

## Coreografia da Histeria: corpos convulsivos e empoderamento feminino na cena paulista – *Lobo*

Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Para citar este artigo:

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. Coreografia da Histeria: corpos convulsivos e empoderamento feminino na cena paulista – *Lobo*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Coreografia da Histeria: corpos convulsivos e empoderamento feminino na cena paulista – *Lobo*<sup>1</sup>

Juliana Martins Rodrigues de Moraes<sup>2</sup>

### Resumo

A partir da análise do espetáculo *Lobo*, de Carolina Bianchi e Cara de Cavalo, de 2018, a autora deste artigo aponta a hipótese de que alguns trabalhos recentes da cena paulista, produzidos majoritariamente por mulheres, apresentam corpos convulsivos, cujas características os aproximam das descrições dos corpos histéricos, do final do século XIX e início do XX. O texto menciona outros quatro trabalhos para afirmar que há, nesse movimento criativo, um sinal de empoderamento feminino, de afirmação de seu “lugar de grito”. Por fim, a autora articula a sua experiência de espectadora às diversas referências teóricas e artísticas, incorporando na escrita, as impressões e o processo de registro daquilo que viu nas obras. Ademais, o estudo se baseia na espetação como metodologia e situa essa prática entre a recepção e a crítica. Referências exteriores ao campo especificamente cênico, especialmente à psicanálise, contribuem para a análise das ambivalências e ambiguidades colocadas em jogo.

**Palavras-chave:** Coreografia. Histeria. Espetação. Corpos Convulsivos. Dança Contemporânea.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Vânia Carolina Gonçalves Paluma, doutoranda em Estudos Literários e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

<sup>2</sup> Doutora em Artes e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Mestre em Dança pelo Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance, em Londres. Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). [jumoraes@g.unicamp.br](mailto:jumoraes@g.unicamp.br)

<http://lattes.cnpq.br/2645941853332386>

<http://orcid.org/0000-0003-0623-8178>



## Hysteria Choreography: convulsive bodies and female empowerment on the São Paulo scene – *Lobo*

### Abstract

Based on the analysis of the performance *Lobo*, by Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo, from 2018, the author hypothesizes that some recent works from the São Paulo scene, produced mostly by women, present convulsive bodies, whose characteristics bring them closer to the descriptions of hysterical bodies of the late 19th and early 20th centuries. She mentions four other works to affirm that there is, in this creative movement, a sign of female empowerment, of affirmation of their “place of screaming.” The author articulates her experience as a spectator with different theoretical and artistic references, incorporating impressions in her writing and recording what she sees in the works. Spectation is used as a methodology, placing this practice between reception and criticism. References external to the performing arts, especially psychoanalysis, contribute to studying the ambivalences and ambiguities put into play.

**Keywords:** Choreography. Hysteria. Spectation. Convulsive Bodies. Contemporary Dance.

## Coreografía de la histeria: cuerpos con espasmos y empoderamiento femenino en la escena paulista – *Lobo*

### Resumen

A partir del análisis del espectáculo *Lobo* de 2018, de Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo, la autora formula la hipótesis de que algunas obras recientes de la escena paulista, producidas en su mayoría por mujeres, presentan cuerpos con espasmos, cuyas características son muy similares a las descripciones de cuerpos histéricos de finales del siglo XIX y principios del XX. Menciona otras cuatro obras para afirmar que en el movimiento creativo hay señales de empoderamiento femenino y de afirmación de su “lugar de grito”. La artista articula su experiencia como espectadora mediante distintas referencias teóricas y artísticas, incorporando impresiones en su escritura y el proceso de registro de aquello que ve en las obras. Además, se basa en la espectación como metodología, y sitúa esta práctica entre la recepción y la crítica. Las referencias externas al campo específicamente escénico, sobre todo al psicoanálisis, contribuyen al análisis de las ambivalencias y ambigüedades que están en juego.

**Palabras clave:** Coreografía. Histeria. Espectación. Cuerpos con espasmos. Danza contemporánea.



## Introdução

Este texto faz um relato de uma experiência espectral específica, o encontro com a obra *Lobo* (2018)<sup>3</sup>, de Carolina Bianchi e Cara de Cavallo, utilizando-o como fonte para reflexões teóricas. Em estilo ensaístico, a narrativa em primeira pessoa faz uso da metodologia de especulação, proposta por Skantze (2013) e aprimorada por Montagner (2018), para percorrer os caminhos entre a experiência de assistir à obra, os impactos que ela provocou e os desenhos teóricos que a reflexão, ancorada na experiência, delineou.

