

A NINFA-HISTÉRICA: REMINISCÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA PULSIONAL

UNE NYMPHE HYSTÉRIQUE: RÉMINISCENCE ET SURVIE PULSIONNELLE

Izabel Haddad

PUC Minas

izabelhaddad@hotmail.com

<https://orcid.org/000-0002-4887-3009>

Resumo: Esse texto pretende analisar o elemento pulsional e feminino na psicanálise, a partir de duas figuras de mulher; a saber, a ninfa na história da arte e a histérica, figura de mulher dissecada pelos primeiros textos de Sigmund Freud. O objetivo é aproximar essas figuras dos conceitos de reminiscência e sobrevivência (*nacheleben*). A reminiscência enquanto um sintoma que surge com muita prevalência na clínica da histeria, e o conceito de sobrevivência ou *nacheleben*¹ abordado pelo historiador de arte Aby Warburg e relido pelo filósofo DIDI-Huberman.

Palavras-chave: ninfa; histérica; *nachleben*; sobrevivência; reminiscência; pulsão.

Résumé: Ce texte vise à analyser la pulsion et l'élément féminin dans la psychanalyse, à partir de deux figures féminines; à savoir la nymphe dans l'histoire de l'art et l'hystérique, figure féminine disséquée dans les premiers textes de Sigmund Freud. L'objectif est de rapprocher ces figures des concepts de réminiscence et de survie (*nacheleben*). La réminiscence comme symptôme qui apparaît de manière très prévalente dans la clinique de l'hystérie, et le concept de survie ou *nacheleben* abordé par l'historienne de l'art Aby Warburg et relu par la philosophe DIDI-Huberman.

Mots - clés: ninfa; hystérique; *nachleben*; survi; réminiscence; pulsion.



Imagem: Albert von Schrenck Notzing, A médium Stanislava P. com um véu ectoplásmico, 1913. Foto extraída do livro *Ninfa fluida* de DIDI-HUBERMAN.

INTRODUÇÃO

*“a ninfa contemporânea que deseja dissolver seu desejo
– e seu corpo mesmo – na fluidez do mundo”
(DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Fluida*)*

*“Nós surrealistas, fazemos questão de celebrar
aqui o cinquentenário da histeria, a maior
descoberta poética do fim do século XIX.
Nós, que de nada gostamos tanto quanto dessas jovens históricas.”
(DIDI-HUBERMAN, *Invenção da histeria*)*

Esse texto pretende analisar o elemento pulsional presente no tema da feminilidade pela teoria da psicanálise, a partir de duas figuras de mulher; a saber, a ninfa na história da arte, descrita pelo filósofo Georges Didi-Huberman; e a histórica, figura de mulher dissecada pelos primeiros textos de Sigmund Freud, personagem inquietante dos hospitais psiquiátricos do final do século retrasado. Nesse breve escrito apresento os conceitos de reminiscência,² que é um dos sintomas que surgem com muita prevalência na crise histórica, em justaposição ao conceito de sobrevivência ou *nacheleben*³ exposto no livro *A imagem sobrevivente* (Didi-Huberman, 2013).

Os temas da reminiscência e da sobrevivência estão intimamente ligados ao objeto em questão, a saber, a ninfa-histórica,⁴ por ser uma imagem que retorna sempre no tempo de outrora, na impossibilidade de ser sepultada, pertencendo a um tempo vivo que se movimenta do passado para o futuro, como um resto-relíquia tanto na história da arte como nos estudos freudianos sobre a neurose histórica. Assim como o psicanalista vienense procurou escrutinar o corpo pulsional das mulheres, “o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas” (Didi-Huberman, 2013, p. 17), para compor camadas de tempos diferentes com pedaços e destroços dispersos no tempo.

No movimento pulsional do psiquismo, a reminiscência ou a lembrança encobridora são também uma espécie de resto, nomeado de *retorno do recalçado*; elemento traumático que pode ou não voltar à consciência, em forma de ideais, ou ao corpo em forma de afetos, das profundezas do inconsciente, produzindo mal-estar psíquico e físico. Freud reconhece que as históricas padeciam de reminiscências; duplamente lembram e esquecem o elemento do conflito psíquico que desencadeia a dor. Duas ideias antitéticas podem, contudo, sobreviver no tempo do inconsciente.

