

A reinvenção do corpo histérico com o Grupo de Palhaçaria Feminina *CIA Lunáticas*

Marisa Araújo Cavalcante¹

Resumo: O escrito apresenta uma reflexão inspirada na obra *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, de Georges Didi-Huberman (2015). A obra traz uma revisão histórica e imagética do projeto fotográfico produzido, no século XIX, pelo médico Jean-Martin Charcot quando na investigação da histeria. Aliada à reflexão, apresentamos um ensaio fotográfico realizado com o grupo de palhaçaria feminina *Cia Lunáticas*, de Florianópolis- SC. A elaboração das imagens busca uma bem humorada e interdisciplinar reinvenção do corpo histérico, dialogando com a noção de espetacularização, trazida por Didi-Huberman (2015), acerca do projeto científico de Charcot e de sua equipe naquele momento histórico relevante para a psicologia, para a medicina, para a fotografia, para a história da arte e, principalmente, para a vida de tantas mulheres.

Palavras-chave: Histeria; *Fábrica de imagens* da Salpêtrière; Fotografia.

Abstract: The writing presents a reflection inspired by the work *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of Salpêtrière*, by Georges Didi-Huberman (2015), which brings a historical and imagery review of the photographic project of the physician Jean-Martin Charcot when investigating hysteria in the 19th century. Allied to reflection, we present a photo essay made with the group of female clowns *Cia Lunáticas*, from Florianópolis-SC. The elaboration of the images seeks a humorous and interdisciplinary reinvention of the hysterical body, dialoguing with the notion of spectacularization, brought by Didi-Huberman (2015), about the scientific project of Charcot and his team at that historical moment relevant to psychology, for medicine, for photography, for art history and, mainly, for the lives of so many women.

Keywords: Hysteria; *Salpêtrière image factory*; Photography.

¹ Bacharel em Psicologia pela Universidade de Fortaleza-UNIFOR e mestre em teatro pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina- CEART- UDESC. Atua como psicóloga clínica e pesquisadora com ênfase na interdisciplinar relação entre arte e psicologia.

“No último terço do século XIX, a Salpêtrière foi o que sempre tinha sido: uma espécie de inferno feminino uma *città dolorosa* que encarcerava 4 mil mulheres incuráveis ou loucas. Um pesadelo em Paris, bem perto da sua *belle époque*”
(GEORGES DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15).

Introdução

O trecho acima faz parte da apresentação do livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, de Georges Didi-Huberman (2015). Na obra, o autor aborda os acontecimentos quando na investigação, por parte do médico francês Jean-Martin Charcot, dos estranhos sintomas que acometiam mulheres ao longo do século XIX, no hospital mental parisiense Salpêtrière. O livro de Didi-Huberman, publicado originalmente em 1982, retrata o projeto científico de Charcot e sua equipe, que realizou um estudo investigativo em busca de um possível perfil da histeria, utilizando para isso fotografias, os corpos e as identidades das mulheres ‘doentes’, acervo de imagens que ficou conhecido como *Iconografia fotográfica* ou *fábrica de imagens* da Salpêtrière.

Sobre as mulheres consideradas históricas, Didi Huberman (2015) afirma serem pessoas que, de alguma forma, eram consideradas desajustadas ao convívio social como “indigentes, vadias, mendigas, ‘mulheres caducas’, ‘velhas fiandeiras’, epiléticas, ‘mulheres na infância’, ‘inocentes aleijadas e disformes’, moças incorrigíveis” (grifos do autor, p.33). Nessa diversidade de perfil, tinham ainda “crianças, mulheres devassas, criminosas e portadoras de doenças venéreas” (p. 33), ou seja, uma gama de desconhecidas, sem nome ou escolha; vítimas de uma classificação advinda de um olhar de estranhamento proveniente de um saber, constituído, naquele tempo mais ainda, por homens.

Ao longo do escrito, passaremos por algumas imagens produzidas e guardadas no tempo pela *fábrica de imagens*, que são citadas e exemplificadas no escrito de Didi-Huberman (2015) e conjuntamente, apresento algumas imagens produzidas durante uma sessão fotográfica com o grupo de palhaçaria feminina *Cia Lunáticas*, que em momentos de pré-quarentena (covid-19), me deram ‘o prazer de sua graça’. As fotografias são uma busca por reinventar o corpo histórico e se faz por meio da desconstrução e relativização deste, contudo, com a participação da *Cia*, buscamos essa desconstrução/revisão sob um viés cômico e risível, forma interdisciplinar de trazer, também, a arte da fotografia para, junto conosco, abordar o tema.

A *Cia Lunáticas* é um coletivo de mulheres palhaças originado em abril de 2018, na cidade de Florianópolis. A *Cia* é formada pelas artistas Calini Detoni, Daiani Brum, Márcia Gonzaga Freire e Rhaisa Muniz e, juntas, as palhaças criaram o espetáculo/cabaré *Manicômicas* que acontece periodicamente na Morada Cênica, residência e espaço coletivo de arte no bairro Areias- Campeche. As artistas, cada qual com percurso de no

mínimo dez anos junto às Artes Cênicas, possuem, também, trajetórias de pesquisas individuais relacionadas às suas produções particulares, como veremos ao longo do escrito. As componentes da *Cia* explicitam seus compromissos diante de tornar tema de suas produções: as relações cotidianamente estabelecidas em relação à gênero e os desafios próprios desse contexto em nossa cultura.