O artigo é formado por três partes. Inicialmente, descreve-se a metodologia de especulação, que ancora todo o artigo. Para tanto, a escrita se permite fazer uso de "palavras por vezes mais próximas do coração, do cérebro ou do estômago" (Moraes, 2013, p.19). A seguir, a primeira metade de *Lobo* é analisada sob tais premissas, passando pelos subtemas O Coro Masculino Nu, A Pintura de Artemísia, A Protagonista Feminina, *Lobo é Camp* e Ela Mata o Homem Errado. Finalmente, segue-se uma reflexão nomeada A Coreografia da Histeria, na qual os temas levantados anteriormente culminam na hipótese teórica de que certas obras cênicas contemporâneas, apresentadas em espaços de renome na cidade de São Paulo, levam à cena corpos convulsivos, cujas características os aproximam das descrições sobre os corpos histéricos, feitas no final do século XIX e na primeira metade do século XX, especialmente por médicos e psicanalistas.

Propomos que, enquanto no passado tais corpos eram social, cultural, econômica e politicamente subjugados, privados da sua liberdade e até aprisionados, atualmente, vemos que algumas integrantes da nova geração de coreógrafas, dramaturgas e intérpretes que se apresentam na cena paulista (por vezes em parceria com colegas do gênero masculino - como vemos no coro numeroso de homens em *Lobo*), apropriam-se do corpo em convulsão como

---

<sup>3</sup> Informações textuais e visuais sobre essa obra podem ser encontradas no site: <https://www.carolinabianchicaradecavallo.com/l-o-b-o>. Acesso em: 14 mar. 2021.



forma de empoderamento, subvertendo as expectativas patriarcais vigentes até recentemente.

Esse movimento estético, ligado à terceira onda feminista<sup>4</sup>, não nos parece ser exclusivo do território paulista. Todavia, a busca por circunscrever o contexto espacial deriva da preocupação em não universalizar processos, contrariando o histórico da reflexão crítica sobre dança contemporânea no nosso país que, muitas vezes, toma a produção cênica do eixo Rio-São Paulo como toda a produção nacional. Não nos cabe universalizar processos, mas esmiuçar aquilo com o que se tem, efetivamente, contato.

## Espectação

Escrevo essas linhas em ato de espectação (Skantze, 2013) construído pela artesanaria de quem assiste, há décadas, a inúmeras peças e acumula essas experiências comparando-as, percebendo as diferentes emoções derivadas de cada obra. Como ressalta Marvin Carlson (2020, p.6): “podemos levar conosco um repertório já acumulado de memórias de eventos semelhantes que podemos utilizar para entender e apreciar a nova experiência”.

A espectação é uma ação continuada e parte indissociável da minha vida de artista-pesquisadora. Um ir e vir de arquiteturas, cidades, ruas e línguas - busco teatro, dança e performance em qualquer lugar em que me encontre. Espectadores seriais são mariposas da energia que emana do palco, mesmo quando a encenação acontece em espaços inesperados como buracos, túneis, subsolos, asilos, igrejas ou hospitais. “[...] Uma prática de espectar, uma prática que pode ser tão intuitiva, cumulativa e trabalhada quanto a de fazer performances, dirigir e escrever” (Skantze, 2013, p.7)<sup>5</sup>. Sou diretora, bailarina, coreógrafa e professora, bem como espectadora assídua. Isso é parte fundamental

---

<sup>4</sup> A terceira onda feminista, iniciada nos anos 1990, questiona a centralidade da experiência das mulheres brancas de classe média nas lutas anteriores do movimento. A causa se expande para questões enfrentadas por grupos subalternizados, especialmente mulheres negras e indígenas. A terceira onda feminista também luta contra formas de representação estereotipadas de mulheres na indústria de entretenimento, e revela as experiências de machismo e assédio enfrentadas pelas mulheres nos espaços doméstico e de trabalho.

<sup>5</sup> [...] a practice of spectating, a practice that can be as intuitive, cumulative and crafted as that of making performances, of directing and writing. (Tradução nossa)



da minha prática (como criar se não vejo o que os outros criam, se não me insiro no universo poético dos palcos da minha cidade, ou das cidades, que frequento?). “Aquilo que experienciamos enquanto espectadores forma-nos tanto enquanto espectadores quanto indivíduos. Não seria essa também uma prática criativa, que nos inventa à medida que nos constitui?” (Montagner, 2018, p.16).

A palavra *espectatorial* constitui-se em um neologismo e não é encontrada nos dicionários de português. *Espectatorial* parece derivar diretamente de *spectatorial*, adjetivo utilizado na língua inglesa para referir-se ao espectador. Foi dessa forma, através dessa tradução direta feita necessária pela limitação terminológica encontrada no português, que também passei a empregar *espectatorial* como adjetivo para o que concerne o espectador. Assim, o adjetivo “*espectatorial*” é também aqui proposto enquanto uma derivação necessária para o espectador, complementando e acompanhando a *espectação* (Montagner, 2018, p.47).