A sobrevivência ou *nachleben* é um conceito descrito por Didi-Huberman e retirado da obra do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929). O termo em alemão significa algo que sobrevive ao tempo; sendo aplicado à história da arte como o que

substitui o modelo ideal das renascenças, das boas imitações, e das serenas belezas, antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, sobrevivências, remanências, reaparições

das formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. (Didi-Huberman, 2013, p. 25)

Nessa passagem é possível perceber a permeabilidade do elemento pulsional na história da arte e o que há de não significantizável na história da psicanálise, a saber, a pulsão feminina. No texto *Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière, Didi-Huberman defende a tese de que a histeria, categoria psíquica tal como a conhecemos, foi criada pelo desejo do médico francês Jean Charcot de “explodir o brilho da fotografia” (Didi-Huberman, 2015b, p. 215). A ideia que pretende ser sustentada é de que a categoria nosográfica da histeria nasceu, se desenvolveu e se tornou uma doença passível de ser tratada pela psicanálise graças ao contexto muito específico de uma época. Contudo, os perigos pulsionais que ameaçam as mulheres doentes dos nervos faziam da histeria “tal como fabricada pela Salpêtrière no último terço do século XIX como um capítulo da história da arte” (Didi-Huberman, 2015b, p. 22).

HISTERIA E A IMAGEM DA FEMINILIDADE NA VIRADA DO SÉCULO XIX

Na viragem do século XIX para o XX, no berço de nossa modernidade intelectual, nasce a ciência da alma, quando Freud, em 1885, testemunha no anfiteatro de seu professor Charcot, os “corpos perturbados, virados do avesso, gestos agitando os panejamentos dos vestidos e camisolas, olhar perturbado do jovem médico. De todas as perturbações e da descoberta de que estas infelizes *ninfas modernas*, primeiras pacientes de Freud, Anna, Emma ou Dora, na realidade sofriam de reminiscências – terá nascido, contra toda a psicologia de escola, a psicanálise” (Didi-Huberman, 2015b, p. 23).

Os sintomas históricos nada mais são do que fantasias inconscientes que encontram forma figurada, por conversão na tela do corpo. O pai da psicanálise se interessava também por esse corpo figurado nas artes; pelo desarranjo sedutor dos passos dançantes da Gradiva,⁵ entre colunas, ruínas e a lava cinzenta que cobriu Pompeia na erupção do Vesúvio. No texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1908) Freud flerta com a figura feminina que mescla memória e desejo numa única aparição. O romance conta a história de amor reminescente da juventude do arqueólogo Norbert Herold, personagem principal da trama, quando esse se encontra com a sobrevivente aparição de uma ninfa de Pompéia, a Gradiva.⁶

Assim como o personagem do romance fixa seu olhar no corpo esvoaçante da Gradiva, o corpo histórico também se dava a entrever pelo gozo escópico que provinha do olho clínico, escrutinador dos médicos e seus discípulos. O nascimento dessa figura nosológica se deu em contexto muito específico do mundo ocidental, na virada do século XIX para o XX, terreno fértil para o fetichismo da imagem em todas as suas formas de representação na cultura. Jean Charcot, que foi professor de Sigmund Freud na época de sua residência médica em Paris, apresentou ao estudante de neurologia o campo psicopatológico da histeria, e suas especificidades clínicas, durante o período que compreendeu os anos de 1885 e 1886.

Nesse tempo de estudos no campo da escola francesa de neuropatologia, eram dois os interesses

de Freud e da maioria dos discípulos de Charcot: a hipnose e a histeria. Retornando à Viena, Freud escreve um informe para os professores da Escola de Medicina de Viena, descrevendo, de maneira geral, suas conclusões sobre a clínica das doenças nervosas, em especial o tratamento dos sintomas histéricos pela hipnose. Foi a partir desses estudos que Freud inicia a escrita de alguns textos, a saber, “Estudos sobre histeria” (1895), “Etiologia da histeria” (1896), “Fragmentos da análise de um caso de histeria” (1905), “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade” (1908).