Dentre as componentes da *Cia Lunáticas*, tivemos a graça de contar com a presença de duas representantes do coletivo para a sessão de fotos: a palhaça de hospital, técnica de iluminação e doutoranda em teatro, Daiani Brum, com sua palhaça ‘Brum’ e a palhaça, professora de artes e mestre em teatro, Márcia G. Freire, com sua palhaça ‘Cachaça’.

A seguir, as palhaças Brum e Cachaça, respectivamente:

Fotografia 1- Auto retrato



Fonte: acervo pessoal

Histeria e palhaçaria: uma relação já existente

A palavra histeria é usada desde tempos antigos para abordar mulheres que apresentavam sintomatologia diversa como convulsões, ataques nervosos, estados instáveis de humor, dores no corpo, surdez, dormência, alucinações, mutismo temporal, dentre outros sintomas de causas pouco identificáveis por métodos de observação fisiológica e/ou física. A sintomatologia desafiou por muitos séculos pessoas de ciência e até filósofos. Como resgate histórico de um dos primeiros registros do uso da palavra ao longo da história, Didi- Huberman (2015), observa que:

A palavra histeria apareceu pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, que diz: "na mulher atacada de histeria, ou que atravessa um parto trabalhoso, o acesso de espirros que sobrevivem é favorável." Isto justifica que espirrar recoloca o útero em sua posição, em seu lugar certo; o que significa que o útero é dotado de deslocamento. O que significa que essa espécie de "membro" da mulher é um *animal*. (HIPÓCRATES apud DIDI HUBERMAN, 2015, p. 102).

Na citação, o filósofo Hipócrates (460 a. C. - 370 aC.) descreve a mulher como um ser estranho, possuidora de um 'membro' que é, supostamente, a fonte de impulsos desconhecidos; membro possivelmente capaz de uma energia indomável que justificaria seus estranhos sintomas. O relato expressa a tradução, por parte não só de um filósofo, mas também de um homem, do que ele entende por seu diferente. O útero finda por congregar o lugar de um 'animal', o lugar do não entendido, do desconhecido.

A palhaça da *Cia* lunática Marcia G. Freire (2019), ao investigar a palavra histeria, em seu estudo dissertativo sobre a origem da mulher bufa, ou seja, a origem do corpo da mulher enquanto realidade e/ou deformação formando uma figura cômica, depara-se com a diversidade de usos da palavra ao longo dos tempos. Em seu estudo, Márcia Freire, buscou fonte nos escritos da psicóloga e doutora em saúde mental, Helena Maria Amaral do Espírito Santo (2011), para quem a palavra *hystera* (ὑστερα), no grego, significa útero, já em sânscrito tem-se estômago ou abdômen. Havendo, ainda, do latim a aproximação de histeria com o histriônico e o histrião, que, por seguinte, significa comediante ou ator dotado de uma fonte de energia em suas partes baixas, capaz de lhe produzir insanidade cômica (FREIRE, 2019). Assim, tendo em vista suas investigações acerca da história do corpo feminino na arte da bufonaria, a pesquisadora argumenta:

A relação existente da figura cômica, que se utiliza de trejeitos exagerados, denominado como histrião não é aleatória. A figura da histérica se empresta igualmente os traços do exagero como forma de se referir à dilatação da expressão. Porém o histrião é um cômico e o seu feminino (histérica) é lido sob o olhar da doença. O homem histriônico é visto como um excêntrico e a mulher histriônica, como uma patologia. (FREIRE, 2019, p. 52)

A incoerência no uso e significado da palavra apontados por Freire (2019), possui aproximação com a histórica relação do saber diante do corpo feminino, aproximado, muitas vezes, de 'um animal' por ser entendido dentro de um desvio quando fora dos padrões vigentes em determinado tempo e contexto. A autora destaca que a exclusão e a marginalidade 'foram e são', em especial, dirigidas ao corpo da mulher negra, pois este, foi (e é) especialmente utilizado para representar a noção de deformidade e inferioridade dos corpos de mulheres. A autora ressalta a relação das curvas das mulheres africanas, suas nádegas e corpos voluptuosos com a sua exploração, no sentido de relacioná-las a "algum tipo de perigo social" (FREIRE, 2019, p. 49); e que findou (e finda) por tentar 'justificar' a exploração, a dominação e a hierarquização entre os gêneros.