A *espectação* pode ser entendida como “uma metodologia de sugestão em vez de argumento, um convite para olhar juntos, em vez de uma *renderização* plana da pós-imagem, a superfície restante da performance lembrada” (Skantze, 2013, p.7)<sup>6</sup>. *Espectar* acontece com os outros, mas nunca como os outros - daí a impossibilidade de um espectador ideal. A atenção *espectatorial* depende das múltiplas vivências de cada um, além das experiências derivadas do acaso nos tempos anteriores e subsequentes à experiência. “[S]eria mais viável falarmos de *práticas da espectação* em vez de presumir que um processo único ocorra na interação *espectatorial* com a cena, pois não existe um espectador que possa exemplificar todos os restantes” (Montagner, 2018, p.47).

A *espectação* entende o evento teatral como um campo interminável de experiências, que não se limita ao tempo da ação, mas se prolonga para a vida: “*Espectação* é uma forma de abordagem dos estudos do espectador, que aqui se estabelece pela aproximação com experiências pessoais e com seus desdobramentos perceptivos e corporificados, suas repercussões imediatas e suas ressonâncias” (Montagner, 2018, p.29). A cada peça presenciada, o corpo do espectador se altera e se expande, sustentando uma rede de associações a nutrir

---

<sup>6</sup> A methodology of suggestion rather than argument, an invitation to look together rather than a flat rendering of the afterimage, the leftover surface of the remembered performance. (Tradução nossa)



vivências futuras, além de rearranjar experiências passadas por adequações, reparações e reavaliações. “[O] *corpo espectador*l, rebelado no enquadramento espaço-temporal da performance, reivindica sua parte no evento, como evento que performava-se na espetação” (Montagner, 2018, p.93). Como diz Skantze, o corpo do espectador responde com “aquela dança mimética estranha e constante que acontece a uma espectadora envolvida; eu não estou fazendo a ação, mas como a ação é feita afeta como eu a recebo, onde em meu corpo eu a recebo” (2013, p.104)<sup>7</sup>.

Como ação que se instaura na escrita, a espetação impõe um desafio à linguagem, pois precisa de linhas que descrevam não somente o evento, mas também o que se sentiu naquele momento, como espectadora, assim como o que se experimenta neste momento, como escritora. “A escrita, de certa maneira, torna presente, é uma luta contra a ausência” (Roudinesco, 2019, p.15). Sabemos que a nossa memória nunca é testemunha fiel, ela mexe nas lembranças, defasa, apaga, aumenta, inventa, nega, obstrui, reduz, ataca, ignora e recria o evento. Como escrevi anteriormente: “a mesma peça, se assistida em momentos diferentes da vida, geraria arquivos diferentes de lembranças, pois cada contato depende de inúmeras variáveis da 'vida que mexe muito’”<sup>8</sup> (Moraes, 2013, p.15).

Sobre essas obras que tenho a intenção de escrever, elas são assistidas com caderninho, no qual anoto rapidamente as cenas e as minhas impressões, muitas vezes sem ver as suas páginas, pois está escuro e não quero deixar de olhar para a ação. O caderninho me dá alguma ancoragem para o texto, certa segurança contra a “vagabundagem em primeira pessoa” (Roudinesco, 2019, Loc. 438). Com ele, navego nos dois tempos do evento, o de assistir e o de escrever, pendulando entre o que vi e o que ainda está em mim. Segundo Skantze (2013, p.28)<sup>9</sup>: “existe uma fronteira no espetáculo teatral no tempo entre os momentos de recepção do espetáculo e considerações posteriores fora do espaço quente da apresentação”.

---

<sup>7</sup> [...] that constant odd mimetic dance that comes from engaged spectating; I am not doing the action, but how the action is done affects how I receive it, where in my body I receive it. (Tradução nossa)

<sup>8</sup> Fala recorrente de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

<sup>9</sup> [...] a border exists in theatrical performance in the time between the moments in reception of the performance and later considerations outside the host space of the live. (Tradução nossa)



Por se instaurar na fronteira entre receber e considerar, espectral oferece não somente uma metodologia, mas um novo campo de estudos em performance. Portanto, este texto não trata de recepção nem faz uma crítica da obra, mas é tecido como um ensaio a respeito dos efeitos sentidos por uma espectadora traquejada, em uma tentativa de articular a experiência sem o distanciamento do crítico nem a ingenuidade do espectador eventual. Se é óbvio que qualquer sujeito vive uma experiência ao assistir a uma peça cênica, não é verdade que a experiência seja similar. Mesmo que assistam à mesma obra, no mesmo dia, sentados lado a lado, cada um que assiste vive uma experiência única, afinal, “o trabalho cognitivo de atribuição de sentido só pode ser feito em certos contextos de referência, e estes não são universais, mas culturalmente determinados” (Fanon, 2020, Loc. 526). O espectador traquejado é capaz de tecer comparações e contextualizações. Nas palavras de Carlson (2020, p.12): “Quanto mais teatro se assiste, mais rica se torna a interação entre uma experiência nova e uma experiência lembrada”. Além disso, frequentar repetidamente o teatro permite visualizar laços de referências contemporâneas e históricas. Afinal, “[A]s obras mais interessantes da arte contemporânea estão cheias de referências à história do meio; na medida em que comentam a arte passada, exigem um conhecimento pelo menos do passado recente” (Sontag, 2018, p. 36).

