

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - SÃO PAULO**

**DA ESPETACULARIZAÇÃO DA HISTERIA À HISTERIA NOS
ESPETÁCULOS - UM ESTUDO SOBRE O CORPO HISTÉRICO EM
CENA**

GABRIELA SANTANA MENDES

**SÃO PAULO
2025**

GABRIELA SANTANA MENDES

**DA ESPETACULARIZAÇÃO DA HISTERIA À HISTERIA NOS
ESPETÁCULOS - UM ESTUDO SOBRE O CORPO HISTÉRICO EM
CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para Conclusão do Curso
de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”.

Orientadora: Prof.a Dra. Wânia Mara Agostini
Storolli

SÃO PAULO
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

M538d Mendes, Gabriela Santana, 1999-

Da espetacularização da histeria à histeria nos espetáculos : um estudo sobre o corpo histórico em cena / Gabriela Santana Mendes. – São Paulo, 2025.

39 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro. 2. Histeria. 3. Corpo como suporte da arte. I. Storolli, Wânia Mara Agostini. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

GABRIELA SANTANA MENDES

TÍTULO: Da espetacularização da histeria à histeria nos espetáculos - Um estudo sobre o corpo histérico em cena. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para conclusão do curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes (IA), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

Data de aprovação: 12/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: _____
Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli

Membra: _____
Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela

AGRADECIMENTOS

De antemão, gostaria de agradecer a todos que, de alguma forma, contribuíram para este trabalho. Às pessoas que algum dia na história decidiram estudar sobre a Histeria Feminina e que puderam desbravar esse caminho que hoje decidi explorar; às pessoas que trabalham na UNESP; às pessoas que tiveram interesse e paciência para conversar comigo sobre o meu TCC. Muitas das minhas epifanias em relação a esse processo vieram depois dessas trocas. E a tantas outras que me ajudaram a chegar até aqui.

Agradeço a todos os meus professores e professoras, tanto os que estiveram diretamente ligados a esse trabalho quanto aqueles que estiveram presentes nessa caminhada acadêmica. Muitas das referências que usei só estão aqui porque um dia aprendi em sala de aula.

Gostaria de agradecer à minha orientadora Wânia, que me ajudou a ter menos medo de construir um TCC, que tirou parte do seu tempo para conversar comigo, me orientar, me trazer novos materiais a partir da sua experiência, ler e reler meu texto e me ajudar a deixá-lo mais completo.

Não poderia também deixar de agradecer à minha família, que sempre me apoiou em minhas decisões, mesmo na maior delas: vir para São Paulo seguir meu desejo de ser atriz. Nunca foi fácil, nunca foi tranquilo estar longe deles, mas eu posso afirmar com todas as letras que só estou conquistando tudo isso hoje porque um dia eles acreditaram em mim.

No entanto, o maior dos agradecimentos precisa ser para a pessoa que vive ao meu lado, o meu parceiro de vida, Matheus. Foi ele quem ficava me mandando ir para a frente do computador para escrever meu TCC quando eu estava com preguiça; quem ficava horas conversando comigo sobre o meu trabalho mesmo não tendo um conhecimento formal sobre o tema. É ele quem me motiva, quem acredita em mim todos os dias, o único que viu todos os choros e medos que tive durante o processo da minha graduação e não soltou a minha mão. Obrigada por tudo!

E obrigada também a você que está aqui lendo a minha pesquisa; você também faz parte dessa história.

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre a espetacularização da histeria, uma patologia historicamente associada ao feminino e instrumentalizada para o controle dos corpos. Analisando a evolução do diagnóstico — desde os “espetáculos” de Jean-Martin Charcot, focados no físico, até a “cura pela fala” de Sigmund Freud, centrada no verbal —, o trabalho demonstra a ausência histórica de um olhar que reconhecesse a potência dos discursos dissonantes do corpo histérico. Diante disso, o problema de pesquisa questiona como esse corpo, historicamente espetacularizado e regido por códigos externos, pode ser ressignificado no fazer teatral contemporâneo, subvertendo a narrativa que o posiciona meramente como objeto. Em resposta a este questionamento e ancorando-se no Teatro da Crueldade (Artaud), no Estranhamento (Brecht) e na Mimese Feminista (Diamond), o estudo propõe uma metodologia de atuação transgressora que utiliza a exploração consciente das manifestações físicas da histeria — como torções e gritos — como ferramentas para um teatro radical, que se apropria do corpo para fugir da lógica naturalista e recuperar a agência da performer.

Palavras-chave: histeria; espetacularização; corpo histérico; dissonância; teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This research reflects on the spectacularization of hysteria, a pathology historically associated with the feminine and instrumentalized for the control of women's bodies. Analyzing the evolution of its diagnosis—from Jean-Martin Charcot's "spectacles", focused on the physical body, to Sigmund Freud's "talking cure", centered on the verbal—the work demonstrates the historical absence of a perspective that recognized the potency of the hysterical body's dissonant discourses. Based on this, the central research problem questions how this body, historically spectacularized and governed by external codes, can be re-signified in contemporary theatrical practice, subverting the narrative that merely positions it as an object. In response to this question, and anchored in the Theatre of Cruelty (Artaud), Estrangement (Brecht), and Feminist Mimesis (Diamond), the study proposes a methodology for transgressive performance that uses the conscious exploration of hysteria's physical manifestations—such as contortions and cries—as tools for a radical theatre that appropriates the body to escape naturalistic logic and reclaim the performer's agency.

Keywords: hysteria; spectacularization; hysterical body; dissonance; contemporary theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Valsa nº 6 (2023)	12
Figura 2: Une leçon clinique à la Salpêtrière (1887)	18
Figura 3: O arco histérico (1885)	19
Figura 4: Fotos presentes na Iconografia Fotográfica de Salpêtrière (1887)	20
Figura 5: “O banho” (2024)	35
Figura 6: “O banho” (2024)	36

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	9
2 - A Construção do Corpo Histórico e sua Espetacularização	13
2.1 Corpo em Desordem: As Primeiras Leituras da Histeria e o Controle da Físicalidade Feminina	13
2.2 A Espetacularização Científica: Charcot e a Revelação de um Corpo-Linguagem	19
3 - O Corpo Histórico em Cena: Entre a Representação e a Reprodução	24
3.1 A Mulher "Histórica" no Palco: Estereótipos e Narrativas Dominantes	24
3.2 Da Mimese ao Estranhamento: Possibilidades de um corpo dissidente em cena	27
4 - Poéticas da Histeria: Resignificando o Corpo e a Cena Contemporânea	30
4.1 O "Corpo Histórico" como Linguagem Cênica: Descontrole, Impulso e Subversão	30
4.2 Rumo a uma Cenografia da Incerteza: Ambiguidade, Engajamento e Novas Perspectivas Femininas	32
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	37

1- INTRODUÇÃO

A gênese deste trabalho reside em uma inquietação. Inquietação essa que precisei vivenciar na pele para que me fizesse ter coragem de estudar esse tema e estar aqui escrevendo esta introdução. Não sou a primeira e com certeza não serei a última pessoa a querer estudar a histeria feminina, afinal, estudar o feminino é estudar também o masculino, o ostensivo, o íntimo, o oficial, o marginal, o público e o privado.

No dia 16 de dezembro de 2022 fui convidada a participar da experiência que iria mudar a minha vida enquanto atriz e também seria ali o início desse martelar constante, desse incômodo do porquê a loucura feminina é tão comercializada, por que nos interessa tanto? Por que esse tema ainda é tão contemporâneo?

O convite era para interpretar Sônia, garota de 15 anos, protagonista do monólogo “Valsa nº 6” (1951) de Nelson Rodrigues. Ela encontra-se em não se sabe onde - gosto de dizer que ela está no limbo, talvez em uma vivência delirante, talvez no inferno, talvez no céu, talvez no purgatório, talvez em um além não conhecido religiosamente. Ela está confusa, presa dentro de suas próprias memórias quebradas que de alguma forma sempre a levam a tocar a “Valsa nº 6” de Chopin, única lembrança que ainda lhe resta.

