

LUZ, CÂMERA, AÇÃO

Salpêtrière, um espetáculo entre *Luz* e as sombras, ato de desterritorialização do corpo cidadão mulher

LIGHT, CAMERA, ACTION

Salpêtrière, a show between Light and shadows, an act of deterritorialization of the female citizen body

Anajara Terra¹

Resumo

Este ensaio brota a partir da leitura dirigida do livro *a Invenção da histeria – Charcot e a iconografia fotográfica* da Salpêtrière (2015). Tem o intuito de discutir saberes, fortalecendo a importância do laço social estabelecido no respeito à diferença e na garantia de se estar cidadão. Se sustenta na perspectiva de uma escuta psicanalítica e no olhar que põe questão sobre os limites de uma estética que se impera no discurso colonialista, sexista e abusivo, rotulado de *saber médico*. Saber, aqui, que desabita o corpo mulher de seu território cidadão. Um suposto poder da **Luz** sobre as **sombras**, que se revela entre arte, terror, conhecimento e sadismo, conforme Didi-Huberman nos relata na referida obra. Questiono o uso da imagem como verdade científica em nome do suposto bem estar social, assim como a expressão artística num artifício do mais gozar sádico.

Palavras chave: psicanálise, arte, Salpêtrière, estética, gênero.

Abstract

This essay springs sprouted from the directed reading of the book the Invention of hysteria - Charcot and the photographic iconography of Salpêtrière (2015). It aims to discuss knowledge, strengthening the importance of the social bond established in the respect for difference and the guarantee of being a citizen. It is sustained in the perspective of a psychoanalytic listening and in the look that questions the limits of an aesthetic that is imperative in the colonialist, sexist and abusive discourse, labeled as medical knowledge. A knowledge, here, that disembods the female body from its citizen territory. A supposed power of Light over shadows, which reveals itself between art, terror, knowledge, and sadism, as Didi-Huberman tells us in the aforementioned work. I question the use of the image as scientific truth in the name of supposed social welfare, as well as the artistic expression in an artifice of the most sadistic enjoyment.

Key words: psychoanalysis, art, Salpêtrière, aesthetics, gender.

¹ Pós Graduanda da Especialização em Fotografia como suporte para imaginação (Espaço Cultural f/508 – Portugal). Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1993). Atualmente, está na coordenação do seminário de Clínica psicanalítica-CLINICAR (Après Coup Psicanálise e Poesia). Psicanalista, artista visual e membra do corpo clínico na Après Coup Psicanálise e Poesia. Escreve ensaios e artigos que apresentam como temática tecituras entre psicanálise, arte, política e contemporaneidade. Atende a adultes em consultório particular, presencial e via on-line.



“Experimentar algo como belo significa: experimentá-lo de forma necessariamente equivocada” (NIETZSCHE apud SONTAG, 2004, p.200).

Introdução

Na revelação de um misto de **show** e violência, a tese de Didi-Huberman nos dá a ver o discurso nas vozes de tantas mulheres ser ignorado, perceber seus corpos serem corrompidos sob a gana do *algo mais a ver*, invadidos e colonizados sob a posse de quem manda. Vimos um lugar de sujeitx sucumbir à posição de *coisas desejadas*, tornando-se corpo de som em grito, sem voz. Corpos destituídos de seu território, apropriados pelo desejo de mais gozar. Territórios invadidos e corrompidos por um discurso de poder que impera e se impera em nome da mais valia (Figura 1).

Ouso escrever, aqui, usando a grafia em negrito e/ou em itálico também para marcar palavras tomadas num tom irônico ou em contexto metafórico, bem como faço o uso da letra x para substituir artigos que expressam uma posição no masculino ou feminino, sempre que eu achar importante, desfazendo ali marcas de gêneros, ciente que essa mudança gramatical não faz parte da norma considerada culta na língua que nos colonizou: Língua Portuguesa.

Enfim, esse ensaio se ensaia e se inspira numa experiência de escrita benjaminiana, aquela que se propõe para além da marca de uma palavra sobre a folha branca, mas se diz na forma. “O trabalho numa prosa de boa qualidade tem três níveis: um musical, o da sua composição, um arquitetônico, o da sua construção, e por fim um têxtil, o da sua tecelagem” (BENJAMIN, 2013, p.24). Toma forma de montagem, metodologia usada por Didi-Huberman na composição do texto que me inspira nesta produção.



A casa do espetáculo

No século XVII, projetado e arquitetado por homens, ergueu-se um magnífico edifício (Figura 2), cujo nome Salpêtrière advinha da própria história do local onde fora erguido. Ali, nos tempos de antes, havia uma fábrica de pólvora e *salpêtre*, que traduzido ao nosso Português, o das bandas de cá, significa *salitre*. O salitre é um ingrediente importante na composição da pólvora.

Talvez, nesse sentido, também, o hospital Salpêtrière foi se transformado num depósito de pólvoras vivas, pois o objetivo desse imenso projeto era deter, com suas muralhas físicas ou não, pobres, mendigos, desocupados, marginais ou qualquer pessoa que denunciasse o cheiro de enxofre que exala em toda sociedade habitada pelo humano. Arasse (2005, p. 604) escreve que “A cidade luz aprisionava e depositava na *grande caixa*: supostas prostitutas, doentes mentais, criminosos, epiléticos, desvalidos”, ou seja, *aquilo* que, moralmente, pudesse feder aos narizes da sociedade vitoriana, como diz em verso Caetano Veloso (2002): “É que Narciso acha veio o que não é espelho”.

Três mil, a partir de 1690! Três mil indigentes, vadias, mendigas, *mulheres caducas, velhas fiandeiras, epiléticas, mulheres na infância, inocentes aleijadas e disformes*, moças incorrigíveis – loucas. E em 1873 já eram 4.383 pessoas, dentre elas 580 empregadas, 87 em repouso, 2.780 administradas, 853 alienadas e 103 crianças (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.33).

Conforme Didi-Huberman (2005, p.33) tornou-se um “grande centro de morte de mulheres, em seus 275.448 metros quadrados”, enquanto que no centro arquitetônico de sua entrada principal, erguia-se uma esplêndida igreja católica em formato de

cruz. Talvez, já anunciando ali os paradoxos entre alma e corpo, bem e mal, poder e submissão. Relações tão bem teorizadas e administradas pela religião, cerne da própria definição do suposto belo, divino e pecaminoso.

Com esse povo convivia uma população de ratos, num número tão grande quanto a área dessa prisão, hospital, hospício, campo de concentração e extermínio, circo dos horrores. *Ratos* na polissemia de sentidos que a palavra pode evocar, ratos no sentido literal e ratos como Cazuzu (2022) nos anuncia em verso. Assim, a burguesia do século XIX, com sua *vontade de saber* e de controle dos corpos, havia definido uma biopolítica do sexo que visava normalizar os comportamentos privados pelo controle de mulheres, das crianças, e da sexualidade não reprodutiva. Dar-lhes cara era o objetivo da grande caixa e seus organizadores. “Um vasto trabalho de representação iconográfica dos dementes² com o qual tipificavam suas expressões e gestos. Como resultado se constituiu uma espécie de arquivo de fichas visuais que poderiam ser aplicadas a futuros diagnósticos” (FONTCUBERTA, 2010, p.70).