### *Lobo*

Assisti à obra *Lobo*, dirigida por Carolina Bianchi e apresentada no Teatro de Contêiner, duas vezes. Na primeira, anotei algumas palavras soltas no meu celular logo ao sair do teatro. A seguir, escrevi mais algumas linhas ao chegar em casa e, nos dias subsequentes, fui anotando mais e pesquisando elementos — músicas, pinturas, biografias, dentre outros aspectos. Depois de alguns dias, resolvi assisti-la novamente, dessa vez com um caderninho para anotar a ordem das cenas, as músicas que conseguia identificar e os letreiros projetados no fundo do palco. Nos aplausos, ficou claro que muita coisa da minha primeira lembrança tinha sido inventada. Eu colocara até mesmo uma canção inexistente, *Wuthering Heights*, de Kate Bush. A música não aparece, mas o figurino da cantora no videoclipe,



disponível no *YouTube*<sup>10</sup>, é muito parecido com o primeiro usado por Carolina Bianchi. A minha memória trocou a roupa pela canção em um deslize freudiano clássico.

## O Coro Masculino Nu

É sábado à noite, dia 15 de setembro de 2018. Entramos em fila na sala de espetáculos do Teatro de Contêiner, no centro de São Paulo, e buscamos lugares disponíveis. O meu parceiro e eu sentamos em cadeiras na lateral do palco, enquanto mais de uma dezena de jovens rapazes correm nus com tênis, segurando, cada um, uma garrafa vazia de vidro. São todos magros, alguns mais atraentes do que outros, uns mais peludos e uns mais... Por desconhecimento, já que não possuo órgão genital masculino, pergunto baixinho ao meu parceiro, sentado ao lado, se não incomoda correr com os genitais soltos e ele me responde que somente se estivessem rígidos incomodaria. Olho para os moços e vejo os membros murchos, pendurados e balançando enquanto correm e sinto um misto de pena, curiosidade e vontade de rir.

Esses pedaços extras de carne percorrem o espaço na altura dos meus olhos, pois me encontro sentada em cadeira posicionada no chão do palco. Durante os primeiros dos longos minutos enquanto os rapazes correm, transpiram e exaurem-se, fico sem saber se devo ou não olhar tão declaradamente para os seus órgãos expostos e compará-los ou se não deveria me importar mais com seus rostos, mãos ou joelhos.

Penso que os seus corpos são exibidos nus de propósito, com o consentimento de cada um deles, justamente para nos causar um misto de curiosidade, desejo e culpa, e, depois dessa breve reflexão, entrego-me à análise das suas figuras, cuidando somente para que o meu rosto não denote as minhas interpretações (afinal, estou na primeira fila e quase tão iluminada quanto os atores/bailarinos). Nesse momento, trava-se a aliança entre a obra e minha percepção: de um lado o exibicionismo louco, transviado, suado, babado, arriscado,

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4IXLM34g>. Acesso em: 15 mar. 2021.



contorcido e desvairado dos artistas em cena; do outro meu *voyeurismo* mascarado pelos músculos do meu rosto, que mantêm a impressão de distanciamento, enquanto, por dentro, imagens, associações, desejos, atrações, nojo e repulsa invadem a minha percepção.

A cena é acompanhada por uma sequência de músicas *pop* sampleadas. Reconheço Kid Abelha (“eu quero você como eu quero”), *Wicked Game* (de Chris Isaak), Maria Betânia (“negue meu amor e meu carinho”), *Guns in Roses*, Marina (“solidão com vista pro mar”) e *Total Eclipse of the Heart* (de Bonnie Tyler). Tento continuamente contar o número de jovens, mas não consigo, pois eles não param quietos e são muitos. Fico na dúvida se são treze, quatorze ou quinze. Depois de muitas tentativas, confirmo que são 15. Às vezes, batem as garrafas entre si sem querer. Certa vez, um deles deixa cair a garrafa, mas ela não se quebra. Quando a música para, todos param juntos, respiram alto e exaustos.

Depois de correrem loucamente por vários minutos, vivendo o risco de tropeçarem e se cortarem caso quebrassem as garrafas de vidro vazias que levavam nas mãos, parando individualmente somente quando estavam quase desmaiando, os rapazes começam a passar as mãos nos próprios corpos suados, ainda segurando as garrafas. Depois, levam os objetos ao chão e, aos poucos, tiram as meias e os tênis. Um a um, colocam as garrafas embaixo das cadeiras da primeira fila da plateia e voltam para a cena. Eles colocam as mãos dentro da boca, nos sexos, deitam-se no chão e começam a se lambuzar no próprio suor. Silêncio. Enfiam os pés na boca, giram, escorregam e arrastam-se no chão, umedecido pela transpiração. Os seus cheiros impregnam o ar do teatro. Um moço, enrolado aos meus pés, causa-me repulsa pela proximidade extrema e imposta. Prefiro olhar para outros corpos, mais distantes.