Para a pesquisadora e palhaça vale perceber que tais padrões de beleza tinham como juízes homens brancos que viam no corpo feminino duas opções: a romantização, quando em conformidade com seus referenciais gerais de beleza, cabendo a esses corpos um lugar representado, por exemplo, por poetas românticos naquele século, os quais destacavam, em especial, a fragilidade do feminino e, muitas vezes, relacionando-a à pele alva, branca e a uma beleza muda, cristã e imaculada, próximo à morbidade; ou o estranhamento e o isolamento, quando em padrões tidos como desviantes, estranhos e, por isso, ameaçadores, sendo necessário seu controle (FREIRE, 2019).

Assim, temos uma aproximação íntima entre a histeria e a arte da palhaçaria, pois ambas compartilham nexos na origem própria da palavra e, como bem descrito por Márcia Freire (2019), a histeria vem referenciar corpos de mulheres considerados em desvio, em desajustamento diante dos parâmetros sociais então vigentes.

Corroborando com as reflexões da palhaça e escritora, vale destacar os desenhos produzidos pela *fábrica de imagens*, sob direção do fotógrafo e artista Paul Richer que relacionam a histeria à arte da palhaçaria, na busca por exemplificar os movimentos ilógicos dos corpos das mulheres consideradas históricas. O fotógrafo, resume em um quadro de desenhos apresentados na página 172 e 173 da obra de Didi Huberman (2015), uma possível classificação do que seria “o grande ataque histérico completo e regular” (p. 170): a primeira “fase epileptóide”, se aproxima de um corpo em ataque epilético; seguido pelo “*clownismo*”, (*Clown* como termo utilizado para palhaço na língua inglesa), que busca representar uma fase com contorções, acrobacias e cambalhotas (p.169), a terceira fase de “poses plásticas ou atitudes passionais” e, por fim, a fase do “delírio” onde poderia haver falas e alucinações. Nos desenhos relacionados ao *clownismo*, é descrito uma gama de movimentos ilógicos permitidos ao corpo feminino apenas estando ele em estado de adoecimento, descontrole; contrastando com o controle, a polidez, e a mudez esperados aos corpos femininos, dentro de diferentes perspectivas temporais e sociais.

Diante dos registros médicos desenvolvidos na Europa, especialmente, na segunda metade do século XIX, houve um elevado crescimento de casos descritos como próximos à histeria, palavra usada para designar uma doença antiga e com sintomatologia diversa que afetava, em especial, mulheres. Naquele momento, tinha-se médicos concentrados em sua investigação, na busca por definir a doença de forma mais completa e em encontrar ferramentas para seu tratamento. O psicólogo e pesquisador Leopoldo Fulgencio (2002) realiza um estudo sobre este momento da história da ciência e descreve que a medicina, intrigada pela falta ou invisibilidade de danos fisiológicos da patologia, investigava e supunha suas possíveis causas, tendo como opções a possibilidade de derivar de hereditariedade, de lesões ou inflamações no sistema nervoso ou até consequência de danos morais. O pesquisador afirma que a relação entre histeria e danos morais por muito tempo foi sustentada, tendo em vista a dificuldade em observar e detectar a causa da enfermidade.

As investigações médicas do século XIX demonstram o limite entre o passado do entendimento sobre a histeria e o futuro, com descobertas que viriam a mudar os rumos do conhecimento sobre a mente humana, pois, foi justamente esse contexto que fomentou a origem da psicanálise. De acordo com Fulgêncio (2002), Sigmund Freud, após formar-se em medicina, mas ainda em período de residência, e sem consultório próprio, aproxima-se do médico Josef Breuer e de suas pacientes que apresentavam a problemática da histeria, iniciando seus estudos sobre o tema. Desse momento temos o registro de um caso fundamental à história da psicanálise, o caso Ana O. (FREUD, 2016), em que Freud e Breuer investigam e desenvolvem conceitos fundamentais para a abordagem psicanalítica e clínica, ao perceberem a possibilidade de existência de fatores psíquicos para além dos biológicos, como a interferência de possíveis memórias ou aspectos inconscientes.

Seguindo em seus estudos, posteriormente ao período de residência realizado junto à Breuer, Freud segue para a França onde passa a ser aluno de Charcot, ou seja, os estudos do médico da Salpêtrière antecederam as pesquisas de Freud, que teve a oportunidade de ser seu aluno. Vale deixar registrado que o criador da psicanálise pôde contar com os estudos em andamento de seu professor, Charcot, que situou a histeria como problemática neurológica, estabelecendo distinções inéditas até então entre a epilepsia e a histeria, como descreve Fulgêncio (2002).

Sobre os avanços de Charcot em relação a histeria, Freud descreve: “forneceu a descrição completa de seus fenômenos, demonstrou que estes tinham suas próprias leis e regularidades, e mostrou como reconhecer os sintomas que possibilitam a feitura de um diagnóstico de histeria”. (FREUD, 1893 f, p. 70). Avanços da área médica conquistados por meio de extenso contato com os casos e com as mulheres que emergiram e foram internadas no hospital parisiense.