Aceitei fazer parte deste projeto onde eu era a única mulher envolvida; homens assinaram a direção, produção, direção cênica, cenografia, figurino, etc. No momento, eu não via qualquer problema, mas depois percebi o quanto tentar interpretar uma personagem histórica, escrita, dirigida e coreografada por homens, mexeria comigo.

Passamos as primeiras semanas de ensaio fazendo “trabalho de mesa”, no qual liamos e relíamos incansavelmente o texto tentando encontrar o sentido por trás das frases soltas de Sônia, tarefa essa que apenas nos fez perder tempo, afinal, esse não é o tipo de texto em que você encontrará a resolução de toda a história no final, assim como acontece em todo episódio de Scooby-Doo, onde os vilões descrevem o plano malvado que haviam criado.

Ela era múltipla. Nelson Rodrigues em uma entrevista a Pompeu de Sousa para o antigo Diário Carioca em 1951 disse que ao escrever a obra, buscava criar uma personagem individuada — substancialmente ela própria — e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana.

Sônia era constantemente tachada de louca por todos à sua volta. O médico da família a diagnosticou com desequilíbrio mental. O mesmo médico que a assediava toda vez que a visitava. Sônia tornou-se doente por viver em uma realidade doente, uma realidade que constantemente a silenciava e a invalidava.

Como eu poderia fazer essa garota ser ouvida se suas palavras não possuíam qualquer valor?

Me vi perdida e sozinha por várias semanas, pois por mais que os homens envolvidos na produção da peça tentassem me ajudar nesse processo, eles não eram capazes de entender o que é ser uma mulher nessa sociedade. Principalmente uma mulher que não quer seguir com os padrões que lhe foram impostos desde o seu nascimento. Eu precisava entendê-la, eu precisava ajudá-la.

Eu passava 6h por dia, 5 dias por semana vivendo Sônia. Uma hora de peça, 35 páginas de texto que saíam apenas de uma boca, a minha. Passei a buscar referências, estudar psicanálise, lia Freud, pesquisei Ofélia, Antígona, Medeia e nada parecia bom o suficiente. Até o momento em que passamos a trabalhar a construção corporal dela e tudo mudou.

Inicialmente eu busquei fazer com que meu corpo falasse o mesmo que minhas palavras diziam, mas isso não parecia certo. Tentei ter um corpo naturalista/realista, isso também não funcionou, até que um dia, observando as pessoas no vagão do metrô, percebi que em diversas situações cotidianas nosso corpo não corresponde às nossas palavras, quantas vezes não falamos que estamos bem enquanto nosso corpo se retrai e lágrimas descem por nossas bochechas? Corpo e palavra são bem mais dissonantes do que imaginamos.

Sônia não era linear, por que eu deveria tentar fazer com que seu corpo fosse? Se ela não se fazia clara através das palavras, ela iria proferir seu discurso através do

corpo. O corpo que grita, que contorce, que abraça, que fica na ponta dos pés, que deita, que se toca, que chora, que se excita: o corpo histérico.

Ao longo deste trabalho , iremos perceber que assim como nossa bela personagem ficcional, as jovens que viviam sob os “cuidados” de Charcot em Salpêtrière, na França no século XIX, também procuravam em seus corpos dissidentes uma forma de se fazerem vistas e de sobreviver à sociedade que não as desejava. Elas e tantas outras que por milênios foram queimadas, internadas, catalogadas e diagnosticadas serão para nós uma grande inspiração.

Em “Brechtian Theory/Feminist Theory” (1988), Diamond identifica os problemas que tradicionalmente afligem a intérprete no palco, por meio dos quais ela é exposta ao olhar do espectador e seu corpo é objetificado, tornando-se um espetáculo silencioso para o consumo de outros. Olhando tanto para a performer em frente à plateia do teatro quanto para a paciente histérica sendo observada por médicos e clínicos, percebo a atriz e a histérica como performers regidas por códigos externos que governam tanto suas próprias performances quanto a recepção dessas performances.

A partir dessa intersecção entre prática cênica e história, emerge o Problema de Pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso: **Como o corpo histérico, historicamente espetacularizado e regido por códigos externos, pode ser ressignificado no fazer teatral contemporâneo, subvertendo a narrativa que o posiciona meramente como objeto e espetáculo?**

Desta forma, o Objetivo Geral desta pesquisa é propor um discurso de performance histérica que utilize palavra e o corpo histérico de maneira dissonante, podendo ser usado para criar um teatro que ofereça tanto à performer quanto à plateia uma multiplicidade de significados potenciais, minando a sedutora atração de uma única verdade narrativa que posiciona a mulher meramente como espelho ou entretenimento.

Para a compreensão dessas questões, este trabalho está estruturado em três seções. A primeira seção [A Construção do Corpo Histérico e sua

Espetacularização] estabelece a base teórica, contextualizando o surgimento da histeria, seu desenvolvimento ao longo dos séculos, e culminando na figura de Charcot e na espetacularização visual do corpo histérico no século XIX. A segunda seção [O Corpo Histérico em Cena: Entre a Representação e a Reprodução] aprofunda a análise da histeria como fenômeno performático, demonstrando a potência do corpo histérico dentro do fazer teatral. Por fim, a terceira seção [Poéticas da Histeria: Resignificando o Corpo e a Cena Contemporânea] apresenta uma proposta de teatro radical e único, que utiliza a dissonância entre corpo e palavra como ferramenta para gerar uma interpretação múltipla e de agência tanto para a performer quanto para o público.

Figura 1 - Gabi Mendes na apresentação de “Valsa nº 6” em 2023



Fonte: Marques, 2023

2 - A Construção do Corpo Histórico e sua Espetacularização

2.1 Corpo em Desordem: As Primeiras Leituras da Histeria e o Controle da Fisicalidade Feminina

Muito se fala sobre os estudos de Freud sobre a histeria feitos no século XIX, no entanto, pouco se sabe que a histeria está presente na história desde muito antes, antes mesmo de receber esse nome. Apesar da etimologia da palavra ser de origem grega ὑστέρα (hystera), que se refere ao útero, o senso comum de que o útero é um organismo vivo que perambula pelo corpo da mulher provocando perturbações, surge em tempos milenares, muito antes de Platão e Hipócrates.

O saber sobre a histeria entrou depois no domínio da medicina, quando esta se constituiu no século I a. C., em torno de Hipócrates. Hipócrates e Platão não fizeram mais que retomar por sua conta crenças milenares. A ideia segundo a qual o útero é um organismo vivo análogo a um animal dotado de uma certa autonomia e de uma possibilidade de deslocamento remonta, com efeito, à mais alta Antiguidade, cerca de 2000 anos a.C. (Trillat, 1991, p. 17).

O conceito de que o útero passeava pelo corpo da mulher afetando seu funcionamento surgiu pela primeira vez no Egito Antigo. Seus registros estão nos papiros de Kahun, que são considerados os textos médicos mais antigos do Egito (1800 a.C.). E também no papiro Ebers, o maior existente, segundo Mercedes López Pérez da Universidade de Múrcia, na Espanha, na sua pesquisa *La Transmisión a la Edad Media de la Ciencia Médica Clásica* ("A transmissão para a Idade Média da Ciência Médica Clássica", tradução nossa, 2005). López Pérez menciona que estes papiros incluem, por exemplo, o caso de uma mulher que se queixa de dor nos olhos que se estende até a nuca e que não consegue enxergar. O diagnóstico é que esses sintomas se devem "às substâncias uterinas que estão nos olhos" - e o "remédio" é uma fumigação com resina e gordura na vagina.

"Um animal dentro do corpo de outro animal", esta frase, utilizada para descrever o útero na Antiguidade, é atribuída a Platão e Aristeu da Capadócia, no entanto, ela nada mais é do que a representação do pensamento coletivo de uma época. Neste

mesmo período o termo “útero errante” era utilizado para referir-se às migrações do órgão feminino.

Em um de seus famosos Diálogos intitulado *Timeu*, Platão menciona que, nas mulheres, “a matriz e a vulva se parecem com um animal ansioso para procriar” (Platão, 360 a.C *apud* Hernández, 2024) (matriz, aqui, é o termo utilizado para se referir ao útero). E que se ficar muito tempo sem “produzir frutos”, ele se irrita e encoleriza; ficando assim errante por todo o corpo.