Em *A invenção da histeria* (2015), Didi-Huberman descreve com minúcias todo o arcabouço que compreende o nascimento, o desenrolar e as conclusões desses estudos sobre histeria na Salpêtrière por Charcot, a partir de documentos, fotografias e artigos da época. Logo, a seguir a esse livro, o filósofo, arrebatado pela história dessa categoria nosográfica em seu nascimento, desenvolve a tese de que a imagem da mulher histérica é também a imagem remanescente de uma ninfa moderna. A partir dessa proposta, podemos descrever essa personagem da feminilidade que atravessou a passagem dos séculos pelo viés do conceito de sobrevivência. Me interessa pensar a forma como as fotografias das mulheres da Salpêtrière foram utilizadas para descrever a imagem de um corpo que sofria de reminiscências. A medicina chegou a produzir uma verdadeira colonização da imagem por um gozo escópico, compartilhado entre os médicos que exerciam a psiquiatria num cenário muito específico datado e localizado na Europa dos séculos XIX.

Nesse momento, Freud convivia exatamente com uma medicina que também desejava apreender o corpo das mulheres para decifrá-lo e dissecá-lo o máximo possível. Os psiquiatras eram garotinhos curiosos que queriam ver e conhecer a alma de seus brinquedos, mesmo que para isso precisassem quebrá-los em mil pedaços.

a maioria dos garotos quer sobretudo ver a alma, uns ao cabo de certo tempo de esforço, outros imediatamente. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que responde pela maior ou menor longevidade do brinquedo. Essa é a primeira tendência metafísica, uma mania infantil. A criança vira e revira o brinquedo, o qual arranha, sacode, atira nas paredes e joga no chão. [...] faz um esforço supremo, e por fim, entreabre o brinquedo, é mais forte que ele. Mas onde está a alma? (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

A partir de protocolos experimentais, a grande máquina óptica da Salpêtrière era capaz de crueldades, em benefício da vontade de conhecer seu objeto, pela sede de imagens do corpo e do gozo que animava a alma das doentes dos nervos. O caráter mais impressionante da histeria, para Freud, era que ela mostrava em ato aquilo que não podia realizar, aquilo que se mantinha velado pelo inconsciente. Toda essa clínica florida de sintomas tornou a Salpêtrière o maior asilo da França, “um lugar inimaginável da feminilidade, uma cidade de mulheres incuráveis, três mil desde 1690; indigentes, vadias, mendigas, mulheres caducas, velhas fiandeiras, epiléticas, inocentes, aleijadas e disformes, moças incorrigíveis, loucas” (Didi-Huberman, 2015b, p. 33). O mais curioso de toda essa história era que, entre as causas de morte descritas no prontuário de óbito, podia-se ler: “causas morais, entre as quais amor, alegria, más leituras, nostalgia e miséria”.

A imagem que se desenhava para as representantes do sexo feminino nessa época era profunda-

mente contaminada pelo olhar da medicina e do direito. Às mulheres ficaria reservado o lugar doméstico, “de trançar e tecer” para encobrir suas faltas (FREUD, 1914). Pouco tempo depois das categorizações psicopatológicas de Charcot, Freud apontou que “uma feminilidade verdadeira” se daria quando a menina conseguisse se identificar com sua mãe, e amar um homem como seu pai, tendo com ele um filho-falo completando seu desejo inconsciente. As Outras, que não quisessem amar um homem, ser mães ou se casar, seriam nomeadas por Lacan de “extraviadas”, ou mulheres de verdade, como Antígona e Medeia, indelimitáveis e perigosas. Contudo, num desconhecido texto de 1896, “Um conto de fadas para o Natal”, Freud reconhece um elemento arredo à amarração significativa que estaria no cerne do nascimento do psiquismo das histéricas. Esse umbigo, ponto obscuro do aparelho psíquico, conservava leis próprias de uma zona indelimitável pela palavra.

Nos anos 50, Lacan chega a uma formulação importante quando conclui que “nem tudo que há de pulsional nas mulheres podem ser drenado pelo falo” (Lacan, 1957-58, p. 735). Com essa formulação teórica nos aproximamos da ideia de um elemento que se repete na história da constituição psíquica da feminilidade, inassimilável traço cuja repetição faz escapar as tentativas de apreensão pelo saber médico ou pelos estudos tradicionais da arte. A ninfa torna-se uma paixão predominante para o fundador da nossa moderna história da arte, e jamais cessará de reaparecer e tornar a passar “[...] fascinante como a memória, como o desejo, como o próprio tempo”. (Didi-Huberman, 2016, p. 46).