Fotografia e visibilidade

No resgate histórico realizado na obra de Didi-Huberman (2015), temos imagens do projeto de Charcot e também trechos de falas dos fotógrafos que dele participaram. No escrito é possível perceber a íntima relação entre patologia, fisiologia e a recém desenvolvida e em ascensão arte da fotografia. Como ele mesmo descreve: “A partir de 1860, a fotografia fez uma entrada triunfal, triunfalista, no museu da patologia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 61). A aliança era uma forma cooperativa entre a medicina e a fotografia, que almejavam, respectivamente, entender o ser humano de forma mais visceral e conseguir apoio institucional para desenvolver tecnologias de imagens que pudessem ser úteis no tratamento e investigação das patologias.

Sobre essa aliança, o fotógrafo Albert Londe, que esteve no projeto de Charcot por volta de 1880, contextualiza:

A chapa fotográfica é a verdadeira retina do cientista. [...] para começar, ela se destina a complementar a observação, essa peça criada pelos

cuidados do médico e que encerra todas as informações acerca dos antecedentes e do estado atual do enfermo. Se nem sempre a fotografia é necessária, revela-se de utilidade indiscutível, ao contrário, quando as manifestações da doença se traduzem por deformações externas que afetam a totalidade ou tal ou qual parte do indivíduo. Podemos até dizer que, em muitos casos, uma simples prova que fala aos olhos diz mais do que uma descrição completa. (LONDE apud DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 59).

Desse modo, a fotografia desenvolveu-se aliada à medicina e à patologia cirúrgica, sob o objetivo de observar o corpo humano em seu nível visceral, microscópico. A arte desenvolveu-se construindo um catálogo de imagens do corpo humano na busca por desvendá-lo. A fotografia, nesse sentido, passou a servir aos médicos da Salpêtrière na busca de critérios de diferenciação como se esses fossem “policiais científicos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 80).

Citando o próprio Albert Londe, Didi-huberman, afirma que “o desenvolvimento da fotografia Psiquiátrica do século XIX, de qualquer modo, constituiu-se no mesmo movimento da evolução da fotografia forense” (p. 83), na busca por imagens acusatórias, seguindo a linha de perseguir, por meio das imagens, um perfil, um padrão que possibilitasse identificar identidades e segredos. Utilizando, também, para isso, os corpos das mulheres consideradas doentes, suas histórias, suas dores e suas identidades.

As imagens acusatórias centralizadas ‘no rosto’ das pacientes (como em uma fotografia 3x4), se justificam sob o seguinte argumento: “Por que o rosto? Porque é nele, idealmente, que a *superfície* corporal vem tornar visível algo dos movimentos da alma; isto é válido para a ciência cartesiana da expressão das paixões e será que também nos explicaria por que a fotografia psiquiátrica se documentou desde logo como arte do retrato?” (grifo do autor, DIDI-HUBERMAN, 2015, p.77).

A fotografia pretendia desvendar os segredos das mulheres. Segredos possivelmente guardados no rosto. Segredos construídos contra homens de poder e que visavam assegurar, muitas vezes, suas próprias vidas, tendo em vista, uma gama de acusações das quais tivemos que nos proteger ao longo de séculos como: bruxas, pagãs, loucas, histéricas, dentre outras, em vários casos, sob risco de morte por fogo, por pedra, por ‘sorte’.

É exatamente tratando de dar visibilidade ao segredo das mulheres que alio a este momento da escrita, um compilado de retratos da palhaça lunática ‘Brum’. A palhaça, em sua pesquisa pessoal e construção artística, busca gerar visibilidade, no ato da cena, ao ‘segredo’ da homoafetividade protagonizada por mulheres, tema considerado de risco no passado e também no presente, tendo em vista a opressão e a violência com que muitas mulheres se deparam ao vivenciarem ou tornarem público sua orientação sexual.

Fotografia 2- Perfil de charme e risco



Fonte: Acervo pessoal

O quadro acima, composto por justaposição de diversos retratos da palhaça Brum, faz referência, em seu formato, às imagens produzidas pela *fábrica de imagens* e busca expressar um pouco da identidade da palhaça Brum, que insere no jogo da cena sua mística de sedução palhacesca, atrapalhada e risível. Brum problematiza as possibilidades de julgamento moral a que nós mulheres estamos imersas, na medida em que, a depender da época e do contexto em que estamos inseridas, pode ser considerado subversão o próprio fato de existir, ou de poder escolher ser o que se é; essa é uma das motivações utilizadas pela artista na abordagem ao tema.

Sobre o rompimento dos segredos impostos às mulheres, a artista descreve:

Enquanto mulher, palhaça, periférica, pesquisadora e lésbica atuo e escrevo a partir do emaranhado de experiências, dos medos e das lutas ancestrais e cotidianas, das resistências, da sobrevivência. Venho buscando estratégias e ações que centralizam a atuação de mulheres palhaças nos diversos espaços da sociedade, especialmente os acadêmicos, teatrais e hospitalares. Por meio de minha composição palhacesca em contato com as de outras palhaças, busco romper com a ideia de feminilidade e estereótipos dirigidos à mulher, além de tecer oportunidades para questionar as normas estabelecidas pelo sistema patriarcal, que possui forte influência na sociedade brasileira. (BRUM, 2018, p. 160-161).