A matriz solitária quando não tinha seus desejos sexuais realizados perambulava com tamanha intensidade que chegava ao ponto de jogar-se nas partes internas do corpo e dificultava as vias respiratórias, provocando tonturas, paralisias, vômitos, dores de cabeça, no corpo, no pescoço, acarretando perda de palavras e o resfriamento das pernas.

Nas descrições feitas por Hipócrates, várias características das doenças de sufocação evocam a histeria. A sintomatologia é diversa, polimorfa e afeta quase todos os órgãos e funções corporais; os transtornos produzem-se por “deslocamentos” da matriz, os distúrbios acoçam de repente as mulheres de boa saúde e o prognóstico em geral é bom. Hipócrates indica, como tratamento preventivo, o casamento das moças, o coito para as mulheres casadas e a gravidez para as viúvas. (Alonso; Fuks, 2004, p.22).

Com o passar do tempo, os saberes sobre a histeria começam a evidenciar e estereotipar a relação que se estabelece entre tal mal e a sexualidade feminina, seus almejos e comportamentos. Ao vincular a histeria a uma perturbação no útero, de ordem sexual, os médicos e a cultura, sobretudo o cristianismo medieval, estigmatizam a mulher histérica. Durante a Idade Média, a doença chegou a ser chamada de “furor uterino” ou “mal de amor”.

Neste momento histórico, apesar de terem sido praticamente excluídas dos registros, encontramos as primeiras contribuições conhecidas de mulheres no campo da medicina durante a Idade Média. Considerando que este trabalho aborda a histeria feminina e foi escrito por uma mulher, é justo destacar essas pioneiras que, embora possam apresentar pensamentos machistas e concepções errôneas

aos olhos de hoje, viveram em um contexto medieval onde a presença feminina nesse ambiente já era algo digno de notoriedade.

Trotula de Ruggiero (1110-1197) é considerada a primeira médica na Europa cristã. Chamada de *sanatrix Salernitana*, Trotula era uma especialista em doenças e distúrbios femininos. Acreditando que as mulheres são mais vulneráveis do que os homens, ela explicou como o sofrimento relacionado a doenças ginecológicas era "íntimo": as mulheres, muitas vezes, por vergonha, não revelam seus problemas ao médico. Sua obra mais conhecida, *De passionibus mulierum ante, in et post partum* (1544), lida com problemas femininos, incluindo a histeria. Fiel aos ensinamentos de Hipócrates, Trotula se dedicou ao estudo das doenças femininas, tentando capturar seus segredos sem ser influenciada pelos preconceitos e morais de sua época, também dando conselhos sobre como apaziguar o desejo sexual: em sua obra, a abstinência é vista como uma causa de doença e ela recomenda remédios sedativos como óleo de almíscar ou hortelã.

Hildegard de Bingen (1098-1179), abadessa, compositora e mística alemã, foi outra médica feminina. Seu trabalho é muito importante para a tentativa de reconciliar a ciência com a fé, o que acontece às custas da ciência. Hildegard retoma a "teoria humoral" de Hipócrates e atribui a origem da bile negra ao pecado original. Em sua visão, a melancolia é um defeito da alma originado do Mal e o médico deve aceitar a incurabilidade dessa doença.

A visão dominante da época acredita que a mulher é um ser física e teologicamente inferior. A *Summa Theologica* de São Tomás de Aquino (1225-1274) incorpora as afirmações de Aristóteles de que "a mulher é um homem que falhou". A inferioridade da mulher seria uma consequência do pecado original. E as soluções oferecidas por São Tomás refletem na relação das mulheres com o cristianismo.

A ideia da mulher-bruxa, que chamaremos de "visão demonológica", torna-se quase insuperável: As manifestações de doenças mentais são vistas como laços obscenos entre as mulheres e o Diabo. Mulheres "histéricas" são submetidas a exorcismos: a causa de seu problema é encontrada na presença demoníaca. Se no princípio do

cristianismo o exorcismo era considerado uma cura e não uma punição, no fim da Idade Média ele se torna uma punição e a histeria é confundida com feitiçaria.

No período da Idade Média, as práticas de cura foram reservadas para as receitas caseiras, pois houve um afastamento da medicina Ocidental das questões sociais em função das invasões bárbaras ao mesmo tempo em que a Igreja Católica se apoderou, sobretudo, do controle dos costumes da sociedade, e da tentativa de explicar questões sobrenaturais à população. Neste momento, os indivíduos recorriam às bruxas moradoras das periferias rurais das cidades para tratarem de questões de doença e de natalidade. Essas mulheres eram conhecedoras natas das plantas e dos partos, recusavam-se a seguir a ordem social vigente, pois não eram adeptas ao matrimônio ou do cuidado no âmbito familiar.

Percebe-se a direta associação da mulher com o mal e ao desequilíbrio, sendo chancelada por visões religiosas, morais e familiares de caráter rigorista: “A Ninfomania, ou Furor Uterino, é uma doença sórdida e horrível, que cobre de opróbrio e de infâmia não só o indivíduo que por ela é atacado, mas também os genitores que tiveram a desgraça de pô-lo no mundo” (Bienville, 1999, p. 65). Essa mentalidade se mantém durante a Idade Antiga e a Idade Média, até os primórdios da Modernidade.

Os saberes não oficiais das bruxas colocavam em risco a prática médica masculina e a organização estabelecida pelo cristianismo. Logo a medicina tornou-se um assunto exclusivamente acadêmico e sexista, a magia e a feitiçaria femininas foram reprimidas pela condenação das bruxas à fogueira.

Fazendo um salto histórico, no século XIX, temos o médico e psicólogo francês Paul Briquet (1796 - 1881) que instaurou um novo paradigma: talvez, a histeria não tivesse nada a ver com o útero. Briquet acreditava que o amor não correspondido, os conflitos familiares seriam disparadores da histeria e não a continência sexual. Para ele, as mulheres eram mais propensas à histeria por terem a necessidade de “sentir” em suas essências. De tal forma, a partir dos estudos de Briquet, houve uma mudança de ênfase no útero para passar ao sistema nervoso.

No seu livro *Traité Clinique et Thérapeutique de l'Hystérie* ("Tratado clínico e terapêutico da histeria", tradução nossa), Briquet trata dessa condição como "neurose do encéfalo", não relacionada com a atividade sexual.

Há, nesse sentido, uma transformação da mulher transformadora e aliada dos preceitos demoníacos, para a mulher frágil, predisposta a doenças e fraca dos nervos.

Com o avanço da ciência, principalmente na França, a histeria passa a ser analisada com um viés clínico. A mulher histérica é *cientificizada*, buscando-se agora causas mais neurológicas e psíquicas como base para os ataques histéricos, e se afastando cada vez mais da fixação de que o útero seria a fonte deste mal.

Além de Briquet, um dos precursores desta visão é Jean-Martin Charcot, que neste mesmo século descobriu na hipnose um método para diagnosticar e tratar a histeria. Valendo-se de um rigoroso método de observação e comparação de casos, Charcot tentava demonstrar que a histeria pertencia de fato ao rol das doenças neurológicas. Ele tentava provar que existia uma regularidade sintomatológica mínima na histeria para credenciá-la como espécie válida das categorias médicas. Pois até então pairava a suspeita de que se tratasse apenas de um quadro de simulação ou de exagero de emoções.

Charcot, semanalmente, em Salpêtrière, reunia seus discípulos e pesquisadores para que pudessem "estudar" a figura histérica, nas famosas *Leçons du Mardi*. Ele convocava pacientes para que fossem examinadas pelos doutores (todos homens), em uma sala de aula onde elas eram induzidas, através da hipnose e outros métodos, a performar os sintomas para que eles as analisassem.

Figura 2 - Une leçon clinique à la Salpêtrière



Fonte: Brouillet, 1887

Ele sustentou até o final de sua obra que a histeria seria resultante de uma perturbação funcional do sistema nervoso, cuja expressão sintomatológica só se dá de forma completa na *Grande Histeria*. Segundo Charcot, a Grande Histeria seria constituída por sintomas permanentes e pela crise convulsiva histérica. As demais apresentações clínicas da histeria não seriam senão *formes frustrées* dessa entidade fundamental.