Elenco-Facies à arte do espetáculo

Rostos que se denunciam e que anunciam bocas à mordança, corpos que se enclausuram na prisão da manipulação. Um texto chamado O Discurso sobre as fisionomias, publicado em Berlim, em 1759, pelo enciclopedista Louis de Jacourt, já dizia “que os traços instáveis do rosto e suas expressões, tornaram-se uma máscara, que serviu no teatro do mundo, para ocultar sua verdadeira natureza”, citado por Arasse (2005, p.604). Qual seria ela, a natureza do humano? Cauquelin (2007) nos responde, num sentido de alerta, que a tal natureza, essa que se compõe diante de nós, nada mais é do que uma composição de imagens artificiais, produzida por uma série de quadros criados numa lei implícita, que nos programa e nos condiciona a acreditar que somos capazes de nos apropriar da cambiante e mutante matéria diversificada que produz a vida viva a nossa volta. Diz Anne Cauquelin (2007, p.25-26): “...não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores”.

Mas, sem dúvida, a fisiognomia, em sua versão do século XVIII, estava na contramão desse entendimento de natureza. A sua vez, foi a ciência que acreditou captar um temperamento, uma suposta *disposição interior*, que o processo de civilização dissimulou, em razão do seu próprio sucesso. “Renunciando demonstrar a unidade entre o ser humano e a natureza, a fisiognomia atuou dentro de uma sociedade cuja ordem e hierarquia deveriam ser mantidas” (ARASSE, 2005, p.604). A qualquer custo? Custe o que custar? Talvez sim, pois custou refugar! Refugar a diferença do suposto **belo**. E nessa exclusão dos salões sociais ou da própria via **pública**, restou os palcos dos circos de horrores, estejam esses sob a lona do circo, nos museus de cera e taximetria ou nos muros e labirintos da Salpêtrière. Apropriação de um elenco crido **horrendo** e ao mesmo tempo **fascinante** somado à arte de expô-los, para deleite de quem lhes punha o faminto olhar, era o objetivo da Luz sobre às sombras. Cada expressão **artística** com seus respectivos roteiristas, diretores e produtores. Ao refugio, se por sorte ou azar: o palco, o picadeiro, a tela ou o tablado de Charcot.

“Que é uma facie?” Nos pergunta Didi-Huberman (2015, p.77) já no início de sua provocação nomeada Invenção da Histeria: “É aquilo que se obstina em resumir e generalizar o caso, é o que se obstina em possibilitar sua previsão, é isto, sob a aparência de um rosto...O rosto, este espelho da alma, tornou-se uma fácies a decifrar

² Leia-se: dementas.

para prever melhor o comportamento, eventualmente, repreensível dos indivíduos.” Para Butler (2020), não há palavra potente ao ponto de nos dar um significado ao que seja o rosto, pois este parece ser “uma espécie de som, o som da linguagem, esvaziando o seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita o recebimento de qualquer sentido semântico”. Daí, para os **senhores do saber** nada melhor do que cobrir os rostos que gritam sem palavras e, sob as mais diversas formas de ser, o que a boca cala pela mordança. Não sabiam que “os sons quem vêm do rosto ou através dele são angustiantes, sofredores” (BUTLER, 2020, p.163).

A ideia de glorificação e perfeição do corpo, como instância do belo e do divino, é uma construção que não concorda com a realidade da natureza, e vai se expressar pelo gosto por tudo que, precisamente na natureza, desfigura essa beleza, até torná-la monstruosa.

Toda renascença está fascinada pelas anomalias e pelos monstros e, sua crença na existência natural destes, é sobretudo indissociável de sua *episteme* e, em particular, de seu modo de pensar analógico que, decifrando por toda parte semelhanças e “assinaturas” (do Criador), legitima o deslize de uma regra à outra e a confusão do que é humano e o que é animal se confunde” Como escreve Ambroise Paré, “... ela (a natureza) se diverte em suas obras” – a criação é contínua e o monstro é híbrido (ou o artista que inventa um grotesco) revela a ordem subjacente à natureza, sua continuidade mais do que os seus acidentes³ (ARASSE, 2005, p.604).

O Museu de Cera e suas atrizes: Ceroplastia Anatômica e Taximetria

A ambivalência de sentimentos, prática e exposição conhece seu apogeu no século XVIII, quando o museu real de física e de história natural (atualmente Museu de La Specola) constituía uma das etapas necessárias na viagem à Florença, em particular por suas ceras anatômicas. Como uma verdadeira invenção do século XVIII, esses modelos fazem parte da história artística do corpo, pois seu objetivo supostamente pedagógico, desde a origem, não os excluiu do lugar de objeto de um investimento imaginário e artístico, “tanto na encenação das peças particulares ou das coleções, como no tratamento visual do corpo que elas oportunizam” (ARASSE, 2005, p.611). Quando pertenciam a uma pessoa em particular, como parte de sua coleção de curiosidades, a ambivalência do sentimento que eles inspiravam e ainda inspiram foi muito bem descrito por Madame de Genlis, referindo-se ao laboratório (então célebre) de Mlle. Bihéron, o qual podia ser visitado com o **resguardo** de uma proteção ao mesmo: “Ela modelava imitações melancólicas sobre cadáveres que guardavam em um laboratório envidraçado no meio do seu jardim; jamais me aventurei a entrar neste laboratório que era seu lugar favorito e por ela chamado de seu pequeno refúgio” (GENLIS *apud* LEMIRE, 1990, p.80). Foi o siciliano Gaetano Zumbo, precisamente no começo do século XVIII quem criou a primeira cera anatômica.

Na verdade, o gênero “teatral” em cera não era uma novidade, mas Zumbo lhe deu uma eficácia pela precisão anatômica do estudo dos corpos, pelas qualidades artísticas de sua expressão vigorosa e sua encenação retórica. Barrocos de inspiração, esses teatros procuraram

suscitar uma moral aterrorizante e religiosa diante da morte – como percebe bem o Marquês de Sade (antes de fazer deles um emprego completamente diferente na História de Juliette) (ARASSE, 2005, p. 612).

A impressão é tão forte que os sentidos parecem precaver-se mutuamente. A gente leva naturalmente a mão ao nariz sem perceber, considerando este horrível detalhe, que é difícil de examinar sem trazer à memória sinistras ideias da destruição e, por conseguinte, a ideia mais consoladora, do Criador (SADE *apud* LEMIRE, 1990, p.40). Sade capturado pela cena do corpo contr-atu(r)ado na cera: De passagem por Florença, Juliette admira A Corrupção dos corpos e se deleita: Minha imaginação cruel deleitou-se com esse espetáculo. A quantos seres minha malvadez não fez experimentar esses graus pavorosos? (SADE *apud* LEMIRE, 1990, p.41).

Na última parte do século XVIII, as ceras anatômicas, propriamente ditas, saíram de um espírito estritamente pedagógico, segundo palavras do médico Zumbo, suas representações serviam para evitar o embaraço de buscar cadáveres, bem como tornar o estudo da anatomia menos repugnante e mais familiar, e “revogaram seu lugar, repousando em grande parte na exploração resoluta de sua encenação artística e na perturbação que ela possa suscitar” segundo Arasse (2005, p.612). O museu morto-vivo passa a proporcionar o **espetáculo familiar**, ou quiçá, diria infamiliar, na medida em que invoca o conceito *Das Unheimliche* de Freud (IANINI; TAVARES, 2019).