Como se não bastassem os desafios apontados às mulheres de antes e as de agora, num paralelo entre passado e presente, vale contextualizar que a atuação de mulheres como palhaças é considerada um ato de luta e resistência. Não só por ampliar o repertório

social do uso do corpo feminino, muitas vezes relacionado, utilitariamente, à sexualização, mas também pela história da arte da palhaçaria, na medida em que, por longos períodos, ela foi considerada uma profissão ‘masculina’ nos estudos de textos históricos e clássicos sobre a arte da palhaçaria, fator que pode vir a reforçar o estranhamento sobre o corpo feminino em estado de deformidade (em relação a conduta estabelecida como normal). Em acordo com alguns autores que negam o lugar na mulher como protagonista do fazer artístico, cito o autor Georges Minois (2003), que descreve ser o lugar risível supostamente reservado ao corpo masculino, pois: “[...] Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. [...]” (p. 611). A citação representa uma história de apagamento de nomes e obras de mulheres não só na arte da palhaçaria, como na história da arte, onde, muitas vezes, estivemos como co-criadoras em obras referenciadas a homens.

Sobre o assunto, Daiani Brum (2018) argumenta não haver barreiras naturais para a prática artística. E descreve sua arte como ato de resistência e subversão, pois acaba por “promover releituras da realidade patriarcal, bem como desconstruir as fronteiras de gênero” (BRUM, 2018, p. 165). Assim, a arte da palhaçaria feita por mulheres reclama e reforça o lugar da mulher onde ela quiser. Além disso, vale registrar que foi/é possível acompanhar a proliferação de um movimento global de mulheres palhaças no século XX, especialmente, a partir das décadas de 80 e 90, sendo o Brasil um polo de formação e disseminação desta arte, na atualidade.

Neste sentido, a arte de palhaçaria feminina acompanha um movimento crescente de feminismo global, que convida espectadores a dinâmicas mais plurais em relação a gênero e, também, convida aos homens palhaços a estarem atentos a um público cada vez mais ‘afiado’ e descontente com antigas dramaturgias que, muitas vezes, buscavam o riso em assuntos que tratavam de fazer rir do poder, da opressão e de violências, temas que em outros tempos não estavam assegurados por lei como crimes.

A psicanalista Regina Neri (2005), na obra *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*, argumenta que a Modernidade trouxe consigo um questionamento quanto a identidade e a subjetividade da mulher, abrindo espaço à relativização do referencial masculino como princípio criador, sustentado, segundo a autora, da Antiguidade até por volta do século XVIII. Tal discussão acerca da hierarquização dos gêneros significa um avanço considerável, por possibilitar a problematização das relações entre os sexos ao longo da história (NERI, 2005). Sobre a histeria e seus sintomas, a autora argumenta:

[...] a histeria desde a sua origem remete a um corpo subversivo, a um ser em convulsão, palco de um conflito de forças disruptivas que desafia a ordem da razão. Ela se configura como corpo da verdade, do questionamento do sujeito, da identidade, da representação, apontando para processos de subjetivações móveis, resultantes de um jogo de forças em perpétuo devir, que produz diferentes destinos: o êxtase erótico, a angústia ou a doença. (NERI, 2005, p. 98-99).

De acordo com a autora, travamos, enquanto mulheres, lutas diárias por espaço, por identidade e que são, também, lutas por sobrevivência, considerando os significativos números de mulheres vítimas de violência de gênero e feminicídio, no Brasil. Convulsionamos. Por isso, afirmar as lutas de cada uma de nós por meio da memória é também uma forma de tornar viva nossa união, ampliando a potência de nossas identidades.

O espetáculo do saber

Diante da investigação feita por Didi-Huberman (2015) acerca da *fábrica de imagens*, o autor afirma que uma das mulheres internadas no hospital mental Salpêtrière ficou, em especial, conhecida dentro do projeto científico de Charcot, a jovem Augustine. A jovem, considerada histérica, teve sua primeira internação com apenas quinze anos, passando a ser considerada o “caso predileto dos senhores” (p.127, §1) e suas séries fotográficas e desenhos, obra-prima do projeto fotográfico.

Para exemplificar a produção de imagens com a participação da jovem, temos o compilado a seguir:

Fotografia 3- Imagens de Augustine



Fonte: Montagem de imagens de Augustine proveniente da *fábrica de imagens* apresentadas na obra de Didi-Huberman (2015) de forma independente, nas seguintes páginas 204, 206 e 207 respectivamente. Original de Paul Regnard, em Bourneville e Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Prograd Medical & Delahaye, 1878. Lâminas XXI, XXIII e XXVI, respectivamente.