Nessa tríade, tempo, memória e desejo, a imagem da ninfa-histérica é um rastro arqueológico que atravessa a história da arte e da psicanálise. É um “verdadeiro organismo enigmático” (Didi-Huberman, 2016, p. 46), heroína de inquietante estranheza, força de retorno de formas e imagens, onde as encarnações de nossas fantasias podem vir se misturar como em um sonho.

A IMAGEM DA NINFA NA HISTÓRIA DA ARTE CLÁSSICA

Sempre fugidia, inacessível, volátil, essencialmente fluida; está é a ninfa, estranha criatura que nos oferece um movimento errático e insistente, *leitmotiv* na longa duração das imagens ocidentais (Didi-Huberman, 2025, p. 7). Dos sarcófagos antigos aos quadros renascentistas, das esculturas barrocas às fotografias contemporâneas, ela não cessa de passar como imagem: ela aparece para desaparecer, e passa como uma onda prometendo retornar em breve. Onde podemos encontrá-la? Nas volutas inatingíveis de um drapeado de mármore, nos tecidos e lenços que caem nas bordas de seu corpo, nos cabelos desamarrados, drapeados no vento, misteriosa fluência. Assim como o impalpável de um gozo perdido ou como a lufada de um desejo que procura ainda seu objeto.

Aby Warburg se deixou capturar na última década do século XIX por esse fenômeno, inaugurando um movimento estético e histórico. A batizou de ninfa e tratou de analisar sua aura cheia de graça corporal, poder psíquico, evidencia poética e necessidade antropológica. Em uma de suas viagens à Florença, em outubro de 1888, esse jovem historiador decidiu trabalhar com duas grandes pinturas de Sandro Botticelli (1445-1510), *O nascimento de Vênus* (1486) e *A Primavera* (1482); nelas pesquisou sobre os gestos carregados de um *páthos* da linguagem mímica nas representações da Antiguidade no Renascimento.

Foi na fórmula do movimento que ele reconheceu o que ele chamou de *pathos* fundamental das imagens. Nelas os corpos se amalgamam ao vento e o vento a elas, como se fossem um só. Nesse sentido, o historiador de arte ocidental fez do vento, em consonância com o corpo da mulher ninfa, o objeto central de uma interrogação sobre a arte da Renascença. Nas telas renascentistas, observou um regresso das formas pela repetição, como sintomas que manifestam um mecanismo inconsciente da memória cultural por meio de sobrevivências primitivas. Tais estudos foram fundamentais para a montagem do *Atlas Minemosyne*, álbum ou memorandum, arquivo da memória das imagens; constituído por 63 painéis com cerca de mil fotografias, em montagem sincrônica, com o qual buscou permanências e similaridades.

Warburg entrevê, na figura mítica da ninfa, a impessoal heroína da *Nachleben* – a sobrevivência das paradoxais coisas do tempo, por pouco existentes, embora “indestrutíveis, que nos chegam de longe e são incapazes de morrer de facto” (Didi-Huberman, 2016, p. 46). A histórica-ninfa é apresentada nos textos freudianos e lacanianos, e nas pranchas de imagens da Salpêtrière sentadas ou de pé, dançantes, languidas ou rígidas, espasmódicas ou reviradas do avesso, envoltas em camisolas de tecidos amarrotados, resumindo por si só toda a sua desordem do desejo.

É nessa ambivalência erótica que a ninfa também se apresenta, em pose ou correndo, elanguescidas ou à beira de uma fonte adormecidas, numa gruta, numa concha, fiando lã ou cantando melodias inaudíveis, dançantes ou perseguidas, agredidas, fazendo amor, ou raptadas, violadas ou raptoras de rapazes jovens, amamentando, mergulhando em fontes de água puríssima. Ambas, a ninfa e a histórica, têm representações fortemente erotizadas já que padecem do *pathos* do movimento erótico no âmagô do corpo. A histórica moderna é a encarnação das ninfas em seu deslize progressivo; vemos ambas no leito do hospital e nas pinturas da antiguidade clássica abandonadas às “baixas forças do desejo da horizontalidade” (Didi-Huberman, 2016, p. 48).