A obra de Clemente Susini, cujo célebre cognome era *Vênus Medicis*, tinha o tamanho natural, ficava deitada em um leito coberto com lençol de seda, cabeça com a expressão patética, ligeiramente transtornada, dava-se a parecer *intacta* (Figura 3). Contudo, ao levantar-se a *tampa* de sua pele, podia-se ver descobrindo-se e desmornando-se todos os seus **segredos anatômicos** (Figura 4). O horror, que ora suscitava a olhos curiosos, ligava-se à surpresa e ao contraste entre a ilusão de vida dada pela bela figura e a brutalidade da revelação de seus interiores, igualmente *vivos*. Nesta brusca passagem de uma contemplação desinteressada em uma *esfera pública de recepção* para a evidência da intimidade *secreta* da figura, entra algo da obscenidade tanto mais forte porque é inevitavelmente macabra” (Figura 5). (Na etimologia da palavra obsceno encontramos o sentido de *mau agouro, mau presságio, funesto, sinistro* - o eterno retorno do recalçado).

“No entanto, teatral encenação, mesmo que convoque a um *memento mori* nada diz dele, revela sim um aterrorizador espetáculo da razão, operado por um sábio das luzes que crê saber e dá a ver, sob a dança do espetáculo da vida, o poder do orgânico e sua *beleza* própria, repugnante figuração e desfiguração das aparências humanas” (ARASSE, 2005, p.613). Nas **Luzes** vivem muitos sábios, Charcot não era um deus único. O mundo do *saber e dar a ver* era e é um cosmos de muitos astros, cuja morada se dava ora na obscuridade da coxia, orquestrando como Hades o mundo avernal, ora nos holofotes do palco, aos aplausos de uma plateia saciada pela magnífica criação de um **Zeus**.

As preparações anatômicas de Honoré Fragonart mostram, à mesma época, que a ciências das **Luzes** podia de fato suscitar o retorno das trevas. Ele era um dos fundadores da anatomia veterinária que se desenvolveu no século XVIII, na linha da História natural de Buffon. Honeré Fragonard, primo coirmão do pintor de sucesso, foi *professor e demonstrador de anatomia* de 1766 a 1771.

³ As expressões entre parênteses são da autora.



Figura 3,4 e 5 - Clemente Susini (provavelmente): Vênus anatômica, cera, cabelo humano, pérolas, jacarandá e caixa de vidro veneziano. Fonte: La Specola, Museo di Storia Naturale, Florença, 1790. Disponível em: <http://www.preservedproject.co.uk/ode-to-an-anatomical-venus/>

Fragonart já não tinha na cera sua matéria prima, usava da taxidermia para criar suas peças de *de-monstr(a)ção* como O homem de mandíbula ou o tão célebre Cavaleiro anatomizado, os quais até hoje possuem um efeito mais próximo do fantástico do que da aberração, do terror do que frivolidade. Ele trabalhou para produzir peças ideais, capazes de mostrar toda a estrutura de um organismo (esqueleto, músculos, vasos sanguíneos e sistema nervoso. Mais do que interessa à pesquisa anatômica e médica propriamente dita, ele aperfeiçoou sem cessar seus próprios métodos para melhorar a expressão *vigorousos* de suas anatomias.

Dessa forma se colocou em uma posição de esteta da ciência. Contudo, é preciso acrescentar, que sua estética transcende a ordem do cientificismo, por operando a partir de tecidos naturais, mesmo que não vivos, buscava sua *expressão vigorosa* num efeito de realidade, inevitavelmente, mais perturbador do que a cera o permitiria. Ali se demonstraria, ainda, a consequência da identidade entre o representant e o representado e daquilo que o primeiro convoca, recupera no último. Ao mesmo tempo, parece que a encenação e a gestualidade tão decididamente teatrais de suas figuras coincidem com o efeito da *expressão vigorosa* (o que pretendia ele apresentando vigor no corpo inerte?) “das matérias: elas lhes dão, à primeira vista, uma presença de seres de além-túmulo, de mortos-vivos” (ARASSE, 2005, p.614). O registro artístico sobre o qual atua sua imaginação é, em todo o caso, incontestavelmente, o do *sublime*. Qualquer semelhança com Charcot e sua trupe não seria uma mera coincidência, seria?

A exposição “Body Worlds -The Happiness Project”, de Gunther Von Hagens, em Amsterdam, com duzentos espécimes anatômicos de corpos humanos reais, nos mostra a complexidade e vulnerabilidade paradoxal do humano (Figura 6). De posse dos papéis e figurino, ao palco!

O tablado, o palco

A experimentação no ser humano está, de fato, inscrita na tradição médica. “No século XVI, duelando com os seguidores dos Antigos, Ambroise Paré tinha preconizado a inovação terapêutica, argumentando em prol da necessidade da invenção” (termo que nos apresenta Didi-Huberman: são *inventores*, cria(dores), mesmo se crendo deuses) “para enfrentar flagelos inéditos” (MOULIN, 2005, p. 4). Em seu manifesto de 1847, Claude Bernanrd fez da experimentação um sinônimo progresso médico. Sem dúvida, os cientistas dispunham, em seus laboratórios, de zos que incluíam espécies muito próximos do ser humano como símios. Contudo, urgia, apesar de tudo, dar o salto e passar ao ser humano.

“Jean-Martin Charcot atingiu o auge do teatro”, vislumbra Salpêtrière como “um grande centro de magia, truques de prestidigitação e feiras de monstruosidades” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.322-333). *Criava* doentxs inteiramente encantadas, elevando-se às alturas do Olimpo. Reunia, em si, todas as imagens, digamos, da onipotência. As aulas clínicas de Charcot – ou deveríamos chamar de shows? - se realizavam todas as sextas-feiras pela manhã, em *seu* anfiteatro, lotado até os últimos lugares. Posicionado sobre um estrado, cercado por seus alunos, num desses dias, diz:

Este grande asilo, como decerto nenhum dos senhores ignora, encerra uma população de mais de cinco mil pessoas, entre as quais figuram, em grande número, sob o título de incuráveis, internados em caráter vitalício⁴, sujeitos de todas as idades, afetados por toda sorte de doenças crônicas e, em particular, por aquelas que têm por sede o sistema nervoso.

⁴ “Vitalício”, aqui, significaria prisão perpétua?

Figura 6 - Body Worlds. Fonte: Gunther Von Hagens, Amsterdam, em exposição. Disponível em: <https://www.bodyworlds.nl/>

É esse o material considerável, necessariamente de caráter particular, que forma o que chamarei de acervo antigo, o único que durante longos anos, tivemos à nossa disposição para nossas pesquisas patológicas e para nosso ensino clínico. [...] as condições não são de desdenhar, com certeza. Os tipos clínicos se oferecem à observação, representados por numerosos exemplares que permitem considerar ao mesmo tempo a afecção, de maneira permanente, por assim dizer, pois os vazios que se formam com o tempo, nesta ou naquela categoria, são rapidamente preenchidos. Em outras palavras, estamos **de posse** (*grifo meu*) de uma espécie de museu patológico vivo cujos recursos são consideráveis (CHARCOT *apud* Didi-Huberman, 2015, p.441).

Consideráveis como brinquedo, objetos; **considerados** como *vivos-mortos*, diferente dos modelos de cera ou taxidermia: mortos vivos. Porém, ambos: brinquedos do *mais gozar*.