Foi também em seus estudos que surgiu a figura do “arco histérico”. Esse manifesta-se por aumento do tônus muscular (contração localizada ou generalizada da musculatura) intercalado por agitação crônica dos membros e do tronco. A paciente coloca-se num estado de tal contratura muscular que seu corpo curva-se, apoiando apenas na cabeça e nos calcanhares.

Figura 3 - O arco histérico



Fonte: Richer, 1885

Essa imagem pode ser considerada parte ou resultado dos "espetáculos" realizados nesses seminários. Quando Charcot expunha suas pacientes ao seu grupo de "espectadores" e manipulava suas crises histéricas para que pudessem "estudá-las", o fazia colocando-as frente-a-frente com traumas que funcionavam de gatilhos para elas, para que elas entrassem em crise e realizassem o espetáculo de convulsões e alucinações que todos que estavam ali queriam ver. Na época de Charcot, a imagem da mulher "histérica" já era espetacularizada, ele dirigia as performances de suas pacientes assim como grandes diretores dirigem as performances de suas atrizes em produções teatrais.

2.2 A Espetacularização Científica: Charcot e a Revelação de um Corpo-Linguagem

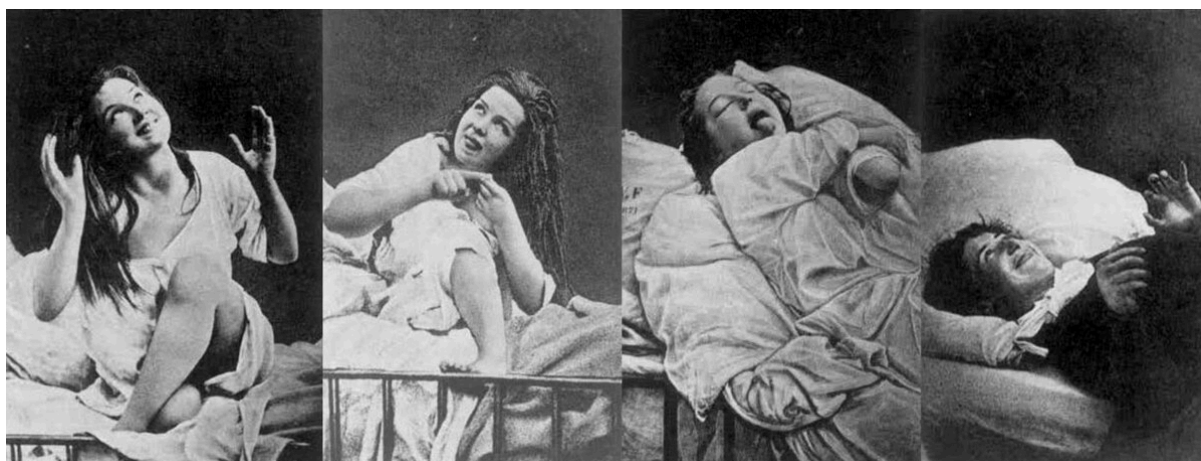
É curioso pensar que apesar de o conceito de histeria ter sofrido diversas modificações ao longo do tempo e ela ter passado a ser entendida como uma doença de cunho psíquico, os diagnósticos se cristalizavam através das observações de suas manifestações físicas: convulsões, falta de ar, perturbações sensíveis e psíquicas, alucinações e simulações, entre outros. Michel Foucault em *A História da Loucura na Idade Clássica* escreve que as imagens produzidas a partir desses sintomas podem ser consideradas inclusive, sua característica mais

determinante: “ A histeria é ardorosa por natureza, seus signos remetem muito mais facilmente a uma imagem do que a uma doença” (Foucault, 1972, p. 291).

A construção das imagens da histeria e da sua definição enquanto doença, se iniciam de maneira hostil, pois sua criação é concebida basicamente por homens que se utilizam e teorizam os corpos dessas mulheres sem que elas tenham espaço de fala ou opinião. O historiador da arte Didi-Huberman (2015) chega a falar da “invenção” da histeria, pois o contexto de sua criação sugere uma grande intervenção e manipulação de pesquisadores, e de suas crenças, que contribuem para a construção de uma “patologia” que foi e ainda é usada como ferramenta de opressão de mulheres.

A partir das corporalidades apresentadas, foram fotografadas as primeiras imagens da “histeria” pelo médico-fotógrafo Paul Règnard e pelo médico Désirè-Magloire Bourneville. Para fotografar as pacientes "histéricas", era necessário que o médico e o fotógrafo buscassem o sofrimento delas. Afinal, era uma "doença", e isso significa que eles precisavam evidenciar a dor, a angústia dessas pacientes de maneira perceptível à quem observasse as fotografias, para assim sustentar a tese de que elas precisavam ser tratadas.

Figura 4 - Algumas das fotos presentes na Iconografia Fotográfica de Salpêtrière em 1887



Fonte: Regard e Bourneville, 1887

Freud (1856 - 1939), discípulo de Charcot, e participante das aulas de terça-feira em Salpêtrière, escreveu em conjunto com o médico Joseph Breuer o livro chamado

Estudos sobre a Histeria (1974), que estuda cinco casos de pacientes com histeria.

A partir destes estudos, dizem:

As manifestações motoras dos ataques histéricos podem ser interpretadas, parcialmente como formas universais de reação apropriadas à emoção que acompanham a lembrança (tais como espernear e agitar os braços e pernas, o que até mesmo bebês em tenra idade fazem), em parte como uma expressão direta dessas lembranças; mas em parte, como no caso dos estigmas histéricos verificados entre os sintomas crônicos, não podem ser explicadas dessa forma (Freud e Breuer, 1974, p.56).

Foi também através de Freud que o fenômeno da histeria é abordado na psicanálise. Segundo Trillat, “[...] toda a teoria psicanalítica nasceu da histeria. “Porém, a mãe morre após o parto” (Trillat, 1991, p. 221). A psicanálise nasce dos estudos de Freud e seus colegas a respeito de casos de histeria e suas ligações com traumas psíquicos de natureza sexual.

Freud parte para a análise do inconsciente de suas pacientes, através da interpretação de sonhos e da verbalização no divã. Para Freud, os sonhos não são eventos aleatórios e sem sentido, mas sim **manifestações disfarçadas de desejos inconscientes reprimidos**.

As análises de Freud irão sexualizar a histeria ao nível psíquico e emocional. Os sintomas histéricos são resultados de pulsões e desejos reprimidos, ou de traumas de cunho sexual que não foram associados e digeridos pelo consciente dos acometidos pela histeria. Uma libido não satisfeita, reprimida e recalcada, é para Freud uma das causas mais frequentes das neuroses, que irão provocar os sintomas histéricos.

Através desse trabalho, Freud e Breuer passaram a entender que os sintomas dessas histéricas estavam baseados na experiência de trauma e na sua subsequente incapacidade de usar a linguagem falada para reagir ou comunicar essa experiência.

A estrutura da histeria, portanto, reflete uma cisão entre a linguagem da palavra, que é inadequada e incapaz de expressar os medos e desejos da histérica, e a linguagem do corpo, cujos atos sintomáticos encenam um excesso de comunicação que, muitas vezes, não é ouvido e nem notado. Incapaz de reagir em palavras, os

sintomas da histérica “falam” por ela através da linguagem do corpo. O que não pode ser falado ou conscientemente lembrado encontra seu caminho para o exterior através do corpo sintomático da histérica, cujas tosses, perda de voz e contraturas paralíticas falam essa verdade oculta por ela. No cerne desta versão da histeria, então, está uma relação entre palavra reprimida e corpo falante: entre o que não pode ser dito na cultura e o que encontra expressão em atos corpóreos e sintomáticos.