As fotografias são apresentadas sob os seguintes títulos originais, respectivamente: “Atitudes passionais, erotismo” (p.204); “Atitudes passionais, êxtase” (p.206) e “Atitudes passionais, zombaria” (p.207). As legendas explicitam por si mesmas, o entendimento da histeria enquanto patologia relacionada às paixões, aos sentimentos e às emoções das mulheres e, não podemos deixar de lado, a erotização dos corpos administrados pela equipe produtora das imagens. A composição visa exemplificar a construção das fotografias, na medida em que elas demonstram um elaborado detalhamento em sua montagem cênica, que conta sobremaneira com a disposição e trabalho, também, das pacientes usadas como modelos e/ou atrizes. Nelas, podemos notar uma preparação de arte, no que concerne a montagem corporal (gestos e poses), a iluminação impecável e ao figurino, previamente planejados e dirigidos sob o cuidado e o objetivo de retratar a histeria.

As imagens de Augustine nos servem como introdução demonstrativa da espetacularização do projeto desenvolvido na Salpêtrière, onde podemos entender a equipe participante como diretores teatrais dos sintomas. Pois bem, esse é, justamente, o argumento trazido por Didi-Huberman (2015), quando põe em jogo o título de seu escrito, *Invenção da histeria*, promovendo visibilidade a espetacularização do projeto fotográfico desenvolvido pelo médico francês e sua equipe. Sobre esse argumento, o autor explana:

O que se tratava de conseguir, afinal? Tratava-se de inventar um instante, de refabricar a força fulminante do momento a que uma histérica estava submetida, ou estivera submetida, um dia. Tratava-se, pois, mediante uma ficção abrupta de *reinventar o momento do trauma*. De reencenar, ou seja, de *repor em cena* uma suposta "cena primária". [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, grifos do autor, p. 288).

A montagem cenográfica unindo os elementos de iluminação, cenário, figurino, etc., visava capturar uma possível "fisionomia da louca" (p. 65), sob a construção minuciosa desse objetivo, por isso, destacamos o caráter “artístico” do projeto de Charcot e sua equipe. Como destaca Didi-Huberman (2015):

[..] Instaurou-se uma reciprocidade da *sedução*: médicos com uma insaciável apetite de imagens da "histeria", histéricas dando pleno consentimento, exagerando até na teatralidade do corpo. Assim, a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em *invenção da histeria*. Identificou-se até, sub-repticamente, com algo como uma arte. Muito próxima do teatro e da pintura. (DIDI HUBERMAN, 2015, p.15).

A reflexão sobre a participação das pacientes é trazida por Didi-Huberman (2015), em diversos momentos do escrito como uma situação de “reciprocidade da sedução”, em que as pacientes teriam dado “pleno consentimento” (p.15). O caso de Augustine é exemplo deste aspecto, pois, a retratação de seus quadros histéricos se fez produzir uma ‘doente estrela’. A jovem tornou-se relevante ao projeto ao expressar e garantir às imagens sua “regularidade” de histérica: “é que ela se contorcia e alucinava em horários fixos, por assim dizer, nos horários estabelecidos para as sessões de hipnose ou as aulas

no anfiteatro.” (grifo do autor, p. 342), o que nos sugere a reciprocidade de sedução. Ainda assim, não ousou comparar as pacientes com cúmplices do projeto de Charcot, pois percebo-as em situação de vulnerabilidade dentro daquele contexto, ou seja, no caso de Augustine, por exemplo, não podemos considerar um consentimento autônomo e independente de amarras por parte da jovem, diante do assalto de sua juventude e em condições hierárquicas de necessidade e opressão.

Dessa forma, aproximo a participação das mulheres envolvidas no projeto de Charcot, ao trabalho das palhaças lunáticas, na medida em que, as pacientes internadas no hospital mental compunham a equipe como trabalhadoras, como artistas: atrizes e modelos fotográficas. Elas tinham um trabalho a ser executado e assim o faziam. Elas criavam imagens sobre a sintomatologia e obedeciam comandos de cena como artistas fazem, quando trabalham sob direcionamento externo.

Assim, sob um olhar atualizado, podemos entender um pouco sobre como a histeria se produziu na Salpêtrière e em outros lugares da Europa. Fato que aproxima aquela experiência de “um capítulo da história da arte” (p. 22). Sim, um capítulo de arte e de dor. Sobre o valor artístico das produções de Charcot, Didi- Huberman (2015), define: “E não há um só biógrafo de Charcot que não tenha insistido em sua “competência” e seus “gostos” artísticos, e até em sua vocação para pintura” (CF. A. SOUQUES apud DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 49). As investigações de Charcot, também ocorridas em Veneza e em outras partes da Europa, construíram um “catálogo de horrores” (p.61) que muito se relacionava com imaginar, criar e fabricar o saber sobre as mulheres, por meio do poder da onipotente da medicina. A experiência expõe a verticalidade do conhecimento e a era de um saber dominado pela perspectiva masculina do conhecimento: “a era de um saber absoluto” (p.43).