A um metro e meio à minha esquerda, noto nas costas de um dos jovens um machucado recente, na altura de sua lombar: um raspão fundo, ainda sem casca. Ele começa a rolar no tablado desnivelado do chão e as frestas, entre as tábuas, me contam que talvez tenham sido elas que, nos dias anteriores, tenham talhado aquela pele. Uma citação de Freud me vem à mente: “[...] toda dor, em si, já contém a possibilidade de uma sensação de prazer” (Freud, 2016, p.54). Prazer do ator ou



meu? Fico esperando se sairá sangue novamente. Enquanto me entrego ao meu sadismo, os muitos corpos se arrastam para o centro do palco e formam a imensa imagem de uma suruba coletiva. Cenas dos bacanais de *Calígula* no filme de Gore Vidal (1979), imagens do filme *Anticristo* (2009), de Lars Von Trier, figurinhas de Pieter Bruegel (*the Elder*), cenas de sexo grupal e outras imagens de modos de satisfação com gozo excessivo invadem minha cabeça - a diferença entre o que imagino e o que vejo é que os membros dos atores continuam murchos. A pegação coletiva pode ser fingida pelos diversos músculos dos seus corpos, mas não por esse excesso de carne pendurado. Sim, estamos no teatro, não estamos em uma sauna gay ou em uma casa de *swing*.

### A Pintura de Artemísia

A imagem de uma mulher segurando um martelo preparado para fincar um enorme pino de ferro na cabeça de um homem dormindo é mostrada em projeção na grande parede branca ao fundo do palco: *Giaele e Sisara*, pintura do barroco italiano feita por Artemísia Gentileschi, por volta de 1620. Uma voz feminina em *off* nos explica que o nome *Giaele* quer dizer cabra selvagem da montanha. Pesquiso, nos dias subsequentes, que a obra representa uma narrativa famosa do primeiro testamento, na qual, após perder a batalha contra os Israelitas, *Sisara*, um grande general Canaanitas, foge e encontra acolhida na tenda de *Giaele*, mulher que não pertencia a nenhum dos dois povos em guerra. Ela lhe promete segurança, oferece-lhe comida e repouso, mas, enquanto ele dorme, ela martela um enorme pino de barraca no seu crânio, cravando a sua cabeça no chão.

Inúmeras interpretações já foram feitas sobre essa passagem da bíblia e estudiosos debatem os motivos de *Giaele* - se sua figura deveria ser vista como maternal, pois ela oferece leite a *Sisara*, ou como uma *femme fatale*, pois há indicações de que ela possa tê-lo seduzido e o exaurido com sessões de sexo ardente. De qualquer maneira, em ambas interpretações, a personagem feminina apresenta enorme capacidade de dissimulação. Já que não existe um motivo claro para o assassinato, uma leitura possível considera a sua ação um ato de vingança a todos os homens. O autor Järlemyr, ao tentar oferecer uma leitura para a história,



faz uso das ideias de Niditch: “Em sua interpretação, Giaelee está realizando um estupro reverso, derrubando as convenções usuais de guerra, onde as mulheres às vezes são vítimas de estupro”<sup>11</sup> (2016, p.53).

Essa leitura parece bastante adequada à obra *Lobo*, na qual nenhum dos muitos atores/bailarinos em cena possui nome ou protagonismo. Transformados em uma massa masculina em oposição à única mulher, cada um que rola no chão ou é devorado (de fato, em uma das cenas Bianchi arranca as tripas de um deles e mergulha o seu rosto no ventre do cadáver estendido no chão), parece representar todos os homens do mundo - assim como Sisara parece ter sido morto por Giaelee pelo simples fato de ser um homem.

O texto em *off*, em voz feminina, que acompanha toda a cena, traz imagens como “eu nunca durmo”, “quanto mais enferma mais estacas guardo na cintura”, “eu já quase não tenho seios, mas dentes, dentes tenho muitos”, “eu tenho uma boca com cinquenta e seis dentes afiados apontando para o seu coração”, “a minha bandeira não tem nada escrito, porque se tivesse não seria em nenhuma língua desse mundo”, “a humanidade é o nome de uma hiena pequena com dentes assassinos”, “quando falo sinto que meus dentes mudam de cor”, “ainda é uma novidade estar diante do terror?”, “eu nunca estive na Itália, eu só imagino como seja” e “faça a luz e uma voz sobre o fim da guerra”. A escrita dramaturgica de Carolina Bianchi aparece fortemente nos textos em *off* e constroem imagens que se repetem ao longo do trabalho, especialmente a de uma boca com muitos dentes. Essa boca é ameaçadora, monstruosa, arquetípica do feminino que devora e ameaça o falo de decepção. Enquanto os 15 homens dormem, como Sisara, as suas mortes estão sendo fantasiadas e a devoração dos seus corpos imaginada pelo feminino instaurado na voz desencarnada.