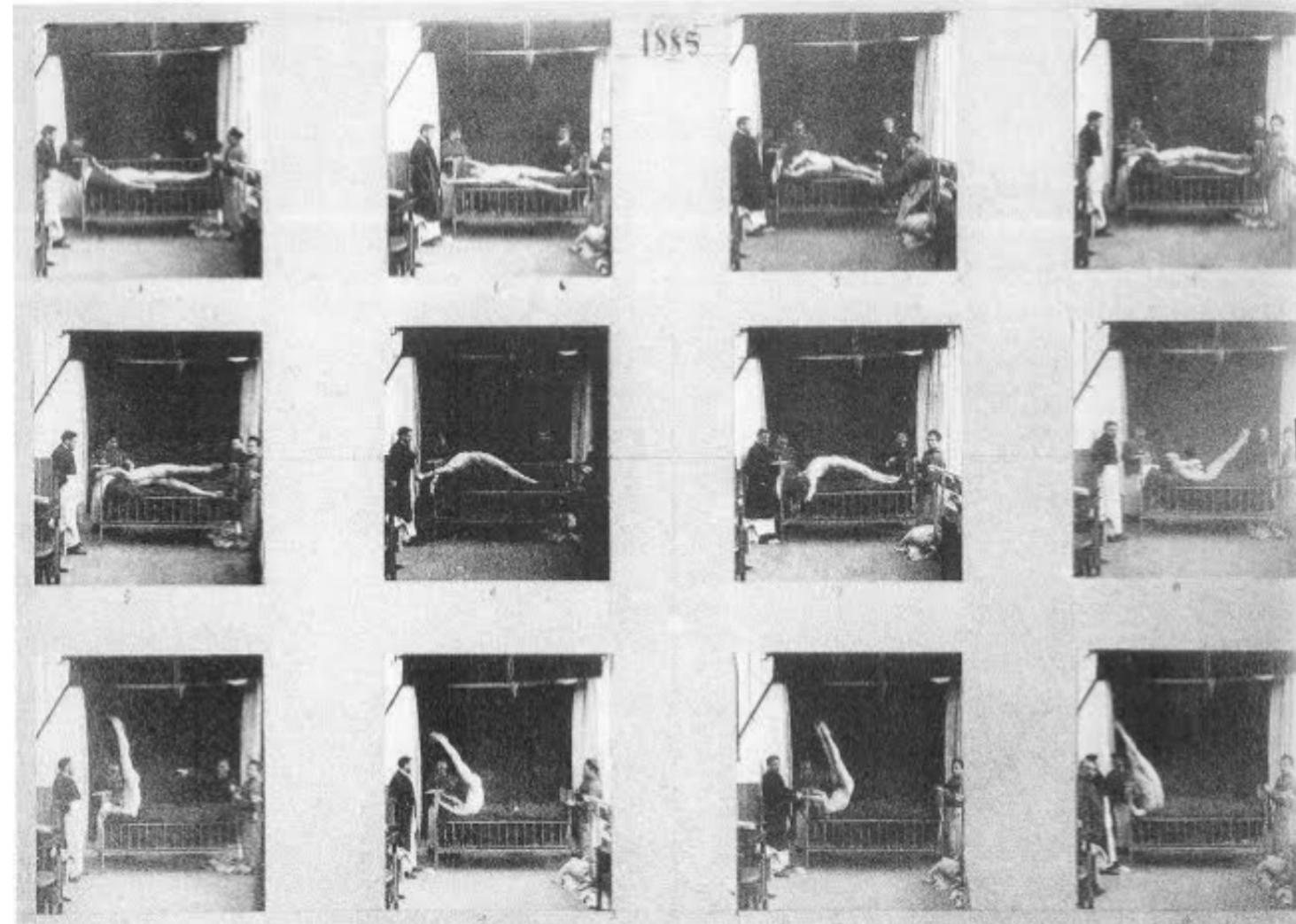
Sobre as posições dos corpos *em cena*, Didi-Huberman, nos diz do encontro entre **Luz** e **sombra**: “mas do outro lado, paralelo a ela, como ela esteve paralela a ele, já não se encontra senão o corpo, despojado de sua consciência, mais vivo ainda por estar morto, e o corpo já não pertence, não pertence mais a Augustine.” Se a doente perde a consciência, que resta à consciência para captar o ser da doença? “Resta o espetáculo da doença” DIDI-HUBERMAN, 2015, p.163 e 169).

Era muito fácil jogar gesso numa dada *mão torta* ou noutra *pé equinovaro*, com os membros atados de dor, tornava-se muito fácil deixar secar o gesso e obter um belo molde dos poros e dobras mais ínfimos, as dobras do próprio ataque histerico! Era fácil porque significava apenas *confirmar* o estágio vigente: a contratura; provavelmente prolongá-la só um pouquinho, vez por outra – mas isso não tinha importância: o corpo histerico engessado era ainda mais digno de atenção, e ciência e de ternura quem sabe (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.178).

Afinal de contas, o modelo de cera “Vênus de Medicis”, de Clemente Susini, tinha sob sua “tampa”, em seus buracos, segredos anatômicos, que segredos sob suas **tampas**, em seus buracos, tinha a Augustine de Charcot? Tocada, penetrada, furada literalmente, engessada, pela divina mão. Que ele queria ali? Ou ali, nada queria a não ser usá-la como modelo ao olho do espectador, que sob a dança de seu olhar desviado, entregava-se ao gozo dado pelo espetáculo?

Como o show não **deve** parar: “A intensidade dos choques pode ser facilmente graduada aproximando ou afastando os polos do imã um cont(ato) de ferro *doce* (doce?); afastando-se esse contato, obtém-se o efeito máximo, que se traduz por espasmos insuportáveis.” DIDI-HUBERMAN, 2015, p.276) E que aura terá sido a “gota da crueldade” difundida por toda essa vontade de conhecer, esse sangue de imagens? Didi-Huberman (2015), citando Nietzsche *Além do bem e do Mal*. “Um horror tem seu lugar numa cena complexa[...]um horror inventado pode ser completamente avassalador” (SOTANG, 2004, p.38).

Charcot desceu aos infernos. E não se sentiu mal por lá. É que essas quatro ou cinco mil mulheres infernais foram um **material** de grande valor **produtivo** para ele, de fato, mergulhado desde 1862 no “inferno” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.441). Dez anos depois, em 1872, ele já era nomeado professor de anatomia. Aproximadamente, dez anos mais tarde, em 1881, conseguiu a aprovação de 200 mil francos do parlamento para criação



da *cadeira de clínica das doenças nervosas* na Salpêtrière. Consequentemente, em 1892, coincidência ou não, dez anos após, Charcot teve o monopólio do exercício da medicina. “Está dada a medicina da Belle Époque” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.39). Um dispositivo de poder, político e socialmente, instituído. Um “programa” que podemos associar ao que Spivac (2010, p.76) vai chamar de “essencialista e taxonômico”: Investigar, identificar e medir o específico.