O primeiro nome que a psicanálise recebeu foi “cura pela fala”, cunhado pela paciente histérica Bertha Pappenheim (1859 - 1936), que ficou conhecida mundialmente pelo seu pseudônimo Anna O, e também conhecida por ser o caso que deu início a psicanálise, marcando a transferência do sintoma do corpo para a linguagem. Ela percorreu do “teatro particular”, que a ajudou a se “curar” da histeria, ao teatro público dos círculos intelectuais, artísticos e reformistas sociais alemães do entreguerras.

Breuer em *Estudos sobre a histeria* (1895) descreve Bertha como uma histérica bela, frágil e poética, “de vitalidade intelectual transbordante”, “rico talento poético” e com o “dom para fantasia”.

Filha de uma família judia abastada, ela dominava inglês, francês e italiano e se mostrou ser promissora como artista e escritora na escola católica de aperfeiçoamento para moças que frequentou (não haviam escolas exclusivamente judaicas para mulheres). No entanto, ao chegar ao ensino médio foi proibida de continuar seus estudos pelo fato de ser mulher. O judaísmo ortodoxo também considerava o trabalho acadêmico um âmbito exclusivo dos homens. O estímulo intelectual que ela almejava foi-lhe duplamente negado. Mais tarde, Bertha escreveu sobre o assunto: “Até agora, a concepção comum que se tem da mulher consignou as filhas de famílias de classe alta a uma esfera educacional na qual elas são ‘aperfeiçoadas’ - um termo utilizado justamente em [...] um sentido irônico” (Pappenheim, 2023, p. 17-18).

Aos 21 anos, após uma série de sintomas adquiridos após a morte de seu pai, Bertha é diagnosticada como histérica e passa a ser tratada por Breuer.

Anna/Bertha entrava em um transe auto-hipnótico e contava para Breuer “contos de fadas” que ela chamava de “teatro particular”. Com cada conto ela experimentava alívio de sua angústia, sentindo-se calma e alegre. Ela chamava esse processo de *talking cure* [cura pela fala], quando estava séria, e de *chimney sweeping* [limpeza de chaminé], quando estava brincando. Ela vivia de fato os contos de fadas de sua imaginação.

De acordo com seu histórico clínico, Bertha teria se “curado” em 1882. No entanto, descobrem mais tarde que ela passou seis anos, até 1887, indo e voltando de sanatórios — o Bellevue, de Binswanger, na Suíça (onde ela se tornou viciada em morfina); e o de Fries e Breslauer, em Inzersdorf (com sintomas histéricos recorrentes) — onde, em nome da intervenção psiquiátrica, enguias elétricas foram aplicadas em seu rosto, choques elétricos foram disparados em seu corpo e ela foi tratada com arsênico.

Tendo o caso de Bertha como exemplo, percebemos que a “cura pela fala” não se sustenta como cura emancipatória.

Para ser 'curada', a histérica deve anuir a uma linguagem que nega sua subjetividade, sua presença, deve aprender a falar um discurso que se recusa a ouvi-la, [...] para se tornar um construto compreensível, roubada de qualquer pluralidade de definição, reduzida a uma economia unitária e visível (fálica) dentro da qual ela desaparece (Dane, 1994, p. 238-39).

Carla Cristina Garcia (1995) discute acerca do tema da loucura feminina. Em *Ovelhas na névoa – um estudo sobre as mulheres e sobre a loucura*, a autora parte do pressuposto da taxa de prevalência de distúrbios mentais, que tem sido mais alta em mulheres do que em homens, onde a população internada nos hospitais psiquiátricos é majoritariamente feminina. Neste caso, estão em jogo as concepções de gênero e doença mental.

A internação psiquiátrica feminina seria entendida como mais um exemplo da dominação masculina no Ocidente em dois sentidos: (1) a mulher enlouquece mais porque não são dadas opções fora dos padrões e estereótipos comportamentais vistos como naturalmente femininos e ao mesmo tempo (2) é mais psiquiatrizada porque existe uma menor tolerância com relação a determinados comportamentos potencialmente desviantes quando se trata de uma mulher.

3 - O Corpo Histórico em Cena: Entre a Representação e a Reprodução

3.1 A Mulher "Histórica" no Palco: Estereótipos e Narrativas Dominantes

A ideia de que as demonstrações históricas em Salpêtrière pudessem ser meramente performances não se limita à Didi-Huberman, ainda mesmo na época em que eram feitas, esses questionamentos já começavam a ser levantados. Com uma gestualidade codificada que conotavam estados emocionais extremos, vocalizações ásperas, demonstrações de força física e mímese hipnótica tecnicamente impressionante, a histeria se inclinava facilmente a comparações teatrais. Para a câmera, para os médicos, para o público - ser uma histórica no século XIX era ser uma performer.

Embora o espetáculo médico fosse, por um lado, uma conferência pedagógica, por outro, era marcado por muitos significantes teatrais que inevitavelmente potencializavam uma demonstração de fatos verdadeiros e fenômenos reais a proporções dramáticas.

Existiam motivos suficientes para acreditar que ambos, tanto Charcot quanto as jovens internadas, pudessem ter interesse em encenar a doença. Charcot, porque queria de todas as maneiras provar para todos que a histeria era uma doença e, conseqüentemente, que sua pesquisa seria considerada válida, já as jovens, por razões um pouco mais complexas. Há teorias de que algumas garotas reproduziam os movimentos que Charcot havia catalogado como as manifestações físicas da histeria, na esperança de que ele as notasse, oferecesse uma cura e elas pudessem finalmente sair daquele lugar. Outros acreditam que aquele seria o momento em que elas poderiam ser o centro das atenções, o momento em que essas mulheres que foram a vida inteira silenciadas e marginalizadas seriam vistas, ouvidas e "apreciadas". As jovens estavam fingindo? Talvez nunca saibamos. Contudo, Cole (2021, p.173) afirma categoricamente que elas estavam, inegavelmente, performando.

A dançarina e performer Jane Avril (1868-1943) que passou dezoito meses em Salpêtrière descreve em seu *memoir* a forma como as pacientes provocavam os seus próprios ataques e os paravam, com a ajuda de uma cúmplice, outra paciente,

que lhes pressionava os ovários, a fim de serem notadas pelos médicos do hospital e, assim, poderem falar com eles.

A histeria, tal como ocorria no palco, em fotografias e nos corpos das pacientes do hospital, era notavelmente específica. O ataque histérico era um fenômeno singular com pouca variação: grandes e rápidos movimentos, acrobacias, o arco histérico e o período de alucinação, muitas vezes erótica ou violenta, antes de o ataque se resolver. A afirmação de Charcot de que apenas as histéricas eram suscetíveis à hipnose, juntamente com a formação de um tipo visual que beirava o gênero artístico, levou Bernheim e outros a observarem que a hipnose e a histeria, na Salpêtrière, eram fenômenos culturais, aprendidos e não espontâneos.

E de certa forma eles estavam certos. A histeria possui registros de sua existência desde os gregos ou os primeiros egípcios e, fora de Paris, a histeria estava sendo diagnosticada na Alemanha, na Grã-Bretanha, na América e em outros lugares contemporaneamente. Mas, depois que Charcot morreu, a onda de performance histérica praticamente desapareceu na forma que o diretor tinha popularizado. A histérica mais famosa de Charcot, Blanche Wittman, desistiu dos seus sintomas. O pupilo de Charcot, Joseph Babinski, visou dismantelar o trabalho do mestre. Até mesmo as histéricas de Freud e Breuer, tão frequentemente ligadas às suas antecessoras francesas neurologicamente aflitas, abandonaram por completo o ataque de quatro fases. A histeria, tal como existia na empresa teatral de Charcot, era executada de forma única.

Jane Avril também capta a problemática proximidade da histeria com a simulação. As histéricas, em seu relato, parecem menos fingir os seus sintomas de forma direta, e mais se render à mímica previsível inerente à própria doença. Quanto à intenção de enganar o diretor por parte das pacientes, como indicado por Freud, parece mal colocada, embora indique o quão difícil se tornou para as testemunhas do projeto de Charcot acreditar no que viam, ou ter a certeza do que estavam a ver. Duas barreiras à certeza da autenticidade por parte do público apresentam-se: a transmissão teatral da histeria e a teatralidade inerente da histérica.