---

<sup>11</sup> In her interpretation Jael is performing a reversed rape, overthrowing the usual conventions of war where women would sometimes fall victims to rape. (Tradução nossa)



## A Protagonista Feminina

Os homens se levantam e fazem juntos uma dancinha ridícula em uníssono para uma música italiana. A seguir, saem correndo para o limite do palco e, ao retornar, trazem uma jovem nos braços: Carolina Bianchi, diretora, coreógrafa e dramaturga do trabalho. Ela veste blusa vermelha de babados, fechada até o pescoço, calças também vermelhas, botas de *cowboy* e um cinto que suporta duas pistolas à frente de seu quadril, formando um grande triângulo na altura do seu órgão genital. O seu corpo feminino não possui um pênis (por que ela teria inveja dos membros frouxos mostrados até então?), mas ela tem ao seu poder dois revólveres - objetos que, potencialmente, expelem balas que atravessam corpos, penetram, marcam paredes, muros, tetos e árvores.

As suas pistolas têm canos longos e duros (a forma fálica é óbvia) e ela as usa para encenar o assassinato de cada um dos homens, indefesamente passivos à sua frente. Ela diz: "Boa noite, vamos começar. As últimas palavras de vocês serão de Emily Dickinson". Ela empunha uma arma em cada mão, aponta para um deles e grita "Você!" (eles não têm nome). O rapaz fica em pé e começa a recitar "morri pela beleza..." quando ela, no meio da fala, interrompe-o com a sentença "Morre!". Ela encena um disparo e o jovem cai no chão. Um por um, todos vão sendo derrubados, até que um deles recita o poema tão lindamente que ela se emociona. Em vez de matá-lo, abraça-o e lhe dá um beijo na bochecha — um gesto de carinho amigável e gentil. A imagem de poder da jovem de vermelho (a relação com chapeuzinho vermelho é direta) sobre os homens fica clara: ela não é devorada pelo coro masculino (pelo lobo), pelo contrário, ela submete os seus integrantes às suas pistolas. Nessa cena, a diretora também se parece com a rainha de copas, de *Alice no País das Maravilhas*, com o seu famoso bordão "Cortem-lhe a cabeça!" (no caso, declamem lindamente ou morram!).

Os homens formam um coro de homens pujantes no início (jovens, fortes, corredores, desbravadores e corajosos), que vão sendo pacificados ao longo da obra, curvando-se ao regime de um desejo feminino apresentado pela única mulher em cena: complexo, violento, agressivo, autoritário, imprevisível, mordaz, manipulador, sádico, atraente, despudorado, excêntrico e masoquista. Pelas suas



ações no decorrer da trama, a jovem invoca as bruxas queimadas nas fogueiras da inquisição, as histéricas aprisionadas e mortas no Salpêtrière, em Paris, no Sanatório Pinel de Pirituba, em São Paulo, e em tantos outros depósitos para as recusadas do convívio, as lésbicas dentro e fora dos armários da história, as sufragistas, as que ficaram para titia, as avós que tomavam injeções de insulina e choques de eletrochoques para aguentar suas vidas modorrentas. Um ódio feminino se instaura no palco como o retorno do reprimido. Homens, aguentem, pois vocês serão aniquilados. O lobo é um animal que não se presta à domesticação. Qual é a alternativa? “Morre”!

### *Lobo é Camp*

Carolina se desfaz do abraço e diz “gente, tá tudo bem, tá todo mundo vivo, vai gente, se mexe”. A estratégia de metalinguagem reaparece algumas vezes quando a personagem indomável, grandiosa e excêntrica dá lugar a uma moça que fala com voz comum, diretamente ao espectador, pede com educação e brinca como se fôssemos colegas. Desse breve momento de quebra de encenação, entra-se de súbito novamente no teatro como representação, agora parodiando os karaokês. Bianchi dubla a música *Those Were The Days* (1968), de Mary Hopkin, enquanto os homens passam as mãos no seu corpo e a jogam para cima no refrão.

A dramaturgia de Bianchi faz do *Camp* (Sontag, 2018) a sua estrutura de montagem. Tudo é exagerado: o karaokê, o *lip sync*, a dancinha ridícula dos homens em uníssono para música italiana, a cor de seu figurino, as duas espingardas na sua púbis, suas botas de *cowboy*, seu jeito de andar, as músicas cafonas que sabemos de cor, o bicho empalhado falando pelas gravações, as tripas de linguíça amarradas na barriga do ator com filme de PVC, o sangue declaradamente falso que espirra de uma bexiga e o ovo que ela pare no final. Susan Sontag, na sua longa lista descritiva sobre a estética *Camp*, escreve: “Na verdade, a essência do *Camp* é seu amor pelo não natural: pelo artifício e exagero”<sup>12</sup> (2018, p. II). Mais à frente, a autora coloca: “*Camp* afirma que bom gosto não é

---

<sup>12</sup> Indeed the essence of *Camp* is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. (Tradução nossa)



simplesmente bom gosto; que existe, de fato, um bom gosto de mau gosto”<sup>13</sup> (Sontag, 2018, p.31). Muitas das cenas de *Lobo* são boas de tão ruins, falsas, desmedidas e hiperbólicas. Uma das frases mais famosas da grande ensaísta norte-americana me vem à cabeça: “A declaração final do *Camp*: é bom porque é horrível”<sup>14</sup> (Sontag, 2018, p.33).