Chegou à sensação agradável e científica, como diz Didi-Huberman (2015, p.39): calorífica, odorífica ou honorífica onde o *fica* aparece como uma derivação factiva muito, muito forte. Foi tomado pela *agradável* sensação de penetrar num museu pura e simplesmente. Ele próprio o disse bem: “um museu patológico vivo, com *seu* “acervo” antigo e *seu* novo “acervo”. O método experimental não é a observação, escreve Bernard, “mas uma observação “provocada”, **arte** de obter fatos em fotos, e em segundo lugar, a **arte** de fazê-los trabalhar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.40) (grifos meus). Ação do diretor em cena: fazer arte.

O espetáculo

Poder reproduzir todos os estados, todas as posturas de um corpo-máquina; poder *possuir*, enfim, *produzir toda a sua teoria*, seu show de horrores (Figura 7). Poder inventar e poder ter sempre confirmação dos fatos. Poder: sublime descoberta! Descobrir o corpo já desnudado, *destapar buracos*, abrir as cortinas ao espetáculo. Lembremos: a hipnose foi o grande *estilo* de *Poder* de Charcot, nesse aspecto. “Olhadelas, toques sutis (sutis?). Poderes. A hipnose foi toda uma arte do cont(ato) *per via di porre*.

Figura 7 - Série fotográfica de uma paciente com diagnóstico de histeria no hospital La Salpêtrière em Paris. Fonte: Autoria de Albert Londe, 1885. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Albert_Londe.

Per via de porre, é a expressão usada no modo de operar a pintura, onde se cria, acrescentando partículas de cores em uma tela branca, na qual antes nada existia. Na escultura, por outro lado, processa-se *a per via de levare*, pois se retira do bloco bruto da pedra o que jaz oculto, e surge então uma obra que estava ali contida. Esse, definitivamente, não era o estilo de Charcot, um deus que ainda cria que a mulher não advém do barro, privilégio de homens, esta é criada e criada do que o homem lhe cede: uma costela.

O que se tratava de conseguir afinal? nos questiona Didi-Huberman (2015). No que as **Luzes** desejavam por seu foco? Tratava-se de inventar um instante, de refabricar, à força, a força fulminante do momento a que aquela mulher – dita *histérica* - estava submetida, ou estivera submetida, um dia. Tratava-se, pois, mediante uma ficção (palavra que nos remete a roteiros) abrupta - quiçá abusiva seja também um bom termo - de *reinventar o momento do trauma* (ou do suposto trauma como Freud vai pensar posteriormente, quando escreve Além do Princípio do Prazer em 1920). De reencenar, ou seja, de *repor em cena* o quadro de uma suposta cena primária”. Daí a eficácia experimental de tudo que pudesse relacionar-se a *dustuchia*, a surpresa ruim. (Novamente provocada). O encontro com o recalcado – *o infamiliar*.

Contudo, na sua **supremacia iluminada**, Charcot ignorava que na repetição, não na palavra, não no simbólico, o significante, cai num *autômaton* sem fim, escapando da possibilidade de resignificação. Um corpo vivo em posse, em possessão pelo divino ou infernal, cai roubado de sua possibilidade de nomear, nem mesmo nome possui. Não é capaz de ser, quando a linguagem lhe é sub(traída). “Convocado por carícias, até apalpações, eletrochoques, penetrações” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.258). Esse corpo sofre na moral do brinquedo, (matéria prima da manipulação na mão artista, instrumento na regência do maestro, ator nas mãos do seu diretor, produtor e roteirista) que faria dele suas delícias, suas obras, seus estilos, seus prodígios. “Há *sujeitos* que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há *vidas* que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas”, nos diz Butler (2020, p.17), quando põe foco sobre a importância do enquadre na constituição do outro e na manutenção do Outro.

Hábeis encenações, sem o conhecimento das atrizes. Engodos, maquinações. Que o golpe experimental produzisse uma *postura* (cena), e essa postura, um quadro, isto era o essencial. Quadro, imagem que fomentasse o *olho gozador* do espectador, conforme Didi-Huberman (2015, p.292). Dirigir as atrizes, sem que elas soubessem, era o auge da realização para um diretor cênico que se sonhava *deus ex machina*. *Deus ex machina*: Recurso dramático, que na antiguidade greco-latina, consistia, originalmente, na descida em cena de um deus cuja missão era solucionar de forma arbitrária a um impasse vivido pelos personagens. “Uma resolução inverossímil dada a um problema dramático” (Didi-Huberman,2015, p.301).

No espetáculo havia a garantia que o enquadre excluísse o diretor de cena, pois é claro, como nos diz Didi-Huberman (2015, p.310) “isso seria pôr em cena o risco assumido pelo diretor ao ser obrigado a subir no tablado, para explicar à atriz o que exigia dela. Seria fazer a imagem, (iconografia) do risco certo corrido pelo médico na aproximação transferencial do corpo *histérico*. Uma coerência, pertinente a qualquer espetáculo, qualquer imagem de ficção abominaria essa aproximação, pois embora nela se fundamente e se constitua, tal ousadia quebraria o encantamento e a expectativa de quem assiste. Que graça tem as marionetes, quando seus manipuladores não se vestem de preto ou quão encantadores ou mágicos seriam os fantoches quando o corpo da mão que os penetra e lhes dá *vida* aparece sob o dispositivo que deveriam escondê-la. Para que servem as coxias?

E o texto, o *script*? “E o autor dos delírios induzidos? Que sentido era soprado as histéricas?” (Didi-Huberman, 2015, p.313). Não havia rigidez no texto definido *a priori*. “Fazer e desfazer: constitui a exata liberdade que um diretor artístico poderia oferecer a si mesmo nos ensaios. “As aulas das *sextas-feiras*, aliás, eram escritas, ou melhor, reescritas, exatamente como peças de teatro, com deixas, monólogos, didascálias, apartes do herói etc” (Didi-Huberman, 2015, p.336).

Definindo o espetáculo como uma encenação já denominada como perversa, Didi-Huberman (2015) compartilha a questão que os médicos da Salpêtrière formulavam a si, constantemente. Uma pergunta, por si, já perversa, salienta ele:

De que substância corpórea é feita mulher? Nos diz, então: Não de ter instrumentalizado cada vez mais sua pergunta, reinventando incessantemente o corpo histórico, como superfície experimental de *desencadeadores*, sempre em busca de um princípio substancial, de uma descrição protocolar da espécie de gozo de que a histérica dá mostras, ou dá a impressão, e ao mesmo tempo de seus sofrimentos. Assim diante dessa busca, o corpo histórico consentia numa reiteração infundável dos sintomas, em pedaços de respostas, na reiteração de enlouquecer. Para uma instância perversa, era sumamente apetitoso, iconografável. Um questionamento *essencial* para a criação do roteiro, do cenário, da produção do show, da escolha de elenco e o brilho da atriz principal (DIDI-HUBERMAN,2015, p.341).

Augustine a Estrela

Os *traços* de mulheres extraídos das imagens da Iconografia fotográfica da Salpêtrière, mais que recontar poses e enquadrá-las, nos remete a um registro fictício do circo de horrores montado entre as paredes da grande *internação vitalícia*. A dita **extração** parece roubar traços de mulheres, como se quisessem dissecar até tirar o tumor, o *câncer* chamado feminino. Aliás, a palavra *vedete* só é dita no feminino - era essa a coisa a ser mostrada no palco para sua plateia, o **horrendo, desejado** feminino? Diderot é magistralmente citado por Didi-Huberman (2015, p.118): “quando se escreve sobre mulheres é preciso molhar a pena no arco-íris e lançar sobre a linha a poeira das asas da borboleta”. Seriam mariposas, dama da noite a dançarem em volta das *Luzes*? “Mas onde foi molhada a pena de Bourneville, assistente *oficioso* de Charcot de 1871 a 1879, e os passarinho de Régnard e Londe, responsáveis pelos *clicks*? E, para começar, como veio a se prender o alfinete nas asas da borboleta?”

