, permitia que as próprias mulheres evitassem e interrompessem os próprios ataques. conta jane: quando charcot passava pelo hall da salpêtrière, as histéricas que sonhavam ser escolhidas para figurar nas demonstrações diante da escola de medicina começavam quase todas a ter violentos ataques e contorções. antes disso, contudo, elas já tinham convenientemente entregado seu compressor de ovários nas mãos de uma das novatas como jane e feito um acordo: *me deixa ter um ataque durante algum tempo, para que o charcot possa ver, mas, antes que ele vá embora, por favor, me aplique o compressor de ovários para que eu possa parar e consiga conversar com ele*. ou seja: se era possível começar um ataque de modo perfeitamente calculado, elas precisavam da ajuda do aparelho para fazê-las parar. um ataque só é um ataque se a gente crê nele como a gente crê nos aparelhos.

voltando ao wittgenstein: nas *investigações filosóficas*, ele afirma que quando alguém ensina a uma criança o que é a palavra *dor*, não lhe ensina o que é dor, mas sim um novo comportamento *diante* da dor. nos tempos de charcot, a histeria fornecia todo um vocabulário complexo que permitia que uma dor informe e convulsiva se tornasse compreensível, teatral, legível, passível de ser assistida. deixo aqui no ar a suspeita de que a relação entre corpo e linguagem talvez seja bem mais complexa do que parece: ainda que os boatos da época sugerissem que o próprio charcot treinasse suas pacientes para agirem de acordo com seus pressupostos, ou que, pelo contrário, o cientista se deixasse levar por uma farsa manipulada por suas pacientes, nenhuma dessas explicações parece dar conta dessa relação promíscua e traiçoeira entre acesso e encenação, realidade e farsa que torna essa história tão inflamável e explosiva. será que o mimetismo não invoca e dá realidade àquilo que ele imita? será que a doença não é em si mesma uma forma de linguagem? será que toda a linguagem não é uma forma de mentira? será que a mentira não evoca uma outra realidade rebelde que não encaixa nas categorias da

nossa língua? não
pela porta errada

precisei dele para
tornozelos. tem
psicanálise. não
paralisias que pa
e imãs. mas sim:
sempre de algum
criação dentro de
se a palavra é vá
na palavra? plan
desmontam os
da porta do banh
não existem d
não existem d
longe ou mais p
primeiro espel
permite que a
– e isso não é
dizer que qualq
mordem a mag
falando d
espelha out
espelha de l
indócio, que
se escondo um
mesa de ping
aos sete anos,
braço e em tr

ção de que jane foi
recer que os médicos
os ataques histéricos
stão, a pressão sobre
introduzia seu punho
tante próximo daquilo
conveniente, já que,
mulheres evitassem e
hall da salpêtrière, as
a escola de medicina
tudo, elas já tinham
novatas como jane e
possa ver, mas, antes
possa parar e consiga
mente calculado, elas
se a gente crê nele

alguém ensina a uma
artamento diante da
que permitia que uma
a ser assistida. deixo
mais complexa do que
e suas pacientes para
masse levar por uma
conta dessa relação
ma essa história tão
que ele imita? será que
m não é uma forma de
na nas categorias da

nossa língua? nesse jogo entre linguagem e corpo, artifício e dor, é quase impossível a gente não entrar pela porta errada e cair em alguma das tentações do demônio.

precisei dele para começar, agora preciso dele para terminar: o diabo já vem de novo me puxar pelos tornozelos. tem muitíssima coisa que eu podia ter dito e não disse. sobre histeria, ambiguidade, hipnose, psicanálise. não cheguei a falar dos nomes que se escrevem na superfície da pele, das estranhas paralisias que passam de um lado a outro do corpo, das histéricas reagindo obedientemente a pêndulos e ímãs. mas sim: preciso do diabo porque só ele me permite parar de falar, me lembrando que falar é sempre de alguma forma uma traição. o diabo é o diabo porque ele *imita* deus, instaura a possibilidade da criação dentro da criação: ou seja, da mentira. e aqui esbarramos no espinho que tirava o sono de platão: se a palavra é veículo da verdade, como a mentira é possível? se existe mentira, como eu posso acreditar na palavra? platão precisava acreditar na palavra para escapar das convulsões dos corpos. os corpos desmontam os universais: e aqui poderíamos traçar relações entre a maçã de eva e o triângulo sem ponta da porta do banheiro. é assim que a gente começa a conversar sobre gênero: quando a gente entende que não existem dois universais, o masculino e o feminino, mas apenas um. que, como dizia santo agostinho, não existem dois adversários, bem e mal – mas só uma relação de distâncias, a escolha de estar mais longe ou mais perto de deus. não é à toa que foi eva a primeira a conversar com o diabo, certo? ela era o primeiro espelho torto, a primeira imitação. tudo o que não é universal é potencialmente subversivo, permite que a gente vire a linguagem do avesso, deixe a voz escorrer, deixe que a gagueira traia as palavras – e isso não é só mentira, é magia – bruxaria, se quiserem. e, se não existe isso que se chama *mulher*, quer dizer que qualquer um que desconfie dos universais pode fazer bruxaria – não é à toa que adão também mordeu a maçã, e que ela veio passando de mão em mão e boca em boca até os dias de hoje. mas já estou falando demais, e quase me engasgo: quase me esqueço de que preciso terminar este texto. um texto que espelha outros textos como uma maçã reflete outras maçãs e um espelho de banheiro se reflete em outro espelho de banheiro. engasgo, lacrimejo, tusso, soluço: deixo vir uma série de ruídos incontrolláveis, indóceis, que interrompem a minha fala, que quase não me deixam escrever. passo água no rosto para ver se escondo um pouco do vermelho afogueado que subiu à superfície, depois que a gente esbarrou naquela mesa de pingue-pongue. tento me lembrar do ponto exato em que terminavam as convulsões que eu tinha aos sete anos, quando eu e a minha irmã entrávamos em prantos. e eis que finalmente o diabo solta o meu braço e eu tenho um pouco de trégua.