Um dos rapazes se senta no piano, nu, e improvisa suavemente enquanto lê-se projetado INTERMEZZO. Uma raposa empalhada é colocada na diagonal do palco. Ouvem-se sons de respiração feminina e uma voz em *off* recita um monólogo: “depois de dar à luz um ovo gigante, desconfio que minha bacia tenha se destroçado. [...] a porca vai torcer o rabo”. A raposa não é um lobo, mas na cena faz as vezes de um “lobo”.

*Camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma 'lâmpada'; não uma mulher, mas uma 'mulher'. Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é compreender o Ser-Enquanto-Desempenha-Um-Papel. É a extensão mais ampla, em sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”<sup>15</sup> (Sontag, 2018, p.9-10).

*Camp* é canastrão, decadente, aberrativo e “converte o sério em frívolo (Sontag, 2018, p.1).

## Ela Mata o Homem Errado

Bianchi retorna ao palco com peruca loira, blusa de alça, sapatos de salto e saia rodada azuis. O coro masculino nu segura equipamentos de filmagem e um dos jovens, à frente, veste terno preto, camisa branca e sapatos sociais. Um dos rapazes do coro usa óculos escuros - objeto que o distingue dos outros e o caracteriza como o diretor da cena de filmagem a ser representada. Bianchi e o moço vestido interpretam os atores da cena. O diretor, enquanto coordena a

---

<sup>13</sup> Camp asserts that good taste is not simply good taste; that there exists, indeed, a good taste of bad taste. (Tradução nossa)

<sup>14</sup> The ultimate Camp statement: it’s good because it’s awful. (Tradução nossa)

<sup>15</sup> Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a ‘lamp’; not a woman, but a ‘woman’. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater. (Tradução nossa)

encenação, passa a mão no corpo da atriz, em referência aos escândalos hollywoodianos de homens poderosos sobre atrizes aspirantes e à terceira onda feminista ligada ao movimento #metoo. Carolina repete a mesma fala, “Eu te dei os melhores anos da minha vida, mas não tem importância porque no final o amor, o amor sempre vale a pena”. O diretor demanda: “mais louca! vai!”. Em resposta aos comandos, a jovem vai acentuando a sua interpretação cada vez com maior intensidade (uma estratégia que ficou muito conhecida com Pina Bausch, pela qual a bailarina/personagem perde, pela repetição, o controle sobre si). No ápice da sua interpretação exagerada, ela corre até o homem de terno, arranca as suas tripas e o mata. Ela desenha, com o intestino de linguixas, um coração em volta do cadáver, enquanto a equipe de cinema filma tudo.

A atriz ataca o seu colega de profissão (o ator com quem contracena), em vez de atacar o diretor que a assedia sexual e moralmente. Ela mata o homem errado, em um processo de substituição analisado em profundidade por Freud e Breuer em *Estudos sobre a Histeria*: “A cólera apresenta reações adequadas, correspondentes a suas causas. Se elas são impossíveis ou veem-se inibidas, outras a substituem. [...] transpomos a excitação da cólera, da reação adequada para outras, e nos sentimos aliviados” (Freud; Breuer, 2016, p.287). Atrizes assediadas não podem (ou não podiam, vejamos os efeitos a longo prazo do #metoo), rebelar-se contra os seus diretores e produtores, dos quais as suas carreiras dependem (ou dependiam, idem). Todos nós atuamos substituições recorrentemente na vida, pois nossa cólera, quando não pode ser direcionada aos agentes de nosso infortúnio, é desviada a um objeto próximo. A atriz de peruca loira reitera a ira mal direcionada de Giaele em assassinato, que substitui o culpado pelo inocente. Repetidamente, em *Lobo* a crueldade feminina é justificada pela opressão patriarcal.

Carolina enfia o rosto na barriga ensanguentada e mancha seu maxilar e nariz de tinta vermelha. A imagem da jovem sobre as tripas do morto é ambígua, pois parece, ao mesmo tempo, um ato de devoração e de felação. Em meio à ação grotesca, um dos jovens do coro, com o rosto pintado de rosa, começa a cantar à capela, em inglês, a música *L'Amour Toujours*, de Gigi D'Agostino. A canção pop de



gosto duvidoso se transforma em canto lírico e o sublime baixa o seu manto sobre a selvageria representada, emoldurando a cena antropofágica.