Augustine, de bela vedete à monstruosidade sem dúvida, foi a estrela, a vedete (borboleta alfinetada) dos modelos do rico laboratório de espécimes de Charcot. “Augustine equivale a todo um conceito de histeria, a ponto, por exemplo, de Moebius, o mais misógino de todos os psiquiatras da época, não ter podido prescindir de “figurá-la” em seu tratado das doenças nervosas”, nos diz Didi-Huberman (2015, p.171):

Uma histérica pode ser uma obra de arte viva, obra-prima – a obra-prima e a *coisa* de seus médicos -, mas em certo sentido, a histérica permanece como estátua, por lhe faltar essa perfeita liberdade de movimentos ... quando se mexe, mesmo com violência, mais parece uma marionete, porém marionete de quem? (DIDI-HUBERMAN,2015, p.301).

Caberia a pergunta, quem finca os alfinetes?

Ela percebia bem os tablados, os anfiteatros e as câmeras fotográficas também comportavam, a despeito dos **lucros da sedução**, certa crueldade do mundo dos espetáculos. “Mas isso foi numa época, disse Bourneville, em que era bastante fácil de manejar” (Didi-Huberman, 2015, p.301). A borboleta, então, começou a sacudir-se na tentativa de libertar-se? Tola! Não sabia que os alfinetes na Salpêtrière, também tomavam a forma de inalações de éter e de clorofórmio. Prática que se tornaria cotidiano. No cotidiano, Augustine por *pouco não se morria de overdose*. Inúmeras borboletas pararam de respirar já viciadas em éter, álcool ou morfina. Os alfinetes foram fundo demais (Didi-Huberman, 2015).

O encanto de Charcot com Augustine, tinha forma de contrato. É de praxe no mundo dos Espetáculos, ela se contorcia e alucinava em horários fixos, por assim dizer, nos horários estabelecidos para as sessões de hipnose ou nas aulas no anfiteatro. Isso indica os melhores dias do contrato, “*momento-chave* do engajamento de uma atriz por um diretor que lhe promete, melifluamente, fazer dela uma estrela, sob a condição...Mas, justamente, as condições não foram escritas; o contrato foi tácito” (Didi-Huberman,2015, p.234).

Foi tácito para que a *coerção* fosse silenciada, e silenciada também a *precariedade* do desejo perverso que ficou entregue a isto, durante o espetáculo: um temor contraditório ou um desejo de ver demais e não o bastante o que **exige** um prolongamento, o prolongamento indefinido das repetições ou dos ensaios experimentais (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.234).

Isso indica, por fim como se ataram no espetáculo o contrato imaginário e o puro prazer- não - quase puro. Contrato e prazer próprios do palco. “Ou você me seduz”, e por isso mesmo se demonstra histérica, “ou eu a considero uma Incurável” (Didi-Huberman,2015, p.234), e nesse caso, para sempre, você não mais será exibida, mas escondida no escuro. Irá limpar o *circo*, o *teatro* e jamais terá papel neste ou em outro espetáculo. (Diálogo entre **Luz** e **sombra?** No qual uma só voz, dá sentido?).

Na Salpêtrière, porém, *sedução* e *simpatia*, se dava de forma *sui generis*, muito diferente do que se davam nos consultórios luxuosos da burguesia. Na grande *casa dos tablados encanto* e *simpatia* eram “uma algazarra de bordel, com todas as mulheres misturadas, proferindo interjeições aos internos de plantão ou de passagem, esfaldando-se em interpelações grassas, fazendo *strip-teases*, digamos, insígnies, *grosseiras solicitações carnis*. Seriam seduções, ainda assim? “Podemos ao menos dar a isso o nome de transferências, no sentido freudiano. Mas convém compreender que, nesse caso, as transferências eram repetições no sentido do ensaio teatral, e teatro no sentido pesado da obscenidade” (Didi-Huberman,2015, p.234-236).

O que ficou em jogo era honrar um *contrato imaginário*. *Eu te peço que me peças a imagem que brota de nossas demandas comuns*. Mas o teatro *pega fogo*, quando a atriz principal, Augustine se dá conta que o contrato se tratava de um contrato tácito, pois cabia apenas a uma parte cumprir para vantagem da outra. Como nos circos de horrores, os atores tinham suas imagens e seus corpos tomados como mercadoria ao gozo dos verdadeiros contratantes, a saber: diretor e público. “É um teatro em que a *encenação* torna-se um *distanciamento* do objeto e uma *colocação dele a espera* – objeto que é a própria histeria, ou seja, apenas uma dada reivindicação simples e estridente de um dado corpo, entregue a determinados sintomas” (Didi-Huberman,2015, p.388). A contratação! Contrato em francês *contrat*, ator em francês *acteur* contratação em francês *contr-actur-e*.

Um sintoma que não cessa, não basta, destino de uma pulsão que não cansa de insistir a cada roteiro a cada outro ato, a cada novo espetáculo. A palavra *basta*, sem voz. A castração, parte de um *basta* e talvez, aqui, a palavra perversão transcenda o sentido do patológico como perversão, porque o próprio rito de um jogo perverso tem em si a palavra *mágica* que soa como um basta. Contudo a perversão, como se inscreve, tacitamente, entra no campo da estética como forma de arte. “A histeria fazia da repetição, até da obsessão, uma necessidade, e suas manifestações aleatórias obrigavam a ética a se fazer estética – justamente para não perder a “produção da ciência” (Didi-Huberman,2015, p.251). A mesma perversão, que não basta, nutre-se e alimenta o cinema, o circo, o teatro, a fotografia e os museus de horrores, em suas diversas formas atuais de existência, estes seguem fecundos e criativos nesse propósito, invocando, na expectativa, o objeto de gozo que habita todos nós. “O desejo dos médicos da Salpêtrière seria, fundamentalmente, um desejo que não ousava dizer seu nome. Essa já era toda a sua perversidade, se não sua perversão” (Didi-Huberman,2015, p.316).

Quebra do contrato - teatro em chamus

O desastre de um contrato revelou o contrato, sua natureza. A histérica teria tentado o encontro e encontrado apenas a ribalta do palco. Por isso não pudera senão **precipitar o encontro**. E o fizera numa espécie de salto, de insurreição corpo, numa revolta intempestiva, numa passagem ao ato contratransferencial, num insulto ao contrato e conveniência representativa. Conforme conta Didi-Huberman (2015, p.352) o “*Insultat* (de insultare): ela saltava, desesperadamente, *maldoso*, Charcot chamou isso de *Clownismo*⁵. *Insultat*, ela se debatia com violência, insolência, desafiava o contrato e, em lugar das clássicas *atitudes passionais*, apresentava *movimentos ilógicos* muito pouco fotografados.” Por que será? O diretor perdeu o controle da cena, quando a atriz tomou a voz do personagem e gritou socorro em seu nome, nome escutado na *Língua dos animais* e na interpretação de uma atriz: “ruído laríngeo que imita o canto do galo” (Didi-Huberman, 2015, p. 365).