Apesar de a representação histérica de Charcot ter sido uma maneira isolada dentro da história da manifestação dessa doença, foi ela que moldou a forma que muitos

esperam e sentem prazer em ver ainda hoje quando alguém é chamada de “histérica”. A exacerbação de sentimentos, os gritos, os movimentos expandidos, a irracionalidade, não é à toa que o tema continua extremamente atual e é frequentemente abordado em peças teatrais, filmes e etc.

A histeria poderia ser estudada por qualquer ator para qualquer técnica emocional, uma vez que os pacientes eram tão sensíveis à emoção, retratando seus sentimentos com forte apoio corporal, seus rostos e corpos demonstrando conteúdo alucinatório, transmitindo uma realidade alternativa de maneira facilmente legível para seu público. A medida em que a transmissão de realidades secundárias pela histérica soa como técnicas de atuação (Cole, 2021, p. 144).

Em uma matéria publicada em 13/09/2013 no globo.com, Antonio Quinet, psicanalista e dramaturgo, fala sobre sua peça “Abram-se os Histéricos!”, a qual passa em uma espécie de programa de auditório no século XIX. Charcot trazia para o público leigo seus pacientes e compunha cenas ao vivo. Narrava suas histórias, descrevia seus sintomas, o hipnotizava e o sintoma desaparecia. Tudo para provar a existência da histeria como uma doença verdadeira.

A histeria é teatral, o que não quer dizer que não seja verdadeira. Não há verdade na atuação do ator? O público só “compra” o personagem quando há verdade na representação que, no entanto, sabemos que é mentirosa, ou seja, ficcional. O teatro, por sua vez, não é histérico? [...] O teatro é uma verdade feita de mentiras; a histeria é uma mentira feita de verdades. O teatro encontra a histeria ao nos propor um rompimento da barreira entre verdade e mentira, entre realidade e ficção, pois coloca ali no real do instante o sujeito-ator-personagem com suas contradições e paradoxos, fantasias e sonhos, histórias e estórias (Quinet, 2013).

3.2 Da Mimese ao Estranhamento: Possibilidades de um corpo dissidente em cena

Se o espetáculo de Charcot e o teatro realista tradicional aprisionam a performer feminina na categoria de objeto de consumo, o caminho para a emancipação cênica exige uma ruptura com a mimese. A mimese, enquanto imitação fiel da realidade, é a ferramenta que seduz o espectador à identificação ingênua, transformando-o em um consumidor passivo. O corpo da histérica, ao invés de buscar essa imitação dócil, revela-se um potente agente de disjunção e crítica.

É nesse ponto que os manifestos do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, presentes em sua obra *O Teatro e seu Duplo* (1938), oferecem o primeiro alicerce para um corpo dissidente em cena. Artaud rejeitava o teatro psicológico, discursivo e burguês, que se limitava a ser uma "conferência objetiva", uma mera representação da palavra. Ele exigia um choque, uma experiência visceral capaz de "aterrorizar e despertar" o público, tirando-o de seu estado de complacência, como ele mesmo descreve:

Eles sempre querem saber sobre; eles querem ouvir uma conferência objetiva sobre o teatro e a Peste. Eu quero dar-lhes a experiência em si. A própria peste, para que fiquem aterrorizados e despertem. Eu quero despertá-los. Porque eles não percebem que estão mortos. A morte deles é total, como a surdez e a cegueira. Esta é a agonia que eu retratei. A minha, sim, e a de todos que estão vivos... Eu sinto, às vezes, que não estou a escrever, mas a descrever as lutas com a escrita, as lutas do parto (Artaud in Nin, 1977).

A Crueldade Artaudiana reside, portanto, na necessidade de restaurar a primazia da linguagem física e sonora sobre o domínio da palavra lógica e da razão. O corpo histórico, em sua recusa em se submeter à sintaxe ou à ordem, é a materialização perfeita dessa exigência cênica. Ela é a agonia, o grito primário e as contorções que não são meros sintomas, mas sim uma linguagem metafísica que expõe o indizível e força o espectador ao desconforto.

Essa busca por uma experiência cênica capaz de "aumentar a temperatura" da relação palco-plateia reverbera na peça "Hysteria" (2001/2025) do Grupo XIX de Teatro. Ambientada em um antigo casarão que simula um manicômio do século XIX, a obra não apenas encena aquela realidade, mas também resgata a voz das pacientes. As atrizes, baseadas em diários e relatos de mulheres brasileiras realmente internadas, utilizam os nomes e discursos dessas históricas para negar o apagamento histórico. Seguindo a proposta de Artaud de experiência visceral, o grupo rompe a quarta parede através da disposição espacial da plateia: as mulheres são transportadas para a cena, sendo tratadas como pacientes pela cuidadora e pelas demais pacientes, enquanto os homens são posicionados em uma arquibancada, na condição de observadores ativos e impotentes. A vivência pessoal da separação e da submissão momentânea ao código do manicômio permitiu a confrontação direta com a opressão feminina, indicando que o sentimento de ser

silenciada ou ter sua dor invalidada, ainda ecoa na experiência das mulheres contemporâneas. O desconforto e a ativação da plateia (homens e mulheres) atestam o potencial da histeria como força capaz de despertar e subverter a passividade da plateia.

Para que esse desconforto se converta em ferramenta analítica, e não apenas em catarse momentânea, é necessário incorporar o princípio do Efeito de Estranhamento (*Verfremdungseffekt*) proposto por Bertolt Brecht. O Estranhamento tem o objetivo central de romper com a identificação, lembrando o público de que o que está sendo visto é uma representação e não uma realidade imutável. No contexto da histeria, o Estranhamento retira o público da posição de *voyeur* que consome o sofrimento feminino e o coloca na posição de juiz crítico das estruturas que geram esse sofrimento.

O Estranhamento é alcançado, fundamentalmente, por meio do *Gestus* (*Gestus*), o gesto socialmente significativo. O *Gestus* brechtiano não visa expressar a emoção interna do personagem, mas sim a relação social que deu origem àquela ação. O sintoma histérico – a paralisia, a tosse, a contorção – pode ser lido como um *Gestus* Histérico *per se*: ele não é apenas neurose, mas a manifestação de uma opressão social não resolvida, um grito do corpo sobre o que não pode ser dito culturalmente. A performer deve, portanto, incorporar o sintoma com uma clareza que impede a empatia momentânea, mas que provoca a reflexão sobre as contradições da realidade.

Quando um personagem diz uma frase perfeitamente simples e normal, mas faz um gesto que parece permanecer suspenso, ou que é estranho à situação em que se encontra — uma ninharia, a menor anomalia — a frase que ele está dizendo se torna levemente desequilibrada, seu sentido direto é compreendido, mas algo desviou seu significado mais profundo (Benmussa, 1979, p.17).

Essa necessidade de dismantelar a identificação mimética é o foco central de Elin Diamond em *Unmaking Mimesis*. Para a autora, a histeria é o "tropo por excelência para a ruína da produção da verdade" (Diamond, 1997, p.5). Ao desestabilizar a noção de uma verdade única e coerente, a histeria força o teatro a evoluir para formas mais complexas que "recusam ao espectador o conforto de um significado ou narrativa única". Diamond propõe uma mimese feminista, baseada não na imitação de um modelo masculino ou de um estereótipo, mas sim na criação de

imagens dialéticas (*dialectical images*). Essas imagens são montagens corporais que, como o *gestus* brechtiano, trazem para o presente tempos conflitantes – a histórica do passado se contorce no corpo da performer do presente.

Nessa perspectiva, o corpo histórico se estabelece como uma proposta de processo de construção corporal para a atriz. A exploração das manifestações físicas registradas – as torções, o tremer, os gritos e os movimentos expansivos – não visa à mera reprodução do sintoma, mas sim à descoberta de novas formas de atuação que fujam da lógica naturalista. A performer utiliza a dissociação como uma ferramenta metodológica, onde a negação do gesto óbvio força o surgimento de um discurso corporal que reside na margem. Ao conscientemente permitir que o corpo se torne dissidente do texto e da emoção esperada, a atriz liberta-se dos padrões de representação impostos e acessa camadas de significação que o discurso racionalista ou mimético não consegue alcançar. O corpo histórico, portanto, é a técnica que permite à atriz transcender o papel de mera *intérprete* e assumir-se como dramaturga de seus próprios movimentos.