Visando uma perspectiva contemporânea acerca da *fábrica de imagens*, feito por mim e pelas artistas da *Cia Lunáticas*, montamos nosso próprio quadro de Augustine:

Fotografia 4- Nossa jovem Augusta



Fonte: Acervo pessoal

Nossa ‘Augusta’², escolhe expressar seus desejos carnais com liberdade e sensualiza com olhar ativo e direcionado à câmera. Ela se toca e expõe um lugar de ação diante de seus desejos, bem como uma lunática, uma manicômica. Na imagem, produzida tendo como referência as imagens de Augustine, e em acordo com toda a produção de imagens da *fábrica de imagens*, buscamos enfatizar a captura de intencionalidade.

O acontecimento da histeria envolveu a fantasia de sua realização por parte dos médicos que, incumbidos da tarefa de desvendar a doença, criaram um ambiente ainda mais adoecedor àquelas mulheres. Ao buscar enxergar a doença com ajuda das fotografias, o médico francês e sua equipe vinculou o olhar ao método cartesiano, pois relacionou fatidicamente ver e saber como se fosse possível capturar um retrato exato da alma, da personalidade e dos segredos das pacientes. Didi-Huberman (2015), resume esse desejo como a busca por uma “fantasia de uma *linguagem-quadro*” (p. 46- 47). Em referência a histeria vivenciada pelos médicos, homens de conhecimento, apresentamos a Fotografia 5:

Fotografia 5- O espetáculo do saber

² Augusta é uma referência a um tipo de construção de personagem na arte da palhaçaria. Refere-se, em especial, ao jogo cênico formado em dupla, sendo um dos *clows* a Augusta (a desastrada, a coadjuvante) e a outra a Branca (a manda chuva, a sabe tudo).



Fonte: acervo pessoal

Na imagem tem-se a palhaça Cachaça em sua face branca (vide rodapé 2, onde explicitamos a polarização Augusta e Branca), ou seja, como personagem autoritária e manda-chuva; que se expressa em seus números cênicos como uma professora universitária crítica e maquiavélica. A fotografia busca expressar nosso jogo brincante ao refletir nosso sentimento de escárnio diante da histeria dos homens de conhecimento e diante do acervo de imagens produzidas sob o domínio do saber, da ciência.

Seguindo esse raciocínio, fizemos um compilado de imagens espelhadas no drama científico e no sucesso artístico das fotografias do projeto de Charcot. Na sequência apresentada abaixo, demonstramos o que Didi-Huberman (2015) chama de evolução no feitio das imagens, pois demonstra a inserção de técnicas utilizadas para representar a doença. Esta evolução se fez por meio da "indução", ou seja, sugerir/usar ferramentas para estimular comportamentos e ações entendidas como histéricas.

Figura 6- Montagem



Fonte: imagens originais da fábrica de imagens, extraídas da obra de Didi-Huberman nas páginas 298, 291 e 270, respectivamente. A primeira, registrada sob o nome do fotógrafo Charles Laufenauer, sob a legenda “contratura da língua, provocada numa histérica em estado de vigília ou reflexo auricular”, retirada de *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Lecrosnoer & Bébé, 1889. A imagem seguinte, original de Paul Regnard, sob a legenda “Letargia resultante da eliminação brusca da luz”, lâmina XXIII, em Bourneville e Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progres Medical & Delahaye, 1879-1880. Já a última, também original do fotógrafo Paul Regnard, sob a legenda “Procedimento para produção da catalepsia”, fonte original *Les Maladies epidemiques de l' esprit- Sorcellerie, magnetisme, morphinosme, delire des grandeues*, Paris, Plon, 1887, p.257.

A primeira imagem, do fotógrafo Charles Laufenauer, mostra um dos tipos de indução na montagem das fotografias; nela, é usado um diapasão, "vibrando em sol, perto da orelha esquerda" (p. 295). Segundo conta o escrito de Didi-Huberman (2015), o resultado esperado era a contração muscular seguida de exposição da língua. Sobre o assunto, o autor descreve que “Em pouco tempo, chorar (ofuscar, ensurdecer) deixou de ser necessário: bastava estimular, *impressionar*, por mais imponderável que fosse a impressão” (p. 292). Na sequência, a segunda imagem original da *fábrica de imagens*, traz o desenho do corpo que simula cair, de frente para a câmera, formando um desenho esteticamente harmonioso que expressa oposição entre a curvatura do corpo que cai e a linha reta do que lhe sustenta. Há, na imagem, a busca por polarizar a diferença de atividade entre os corpos: dilatando a distância entre a passividade das doentes e a ação dos corpos dos profissionais da saúde; fato que nos induz a compreender o corpo das pacientes como marionetes em suas articulações disponíveis em sua "incrível submissão plástica" (DIDI-HUBERMAN, p. 271).

Na terceira imagem vemos a demonstração da hipnose, mais uma das técnicas utilizadas para indução do ataque histérico. A técnica, vastamente representada nas imagens originais da *fábrica de imagens*, é descrita por Didi-Huberman (2015) como a

"arte do contato" (p. 264), pois, segundo conta, na montagem espetacular das imagens bastava um toque na cabeça, nas pálpebras, nos ombros; bastava um gesto ou um olhar e nada mais, para a "dominação" e o início da encenação dos sintomas, podendo a paciente, a partir daí, desmaiar, cair, revirar os olhos, contorcer-se, gritar, perder a audição, emudecer, dentre outros.