Então, de súbito, a cena muda inteiramente e é como se o espetáculo fosse interrompido por um evento real, “como quando um incêndio é deflagrado durante uma representação teatral”. E “gesticulou um ódio ao teatro no próprio palco em que era mantida como prima Donna” (Didi-Huberman, 2015, p.352).

Gran finale espetacular! Para a atriz é claro! O público, *talvez*, decepcionado, tenha ido reclamar na bilheteria. Então “ela mesma pôs fim a sua existência de *caso* (tomou a cena em ato): disfarçou-se de homem (ratos não fogem de ratoeiras, há que travestir-se de gato), e assim fugiu da Salpêtrière (Didi-Huberman, 2015, p.386). A borboleta voou, quando se deu conta que o preço de estar *no quadro entomológico*, que a emoldurava, não valia sua submissão ao alfinete e que nem mesmo o olhar do voyeurista da plateia era o seu objeto. O desencanto se fez, quando ela viu que *o lepidóptero* amava mais o olhar do voyeur, sobre sua coleção, do que seu próprio espécime.

O deus, diretor, Charcot tentou, como quem nada quer, *enquadrar* seus espécimes, em “ultimíssima instância, na hipótese ou cânone histórico e estético daquilo que chamava *Os demoníacos na Arte*: certa concepção da arte barroca, certo uso da iconografia extensa, dessa vez em seu sentido mais tradicional, o das representações pictóricas” (Didi-Huberman, 2015, p. 390). Sutilmente, ou longe disto, na iconografia fotográfica ou nos tablados da Salpêtrière as apresentações de Charcot eram retocadas até

⁵ Leia-se palhaçada.

representarem ou tornarem-se personagens de um show de horrores.

A expectativa e o bicho-papão

“A expectativa é uma palavra do olhar, uma palavra do tempo. Seria algo da visibilidade que quase se priva e se entrega a um tempo de espera – havendo da expectativa à espera, uma espécie de lacuna tênue, mas radical, um distanciamento comparável, talvez, àquilo que na angústia vira as costas ao medo próximo demais” (Didi-Huberman, 2015, p.157). Cena primária, um drama virtual: muito distante, passado, esquecido, de certa maneira; muito, muito próximo, iminente, repetindo-se sem parar. O que Freud vai abordar a partir do conceito [*Das Unheimliche*] o *infamiliar*, o qual “diz respeito ao aterrador, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, em geral coincide com aquilo que angustia” (COURTINE, 2005, p.29).

Medo do quê? O bicho-papão? “Ele era segredo, ao mesmo tempo que era excesso devasso; o bicho papão era uma desdita do desejo feminino, sua parte mais vergonhosa”. *Tipo de bicho caçado pela Igreja* desde que Eva ofereceu a maçã. “Paracelso chamava a histeria de *chorea lasciva* – dança, coreografia da lascívia. Histeria: quase nunca isso deixou de dar ao feminino o nome de culpa” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.104).

Assim, a *Iconografia fotográfica* da *Salpêtrière* foi como que o corpo de uma atenção, até de uma *expectativa*, fascinada. Com quê? Aqui está, nos diz Didi-Huberman (2015, p.339): “o extremo narcisismo, graças ao qual a histérica consente em qualquer encenação de seu corpo, esse extremo narcisismo histérico que é fundamentalmente *fascinante*, e chega até a trazer em si algo que bem poderia ser chamado de beleza”. O *belo* a ser visto, demoradamente e repetidamente. A *contratura* fotografada e engessada ou, muitas vezes, engessada e fotografada sob a dor.

A perspectiva do olhar dos cronistas dos *Entra e saí*, comprova de maneira insistente, o *olho* que olha sob o desvio:

Imperceptivelmente, seu olhar se afasta da cena para examinar a sala. Estratégia clássica do exercício da distinção no campo da visão: o *bom gosto* força o espectador burguês a tomar distância. Sente necessidade, se quiser gozar da diversão popular, de afastar-se, ficticiamente, para distinguir-se, da multidão dos espectadores. O odor, a imundície, o barulho da multidão se tornam então objetos de espetáculo, da mesma forma que as esquisitices anatômicas expostas nos seus palcos. Resultado de um processo de repressão social da *vulgaridade* em nome do *gosto*, que arremata o dispositivo de controle da cultura popular das distrações, e cujas primícias se vê despontar desde a segunda metade do século XIX (ANDOIN-ROUZEAU, 2005, p.339).

“A *pulsão escópica* como destinada a gozar de todas as outras pulsões, a pulsão escópica totalitária. Pois bem, a histeria se prestava, realmente, se prestava para isso” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.189). Eu diria: pois bem, a histeria foi inventada, realmente, inventada para isso. Um espetáculo com garantia de público e gozo de seu **divino criador!**

6 Os espetáculos de aberrações *freak show*, também chamado de show de horrores ou circo dos horrores, consistia na exibição de humanos ou outros animais dotados de algum tipo de anomalia relacionada a mutações genéticas, doenças e/ou defeitos físico. Tais exposições ocorriam frequentemente em circos e espaços chamados de *Entra e saí*, especialmente a partir os anos de 1840.

Didi-Huberman (2015, p.2008) se interroga, quanto ao que se chama de *fantasia originária*, referindo-se ao efeito da mesma como um atraso que se faz antecipação, e que apesar dos seus desvios e suas pretensões, continuará sempre sendo atraso. “E nisso, aliás, ele só faz anteriorizar-se como atraso. Algo da própria pretensão, portanto, fica para trás – não: melhor dizendo, o que estava atrás torna-se lateral ao olhar uma fantasia”.

“É que o *ver* é passível de recalçamento, no qual um *grupo de representações* sofre uma espécie de [*Urteilwerfung*] – um *juízo condenatório*, nas palavras de Freud em Didi-Huberman (2015, p.190). Ora, o sintoma tem em si como *precondição* o fracasso do recalçamento. O que significa isso? Significa o olho estar condenado a uma situação impossível”, ao *show que o público quer ver* e rever e rever sem conseguir ver o que, ali, falta, como se dentro da atriz estivesse o objeto *castrado*. Não suportando a *falta* e o medo de, também perder o lugar de falo, a castração não é suportada e incide o eterno retorno do recalçado – o suposto visto, ainda não revisto, por tanto não visto. O que quer o roteirista e diretor de cena? O gozo sob a expectativa do olhar desviado de sua plateia sobre si, na busca do suposto objeto perdido.

“E o corpo duplo é isto: o evento, ao mesmo tempo aberto, oferecido e indecifrável, dos gozos históricos; depois a invenção, nessa aporia, de um espetáculo, um semblante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.214 e 341). “A instância psiquiátrica do ver, em sua reificação sempre renovada dos corpos, em sua manutenção e em sua dominação da aflição das loucas – e até em seu gozo com ela - a instância psiquiátrica *do ver* queria, portanto, suspender o tempo e conservar loucas as loucas.”

“É que a histérica *repete* incessantemente *sua desgraça*. Não apenas reencenando-a, mas também sempre *reconvocando* sua ocorrência” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.224). É da borboleta voar, bem como pode ser de voar para outros animais, assim como voar não é para todos os insetos. O problema da borboleta aparece, quando crê que para voar precisa se manter borboleta e crê ser especial nas mãos de um colecionador, que goza ao emoldurá-la num enquadre para exposição. Arte!