O corpo histórico, ao ser transposto para a cena, atua naturalmente como o agente desse Estranhamento, principalmente através da dissonância entre palavra e gesto. Esta dissociação — a performer dizendo uma coisa enquanto seu corpo manifesta o oposto — impede a identificação mimética e expõe a falsidade da convenção social. O corpo dissidente é, portanto, aquele que se recusa a seguir os "códigos externos" de representação que aprisionaram a atriz e a paciente, conforme argumentado por Diamond. Ao ativar a dissonância, a performer não está mais replicando um sintoma, mas sim manipulando a percepção do espectador. O corpo histórico, em sua não-linearidade e imprevisibilidade, passa a proferir um discurso que a palavra sozinha não poderia sustentar, gerando uma multiplicidade de significados que desafiam o olhar único e dominante. Essa é a chave para a ressignificação: a performance histórica se torna, em essência, uma técnica de teatro radical onde o corpo, antes espetacularizado e objeto, é o agente criador de sentido.

4 - Poéticas da Histeria: Resignificando o Corpo e a Cena Contemporânea

4.1 O "Corpo Histórico" como Linguagem Cênica: Descontrole, Impulso e Subversão

Ao longo da história do envolvimento clínico da histeria, os médicos raramente prestaram atenção à palavra e ao corpo simultaneamente. Charcot foi descrito por Freud como *visuel* (visual), devido à sua obsessão pelo diagnóstico através da imagem apresentada, do que podia ser visto. Freud, por sua vez, direcionava seu foco para a escuta e a construção de uma narrativa verbal, fazendo com que nem o movimento sintomático, nem as ambiguidades das palavras das pacientes fossem totalmente atendidos. E é justamente nessa falha de escuta à pluralidade de linguagens da histérica que proponho intervir.

O primeiro passo para o desenvolvimento de uma poética da histeria reside na inversão da previsibilidade da mimese, buscando a transgressão dos códigos de representação que aprisionam a performer. As histéricas nunca eram previsíveis. Não era possível prever seu próximo movimento, quando elas não estavam recriando os movimentos esperados por Charcot. Elas comportavam-se de forma inesperada, falavam fora de hora, gritavam, transformavam suas memórias em poesias abstratas, caindo sem hesitação em seu teatro particular. Apresentavam uma partitura que causava aversão ao *status quo*. E é possível fazer o mesmo no palco.

A histérica se entregava à teatralidade, cedendo à encenação de cenas imaginárias de uma maneira que produzia tecnicamente grandes gestos e expressões vocais e faciais altamente emocionais. Ela colocava seu corpo em primeiro plano, usando-o de maneiras não convencionais, sem medo de fazê-lo se contorcer ou de carregar traços de feiura (Cole, 2021, p. 155).

Se repensarmos a relação entre fala e gesto, e transpusermos os aspectos performáticos da condição histórica para o palco, podemos desenvolver melhor uma noção de linguagens ambíguas e concorrentes de corpo e fala que podem romper com os sistemas limitadores de significação e permitir que a atriz “diga o que não diz” dentro desses sistemas.

O que o teatro radical do corpo histórico propõe é a apropriação consciente dessa agência descontrolada como metodologia de atuação. O corpo histórico, em sua recusa em seguir o *script* médico e social, oferece um mapa para a subversão da cena.

E um dos aspectos mais poderosos dessa subversão é o tratamento da voz, que amplifica a dissonância. Nos estudos clínicos das pacientes, era comum ver que a histórica, incapaz de reagir ao trauma, frequentemente recorria à afonia (perda da voz) ou a vocalizações inarticuladas e guturais. Trazendo essa questão para o nosso estudo, a **glossolalia** (termo associado a uma fala ininteligível), pode ser de extrema valia.

A glossolalia representa a rejeição da sintaxe e da lógica da linguagem normativa, sendo “a imagem inscrita no seu excesso, no limiar do *nonsense*” (Weiss, 2004 *apud* Storolli, 2012, p.402). No teatro, quando a atriz insere vocalizações guturais, gritos, ou sílabas sem sentido em seu discurso, ela promove um rompimento imediato com a mimese e a narrativa verbal, “liberando o som da tirania do discurso” (Hollier, 2004 *apud* Storolli, 2012, p.401). Este excesso de comunicação vocal – que não é racional, mas profundamente emocional – força o espectador a interpretar o que está além da palavra. A voz, assim como o corpo, torna-se um campo de batalha, onde a palavra reprimida e o corpo falante finalmente se encontram em um discurso ambíguo, mas potente.

4.2 Rumo a uma Cenografia da Incerteza: Ambiguidade, Engajamento e Novas Perspectivas Femininas

Que corpos são esses que se movem no contra fluxo da paucicéia e que estão envolvidos pelo que lhes é urgente: o corpo-pensamento em constante movimento questionando por onde estão os reais sentidos da experiência-vida dizendo que as vidas, assim como as linguagens e, portanto, as artes lhes pertencem? (Malunginho in Cia Sansacroma, 2017)

O corpo histórico sempre foi um corpo performático, e a performance sempre bebeu dessa fonte. A histeria feminina sempre vai estar nos palcos, nos filmes, e nas instalações. No processo de escrita deste trabalho, me deparei com uma quantidade significativa de obras que abordavam esse tema, como a peça “Hysteria” do Grupo

XIX de teatro, ou o monólogo “O papel de parede amarelo e eu”, inspirado no conto “O Papel de Parede Amarelo”, da romancista norte-americana Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Contudo, dentre as obras que pude conhecer, a que nos oferece a síntese mais clara da poética da dissonância é a instalação coreográfica “O Banho” de Marta Soares.

O espetáculo reflete momentos referentes à vida de Dona Sebastiana de Mello Freire, Dona Yayá, mulher da elite paulistana que, ao ser diagnosticada doente mental, teve a sua casa no bairro da Bela Vista, São Paulo, parcialmente transformada em um hospital psiquiátrico privado e nela permaneceu isolada por ordens médicas entre 1919 e 1961.

A performance de Marta Soares é a materialização da cenografia da incerteza defendida neste trabalho. O ato de apresentar a obra dentro da própria casa onde Dona Yayá passou seus últimos anos de vida – casa que hoje se tornou um patrimônio tombado – transforma o palco em um lugar de memória e confronto. O espaço, que foi o símbolo máximo do aprisionamento e da repressão, é ressignificado como arena artística.

Durante a apresentação, o corpo de Marta permanece imerso em uma banheira-casa, movendo-se em limitado espaço e ilimitado tempo, suspenso pelo ponto no qual se encontra entre vida e morte. Esta imagem do corpo na água é a dissonância espacial e temporal em sua forma mais pura. A banheira não é um lugar de higiene, mas uma cápsula de isolamento, um *gestus* do confinamento. Enquanto as pessoas entravam, olhavam, passavam e iam embora, Marta permanecia ali. O público era forçado à posição de *voyeur* e testemunha da solidão, rompendo com a catarse e ativando o Estranhamento.

A performance é extremamente simbólica, pois Marta não usava uma palavra, apenas seu corpo se comunicava através do que ele tinha de possibilidade.

Este silêncio é o triunfo do Corpo Falante sobre a Palavra Reprimida. Se a histérica (Dona Yayá) foi silenciada pela ordem psiquiátrica-patriarcal, a *performer* (Marta Soares) usa esse silêncio como ato de transgressão. O corpo submerso e contorcido de Marta, movendo-se no limite entre o transe e a sobrevivência, torna-se a expressão máxima da dor que a linguagem racional não conseguiu

processar. O que o corpo de Dona Yayá não pôde dizer em seus 42 anos de isolamento, o corpo de Marta Soares comunica através da ambiguidade do movimento lento, gutural e suspenso.

Ao se manifestar no nu, no cru e na essência do movimento, a obra de Marta Soares concretiza a proposta deste trabalho: o corpo histórico, ao ser apropriado pela arte, deixa de ser objeto de diagnóstico e se torna agente de novas perspectivas femininas e de um teatro político que reescreve a história de opressão.