Podemos supor que o corpo feminino, figura marginal na teoria psicanalítica, padece de uma estrutura sintomática; a figurabilidade de uma tensão, condensações e deslocamentos de um sujeito dividido pelo desejo que o consome. O que essa sobrevivência das imagens de mulheres convoca é o inconsciente de um tempo, pois faz ver uma regurgitação da história do corpo, memória recalçada da cultura, refugio, resto e relíquia. Freud chegou a dizer no seu penúltimo texto “Análise terminável e interminável” (1938) que o repúdio à feminilidade era o grande enigma civilizatório porque flertava com o desamparo humano.

Nesse sentido, a imagem remanescente e reminescente da histórica-ninfa explodiu o saber organizado do quadro clássico das doenças psiquiátricas, porque os fazia renunciar às simplificações iconográficas de que tanto a história da arte se satisfazia, quanto os médicos em suas interpretações dos sintomas psíquicos. A figura máxima do mal-estar da medicina frente ao corpo nínfico da histórica é o caso da paciente Augustine apresentado no livro *A invenção da histeria* (2015). Ao ser fotografada pelo laboratório de imagem que ficava no interior da Salpêtrière, a jovem faz sua melhor pose, levantando exatamente o braço que estava paralisado desde o dia que ela chegou para a internação na ala psiquiátrica. A ambivalência da doença psíquica e do desejo inconsciente do corpo histórico se revelam no álbum de memórias da medicina; “se o sintoma lança mão de imagens e atitudes na histeria, é porque ele mes-

mo se comporta, no dizer de Freud, como uma imagem mnêmica” (Didi-Huberman, 2015a, p. 221).

Se a histeria faz nascer a nova ciência moderna do estudo da alma, a ninfa é considerada, segundo a terminologia warburguiana, uma figura sintomática por natureza (Didi-Huberman, 2015a, p. 425). Ela marca um retorno do recalado da cultura, na medida em que faz sobreviver o que há de disruptivo na pulsão no seio de uma disciplina tradicional, a medicina do século XIX. A nudez contingente do corpo histérico e das ninfas; a cabeça virada num gozo selvagem e inapreensível pelo significante; a dor ritualizada pelos gestos estereotipados; o ataque histérico fotografado como imagem da vida em movimento presente no corpo feminino, foram tentativas de moldar num material inerte (a foto, o gesso, o prontuário), a vida que eles presenciavam nas bordas do corpo mortificado pelos sintomas.

Didi-Huberman chega a afirmar que a ninfa é aquela que não cessa de vir de longe, encarnando a imagem indestrutível da pulsão que bordeja e infiltra nos furos do corpo. Nesse sentido, no berço de nossa modernidade, surgem os corpos de outras ninfas, belas aparições drapejantes, vindas não se sabe de onde, sempre comoventes, nem sempre sábias, quase sempre eróticas, por vezes inquietantes.

ninfas, divindades menores, sem poder institucional, mas irradiantes de um verdadeiro poder de fascinação que agita a alma e com ela todo o possível saber sobre a alma. Perigosas como o são também a memória – quando reconhecidas em seus continentes negros⁷ o desejo e o próprio tempo (Didi-Huberman, 2016, p. 45).

SOBREVIVÊNCIA E REMINISCÊNCIA: O NACHELEBEN PULSIONAL DA FEMINILIDADE

O filósofo da imagem Didi-Huberman faz um retorno à obra do historiador da arte Aby Warburg para pensar e refundar o campo da arte. Nesse sentido, o conceito de *nachleben* apresenta uma chave de leitura para pensar o futuro que surge como algo que ainda não conhecemos, através de um retorno ao passado. Por exemplo, ao pensarmos sobre a origem do conceito de pulsão em Freud, retomamos o lócus mais primitivo da relação entre corpo, sexualidade e psiquismo. O psiquismo funciona como um aparelho de instância inconsciente, movido por forças denominadas pulsões. Em “A pulsão e seus destinos” (1915), Freud indica que “a pulsão tem origem no corpo, considerada como um estímulo para o psíquico, algo que, de fora, exige um trabalho do aparelho psíquico levando-o a funcionar” (FREUD, 1996, p. 129). Sendo assim, como força que atua sobre o aparato psíquico, a pulsão é o que lhe dá movimento. Ela possui características essenciais: “a sua origem em fontes de estimulação dentro do organismo e seu aparecimento como força constante” (FREUD, 1996, p. 129). A pulsão não tem origem no psíquico, sua gênese é somática, isto é, a fonte da pulsão é o corpo. Neste sentido, Freud afirma que se trata de:

um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (FREUD, 1996, p. 129)

A pulsão em sua relação com o tema da sexualidade feminina apresenta uma forma de operar importante para que possamos pensar sobre o termo *nachleben*. Pois se, provinda do interior do corpo, a pulsão é o que não cessa de não se inscrever, reeditando-se e desdobrando-se, ela segue o caminho da repetição na história libidinal, deixando às mulheres sempre um resto não simbolizado da operação da linguagem sobre o corpo; já que, segundo a teoria freudiana e lacaniana, as mulheres conservam um elemento não apreensível pelo significante fálico.

O conceito de sobrevivência nos ajuda a pensar que o que permanece na cultura, que não por acaso é ao mesmo tempo o traço recalcado desse mesmo universo, é, por sua vez, o elemento mais vivo e pulsional que retorna ao corpo. O movimento da pulsão que circula e brota como fenômeno físico e orgânico atingindo a mente como fenômeno psíquico. Lá ela pode ser percebida como um representante ideativo, a *Vorstellung*, ou como afeto. Digamos que na história da arte as imagens são esses elementos pulsionais que aparecem com indeterminações e patologias de um tempo fantasmático e sintomático. A partir da ideia da *Nachleben* podemos tecer uma alusão ao mesmo movimento atemporal próprio do inconsciente, onde há “longas temporalidades e fissuras de tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos” (Didi-Huberman, 2015a, p. 51).

A imagem que nos interessa descrever através dessa vertigem atemporal inaugurada pelo conceito de sobrevivência é a que chamamos de ninfa-histórica. Por meio desta, é possível repensar o lugar da feminilidade nesse pluralismo de conceitos que é a teoria da psicanálise. Contudo, sabemos que se partirmos da teoria do feminino em sua intercessão com o tema da pulsão, para a psicanálise, o que encontramos é exatamente uma história anti-positivista e anti-histórica do tempo e da temporalidade. O traço pulsional rompe com a previsibilidade necessária do significante fálico. Nesse percurso, a forma como a mulher histórica aparece intrincada ao nascimento da psicanálise, mostra que o fluxo ininterrupto e contínuo concernente à ideia do falo como operador lógico do psiquismo, deve ceder lugar à saltos e latências, lacunas e incoerências, próprios da natureza contingente da pulsão e da feminilidade.

Enfim, para apreender a poética desse corpo feminino, imagem em movimento que figura na história da arte e na história da medicina e da psicanálise, é preciso abrir mão da pureza apodíctica das ideias e entregar-se à impureza constitutiva das intensidades plásticas de um corpo. Somente dessa forma será possível perceber as sobrevivências que latejam no discurso, tomar posição frente aos conflitos que se apresentam em nosso tempo, e aceitar a dica de ouro de Freud; perguntem aos poetas pois os artistas sabem das coisas antes de nós.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: essai sur le mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fugidia*: o que nos levanta. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda*: essai sur le drapé-tourmante. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*: Charcot a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2015.

FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. XVIII, p. 371-398. (Trabalho original publicado em 1931).

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. XVIII, p. 263-293, 1996. (Trabalho original publicado em 1933).

FREUD, Sigmund. Um conto de fadas para o Natal. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. I, p. 34-69, 1996. (Trabalho original publicado em 1896).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira das obras completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza., Vol. XVIII, p. 263-293, 1996. (Trabalho original publicado em 1938).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (Trabalho original proferido em 1957-58).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Trabalho original proferido em 1972-73).

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *O atlas das imagens*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: ED. Unicamp, 2018.

Submissão em: 06/03/2025

Acceptance em: 06/05/2025