A coisa da arte

O filósofo Ernani Chaves (2015) em seu escrito Paradigma estético de Freud chama a atenção para o vocabulário que funda o paradigma *estético* deste, diz ele, referindo-se a fala do professor:

Se, por um lado, as neuroses mostram uma evidente, profunda e rica concordância com as produções sociais da arte, da religião e da filosofia, por outro elas são distorções das mesmas”. Nessa perspectiva, a histeria é uma espécie de *imagem distorcida* – e não uma caricatura, como se costumou traduzir – de uma criação artística. Ora, diz ele, se o princípio da criação artística, tal como os ensaios sobre Michelangelo e Leonardo da Vinci mostraram, é o da transgressão e o da metamorfose, então a própria *criação artística* já é, ela mesma, uma *imagem distorcida*. Assim, a histeria não é a *imagem distorcida* de uma espécie de imagem pura, límpida, transparente, tal como aquela que se apresentava a Narciso, todas as vezes que ele se contemplava nas águas do lago. Ao contrário, é uma imagem que duplica a distorção própria de toda imagem, distorção essa da qual a *criação artística* é o mais eloquente testemunho. Esse princípio de *distorção* culmina na ideia que define, a própria concepção de

neurose, em *Totem e tabu*, qual seja, a de que as neuroses são *associadas*, uma vez que na sociedade resultou do trabalho coletivo (CHAVES, 2015, p. 34,35).

“Ali onde os conflitos não cessaram, pelo menos, ali onde se enfrentam, indecisos, ali onde se encontram e se batem os movimentos da tese contra a antítese. Ali onde se atam os paradoxos, onde ocorrem os choques de pensamento, ali a Arte está. Uma inquietação fecunda” (p.413-414). “Conflitos psíquicos e conflitos sociais ao mesmo tempo: conflitos que a arte de modo algum poderia *resolver*, já que é constituída por eles. Tanto assim que Freud situou o campo da arte como um *reino intermediário*, preso entre a realidade que proíbe o desejo e o mundo imaginário que o realiza. E como poderia um *reino intermediário* escapar dos conflitos opondo os *reinos* dos quais define, justamente, a zona fronteira?” (DIDI-HUBERMAN 2015, p. 415).

Walter Benjamin nos ensinou - na mesma época em que Freud destacava a força da pulsão de morte – que uma verdadeira “crítica à violência” pressupõe uma tomada de posição no vasto campo de conflitos a que chamamos cultura (e do qual o que chamamos de “arte” é, sem dúvida, parte integrante). Assim, seria preciso saber escolher, seria preciso tomar uma posição (DIDI-HUBERMAN 2015, p. 431).

A partir da consideração do conceito de estética, para Freud (1975), pensando a “sublimação”, como campo de direcionamento das pulsões e conceito psicanalítico, pedindo claramente sua compreensão a partir da sua *relação* com o *mal*, ou, melhor dizendo, com os *males*, quer entendamos por isso o *mal-estar*, a infelicidade, a inaceitável *falta de moral* ou até *sintoma*⁷ (DIDI-HUBERMAN 2015, p. 414). Fica a questão: como lidar com a criação, quando mesmo se tratando de uma composição estética ela fere o princípio da dignidade do respeito à diferença e ao lugar do outro? Como se trata de *repetir, recordar e elaborar*, recordemos o que diz Didi-Huberman (2015), citando Bertold Brecht:

A desconjunção do mundo, é este o tema da arte. É impossível afirmar que sem desordem não haveria arte, e tampouco que poderia haver alguma: não conhecemos um mundo que não seja desordem. O que quer que nos sussurrem as universidades sobre a harmonia grega, o mundo de Ésquilo era cheio de lutas e terror, assim como o de Shakespeare e o de Homero, os de Dante e de Cervantes, de Voltaire e Goethe. Por mais pacífica que parecesse a descrição que se fez dele, ela fala de guerra, e, quando a arte fez as pazes com o mundo, sempre assinou com um mundo em guerra (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.412).

O domínio totalitário torna-se verdadeiramente total – e trata devidamente de sempre se vangloriar disso – quando encerra a vida privada dos que estão a ele sujeitos no cinturão de ferro do terror (ARENDDT *apud* CHARLOTTE, 1997, p. 43.).

Um olhar sem o buraco da *fecha(dura)*, sem castração. Um olhar sem freio, todo e pleno. Um show de horrores sob a ordem totalitária de um saber único, olhar sem fechadura, sem lei. Sem o buraco (da fechadura) instaurado pela falta, que corta a plenitude, tudo

⁷ Sinthoma (laciano) “interface misteriosa da sublimação com o sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.421).

é abuso sob a desculpa do *cuidar*. Tudo é invasão. A(cuida)de visual. A quem serve esse olho que invade, instaura e domina, apropriando-se de uma corporalidade que se desterritorializa na medida em que é invisibilizado pela falta da falta? A que ordem de poder serve essa desapropriação de cidadania?

A fotografia como índice, como rastro, direciona-se convocando ao Spectrum. Há uma relação de temporalidade que multidimensiona o tempo e o espaço. Potencializa a possibilidade de encontro com o não dito, porém vivo e em imanência num constante devir. Toma posição de voz e grito, grito sufocado ao gozo do *theatrum*.

Compreendermos e ampliarmos o conhecimento sobre as relações e interações humanas na produção de laço social é fundamental. Talvez não encontremos respostas para questões complexas que constituem a cultura que habitamos como sujeitos de linguagem. Contudo, na direção de um mundo mais sustentável, enquadrar o enquadre que nos aprisiona faz a diferença. Tem a potência de revelar o momento em que a invasão sob o nome do *mais gozar* desapropria o outro do próprio desejo, rouba-lhe a diferença e o seu direito à cidadania. Direito que dá garantia à terra do próprio corpo, sob a ordem de uma voz que deseja escuta.

A metáfora é a nossa carne mais real.

Referências

- ANDOIN-ROUZEAU, Stéphane. *et al: História do corpo – As mutações do olhar: século XX: Massacres: O corpo e a guerra*, V3. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2005.
- ARASSE, Daniel. *et al: História do corpo – Da renascença às luzes: A carne a graça e o divino*, V 1. 4ª Ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Infância berlinense: 1900. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAZUZA. *O tempo não para*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cazuza/45005/>. Acesso em: 05 junho 2022.
- CHARLOTTE, Beradt. *Sonhos do terceiro reich*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- CHAVES, Ernani. *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas*. 2ª Ed. São Paulo: Autêntica, 2015.
- COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo – As mutações do olhar: século XX: O corpo anormal: História e antropologia culturais da deformidade*, V3. 4ª Ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FONTCUBERTA, Joan. *A Câmara de Pandora*. São Paulo: Editora G Gilli, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Sobre a psicanálise*, In: ESB, XIV, 1ª Ed. Rio de Janeiro: Imago,

1975.

IANINI Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Freud e o infamiliar*. São Paulo: Autêntica, 2019.

LEMIRE, Michel. *Artistes et mortes*. 1ª Ed. Chabaud, 1990.

MOULIN, Anne Marie. *História do corpo – As mutações do olhar: século XX*. O corpo diante da medicina, V 3. 4ªEd. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 13ª Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* 4ªEd. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VELOSO, Caetano. *Sampa*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/41670/>. Acesso em: 05 junho 2022.