Figura 5 - Marta Soares na apresentação de “O banho” em 2024



. Fonte: Caldas, 2024

Figura 6 - Marta Soares na apresentação de “O banho” em 2024



Fonte: Caldas, 2024

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada proposta por esta pesquisa percorreu um longo caminho de resgate: do silêncio imposto à valorização da voz em dissonância. Partindo de minha experiência pessoal com Sônia em “Valsa nº 6”, e seguindo com a análise do olhar clínico — que, ao longo da história da histeria, falhou em atender simultaneamente à palavra e ao corpo — este trabalho buscou reverter a lógica da cisão. Demonstrou-se que o corpo da histérica, antes objeto da espetacularização fálica (Charcot) ou reduzido à narrativa verbal (Freud), é a chave para o desenvolvimento de uma metodologia de atuação transgressora.

O principal resultado desta investigação reside na consolidação do "Corpo Histérico" como uma linguagem cênica para a dissonância, fundamentada na convergência entre o Teatro da Crueldade (Artaud), o Estranhamento (Brecht) e a Mimese Feminista (Diamond). Ao assumir o descontrole, a imprevisibilidade e a glossolalia como ferramentas, a atriz recupera a pluralidade de significados, utilizando a ambiguidade de corpo e fala para romper com os sistemas limitadores de representação. Esta inversão de papéis — onde o corpo, antes paralisado, se torna o agente criador de sentido – configura uma Cenografia da Incerteza, que exige um engajamento crítico e ativo do espectador, transformando o palco em um espaço de agência política feminina.

Os resultados aqui encontrados, que propõem uma poética teatral rica de significados e buscam dar a devida atenção e afeto a todas as mulheres que estiveram sob um olhar clínico e masculino por não performar a feminilidade esperada, também podem reverberar em nossas vidas cotidianas.

Em uma realidade digital em que os discursos e suas réplicas se encontram em segundos, baseando-se apenas em palavras, sem um corpo, sem uma voz, sem sequer se dar ao trabalho de olhar uma segunda vez, sem tentar entender o que motiva aquele discurso, vivemos em uma sociedade rasa de significados.

Diante disso, a proposta do corpo histérico no palco se revela mais urgente do que nunca. É um convite à escuta mais profunda:

Precisamos voltar para dentro de nós mesmos, ouvir as vontades de nossos corpos, voltar ao momento em que não precisávamos que nossos discursos fossem totalmente nítidos para nos fazermos compreender. Deixe chegar ao pé do seu ouvido o som de um bebê gargalhando, dele chorando, resmungando, ele se faz entender com tão pouco, ouça a jovem garota histórica que geme, que grita, que esbraveja seus desejos sem medo, sem amarras, sem espera de um julgamento. Voltemos ao nu, ao cru, voltemos à nossa essência.

Esta pesquisa se encerra não com uma certeza, mas com a reafirmação da ambiguidade como a maior potência do feminino na cena contemporânea. A histórica, por fim, não é mais a paciente a ser curada, mas a mestra que nos ensina a ouvir o que o corpo insiste em dizer.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gabriela Cavalcanti de. Histeria feminina no Ocidente: Conceito e patologização do corpo da mulher In **XX REDOR Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero**, 2018, Salvador. Feminismos, ativismos e produção do conhecimento. Salvador: UFBA, 2018. p.1-13.

ALONSO, Silvia Leonor; FUKS, Mario. **Histeria: Clínica Psicanalítica**. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENMUSSA, Simone. **Benmussa Directs: 'Portrait of Dora' by Helene Cixous: The Singular Life of Albert Nobbs by Simone Benmussa**. Londres: Calder, 1979.

BIENVILLE, D. T. **A Ninfomania**. Tradução: Lúcia Leiria. Porto Alegre: L&PM, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROILLET, Andre. **Une leçon clinique à la Salpêtrière**. 1887. 1 original de arte, óleo sobre tela, 40x50 cm. Coleção do Museu da história da medicina.

CALDAS, João. **O banho**. 1 fotografia, color. 20,3 Kb. Formato JPEG. Disponível em:

<https://www.chnews.com.br/marta-soares-exibe-o-isolamento-mental-em-espetaculo-solo/>. Acesso em: 10 set 2025.

CALDAS, João. **O banho**. 1 fotografia, color. 20,3 Kb. Formato JPEG. Disponível em:

<https://www.chnews.com.br/marta-soares-exibe-o-isolamento-mental-em-espetaculo-solo/>. Acesso em: 10 set 2025.

COLE, Jenn. **Hysteria in performance**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2021.

DANE, Gabrielle. Hysteria as Feminist Protest: Dora, Cixous, Acker. In **Women's Studies**, v.23, n.3, 1994. p.231-255.

DIAMOND, Elin. Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. In **TDR**, v.32, n.1, 1988. p.82-94.

DIAMOND, Elin. **Unmaking mimesis**. Abingdon: Routledge, 1997.

FOUCAULT, Michael. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1893-1895): Obras Completas, vol.2**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARCIA, Carla Cristina. **Ovelhas na Névoa**: um estudo sobre as mulheres e a loucura. São Paulo: Record, 1995.

HERNÁNDEZ, Alicia. **A teoria do 'útero errante' que deu origem ao ultrapassado conceito de histeria**. BBC NEWS BRASIL, 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx9zl98rv4jo>. Acesso em: 12 fev 2025.

MARQUES, Rafael. **[Sem título]**. [2023]. 1 fotografia, color. 658 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1VSD4VnMjITauYBGyi2QXGR7K3Na8SE78>. Acesso em: 13 nov 2025.

NIN, Anais. **The diary of Anais Nin**. San Diego: Swallow Press/Harcourt Brace, 1977.

PAPPENHEIM, Bertha. **Do teatro particular ao público**. Tradução de Julia Fatio Vasconcelos. São Paulo: Edgar Blucher Ltda., 2023.

PÉREZ, Mercedes López. La Transmisión a la Edad Media de la Ciencia Médica Clásica. In **Antigüedad y cristianismo**: revista de estudios sobre antigüedad tardía, v.23, 2006. p. 899-912.

PEREIRA, Mario Eduardo Costa. C'est toujours la même chose: Charcot e a descrição do Grande Ataque Histórico. In **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v.2,1999. p.159-165.

REGARD, Paul; BOURNEVILLE, Désiré-Magloire. **Iconographie photographique de la Salpêtrière. 1887**. 1 fotografia, cópia em papel, emulsão de gelatina e sais de prata com viragem sépia, 24,4 x 30,01 cm. Coleção do artista.

RICHER, Paul. **O arco histórico**. [1885]. 1 figura, color. 300 Kb. Formato PNG. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-O-arco-de-circulo-fi-gura-encontrada-no-livro-de-Paul-Richer-1849-1933_fig1_321261626. Acesso em: 12 fev 2025.

RODRIGUES, Nelson. **Valsa nº6**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANSACROMA, Cia. **A DANÇA DA INDIGNAÇÃO**. São Paulo: Papel Brasil, 2017.

SCHIMITZ, Erik Dorff. Uma breve história da histeria: Da antiguidade até os tempos atuais. In **Revista Mosaico - Revista de História**, v.14, n.2. p.227-238.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. Além das Palavras: Artaud e a arte de Fátima Miranda. In **Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2012, João Pessoa. Produção de Conhecimento na área de Música. João Pessoa: ANPPOM, UFPB, 2012. p.399 - 406.

TEATRO, Globo. **Antonio Quinet diz que a histeria é teatral**. Globo.com, 2012. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/artigos/noticia/2013/09/artigo-antonio-quinet-diz-que-histeria-e-teatral.html#:~:text=A%20histeria%20%C3%A9%20teatral%2C%20o,mentirosa%2C%20ou%20seja%2C%20ficcional>. Acesso em: 21 maio 2025.

TOWNSEND-ROBINSON, Joanna. Expressing the Unspoken: Hysterical Performance as Radical Theatre. In **Women's Studies**, v.32, n.5, 2003. p.533-557.

TRILLAT, Etienne. **História da Histeria**. São Paulo: Escuta, 1991.