O uso da hipnose expõe a relação médico-paciente ao expressar a confiança cega ou sem escolha por parte da paciente, sobre aquele que saberá o que fazer com 'seu problema' e com seu corpo em estado de vulnerabilidade. Como demonstram as imagens, a relação expressa um desnudamento por parte da paciente que confia e entrega-se ao saber daquele que lhe conduz.

Tendo em vista todo o contexto descrito sobre a histeria e sobre a vida de tantas mulheres, finalizamos nossa exposição e reflexão com uma tira de fotografias das palhaças lunáticas Brum e Cachaça, que demonstraram surpresa e curiosidade ao conhecer as fotos do acervo da *fábrica de imagens* trazidas no escrito de Didi-Hubberman (2015). No ato da sessão fotográfica, as palhaças ficaram livres para folhear a obra e sugerir poses que se sentissem confortáveis de produzir. A sessão foi uma criação conjunta em que estive presente como aprendiz de fotografia. Ali, em meio ao sentimento de compaixão para com as mulheres retratadas no acervo de imagens, as palhaças lunáticas posaram para as fotos aos risos. Um riso de prazer por reinventar aquela experiência, buscando no próprio corpo um novo lugar em relação às imagens anteriormente observadas no escrito do autor; um novo lugar enquanto ser e enquanto mulher na sociedade e na ciência. A busca foi por um corpo atualizado, presente, contemporâneo. O riso das palhaças nos convida a ver/ sentir com mais leveza a experiência do passado. Ele celebra o valor de sentir-se livre; livre para brincar, inclusive, com o absoluto saber, que, assim como as palhaças, simula seus próprios desejos.

Figura 7- Submissão plástica



Fonte: acervo pessoal

A escolha por realizar um ensaio fotográfico é um jogo brincante com o ideal do saber, desafio para Charcot no século XIX e desafio para nós no século XXI. Desafio aceito pelas palhaças da *Cia Lunáticas*, que aceitaram fazer parte do ensaio na esperança de olhar para o passado, discuti-lo, fazer rir ou expor sua dramaticidade. As imagens

foram companhia durante o período de isolamento social, nelas, me detive na edição, reflexão e diversão. E, ao me sentir representada pelo escrito de Didi-Huberman (2015), em sua criticidade e ironia, algumas vezes, quase risível.

Ler a obra de Didi-Huberman (2015) e ter contato com a *fábrica de imagens* foi tarefa nada agradável aos olhos, pois, para mim, as imagens retratam a exclusão, a desorientação e a vulnerabilidade daquelas mulheres em um momento da história e da ciência em que os estudos em saúde mental ainda formavam suas bases iniciais, enquanto área do saber. As imagens me reportam, também, à histórica construção do saber sob perspectiva masculina sobre nós, mulheres; ainda mais forte quando no estudo acerca da histeria, que vitimou tantas vidas e corpos.

Por fim, a leitura histórica dos fatos, promovida por Didi Huberman (2015), chama atenção, a meu ver, ao valor aproximado do projeto de Charcot à área artística, possibilitando refletir a estreita relação entre arte, vida e memória. A arte produzida naquele contexto por Charcot e sua equipe podem ser entendidas como expressão social, demonstrando a opressão da mulher naquele contexto social e histórico. Assim, podemos entender as fotografias como mais uma forma artística de contar os fatos. Elas são provas de um tempo que merece ser recontado, reconstruído. Mais uma vez, a arte alia-se ao ser humano enquanto expressão de quem somos enquanto seres de cultura, sob um determinado tempo e contexto histórico.

Referências

BRUM, Daiani C. S. R. A atuação de mulheres como palhaças: resistência e subversão. *Revista Ártemis*, vol. XXVI n 1. p. 157-174. jul de 2018.

Disponível em endereço eletrônico. DOI:<https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42096>.

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/42096/21720> Acesso: 28/05/2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015.

ESPÍRITO SANTO, Helena Maria Amaral do. *Histeria: a unidade perdida*. Tese (Doutoramento em Saúde Mental) – Universidade do Porto, Porto, 2008.

FREIRE, Márcia Gonzaga de Jesus. *A Mulher Bufa : O gênero como desvio*. Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis. 126 p. 2019.

Disponível em meio eletrônico:
<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000076/000076c8.pdf>. Acesso em 28/05/2020.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* (1893-1895). Companhia das letras, 2016.

FREUD, Sigmund. (1893 f). Charcot. In: *Résultats, idées, problèmes I – 1890-1920*. Paris: PUF, 1995.

FULGENCIO, Leopoldo. A compreensão freudiana da histeria como uma reformulação especulativa das psicopatologias. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, V, 4, 30-44, ano V, n. 4, dez/2002.

Disponível em meio eletrônico: <https://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n4/1415-4714-rlpf-5-4-0030.pdf>. Acesso em 28/05/2020.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. Editora Unesp; São Paulo, 2003.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.