## Coreografia da histeria<sup>16</sup>

### Corpos convulsivos em *Lobo*

Um forte elemento da dramaturgia da obra, tanto nos letreiros projetados na tela ao fundo quanto nas diversas vezes em que escutamos uma voz nos amplificadores, é a transmutação do ser humano em animal e vice versa, seja pelo antropomorfismo do lobo e da lagosta (última cena), que falam com palavras humanas, seja pelas vozes femininas que narram as transformações de pessoas em bestas (“a humanidade é uma hiena”, Giaele mata Sisara “com a força de setecentas cabras” e “sente falta de quem lhe pouse as mãos nos cascos”). Bianchi faz da zoantropia parte de seu estilo dramático, referenciando medos e crenças que levaram milhares de mulheres às fogueiras da Inquisição, acusadas de serem feiticeiras que conversavam com espíritos e dominavam ou transformavam-se em animais.

Seria essa mais uma obra com características marcadamente do corpo histérico desde que esquadrihado, descrito e analisado por Charcot, na segunda metade do século XIX? “Está tudo ali [nas fotos de Salpêtrière]: poses, crises, gritos, ‘atitudes passionais’, ‘crucificações’, ‘êxtases’, todas as posturas do delírio” (Didi-Huberman, 2015, p.15). Ao sair do espetáculo, ainda no corredor do teatro, abro em meu celular a lista das características da “performance do corpo histérico” (Marshall, 2016, Loc. 30), que venho elaborando a partir das descrições de Charcot, Freud, Didi-Huberman, Kate Gotman e Jonathan Marshall, e noto que praticamente

---

<sup>16</sup> Ressalva importante: O corpo feminino histérico tem a sua história abraçada à das mulheres brancas de classe média e alta que permaneceram sexualmente, financeiramente, legalmente e subjetivamente submissas aos seus representantes legais masculinos até recentemente. Entretanto, como nos lembram as teóricas feministas negras, como bell hooks (2019), essa nunca foi a condição de todos os corpos femininos, especialmente nos países com passado escravagista, como o Brasil. Apesar desse não ser o foco deste artigo, não podemos nos abster dessa observação, já que fazê-lo incorreria o texto em mais uma generalização que invisibiliza a luta das mulheres subalternizadas.



todas as palavras da minha lista foram representadas em cena: apreensão, convulsões, espasmos, solavancos, ataques repentinos, histrionismo, destempero, exibicionismo, descontrole, despudor, desfiguração, desordem, desvario, desmonte, extravagância, desarticulação, agitação, sedução, exagero, figuras descabeladas, olhos revirados, corpos que babam, corpos que urinam, contorções, contrações, explosões, automutilações, paralisia de membros, dormência de membros, movimentos involuntários, movimentos abruptos, dissociação, desintegração, corpos parcialmente vestidos, exaustão, bem como agressão a si e ao outro. Tais padrões motores típicos da agitação, estado psicofísico que desafiava a sociedade ocidental antes dos antipsicóticos, antidepressivos e calmantes, e que enchiam os sanatórios aos milhares, preenchem o palco. Para os que sabiam ouvir: “A agitação não é somente uma excrescência, um câncer ‘psicomotor’. É também, e acima de tudo, uma modalidade de existência, um tipo de atualização, um estilo expressivo” (Fanon, 2020, Loc. 1684). São corpos prodigiosos, que aguentam muito mais do que o corriqueiro. Valho-me das palavras de Didi-Huberman, mais uma vez, para descrever esse corpo: “do que é capaz o corpo histérico: pois bem, parece um prodígio. Parece um prodígio, ultrapassa a imaginação e até qualquer expectativa’, como se costuma dizer” (Didi-Huberman, 2015, p.15).

Segundo Freud, corpos convulsivos nos inquietam porque parecem ter sido capturados por porções inconscientes do ser. Sendo assim, corpos histéricos nos mostram que o inconsciente não somente sonha e deseja, mas também age nos músculos e ossos.

O efeito inquietante da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. Os leigos veem nelas a manifestação de forças que não suspeitavam existir no seu próximo, mas que sentem obscuramente mover-se em cantos remotos de sua própria personalidade. De modo consequente e psicologicamente quase correto, a Idade Média atribuiu todas essas manifestações patológicas à ação de demônios (Freud, 2010, p. 363).

Saio com a pergunta inconveniente de Marshall (2016, Loc. 262): seria *Lobo* uma obra que se inscreveria na longa genealogia de trabalhos que representam estados neuropatológicos como entretenimento radical? Segundo questionamento inconveniente, citando Didi-Huberman (2015, p.22):

Eu gostaria de interrogar esses acordos [...] quando, em se tratando de histeria, um médico [no meu caso, uma espectadora] mal consegue não assistir como artista à dor como que luxuosa de um corpo entregue a seus sintomas. Eu mesmo não escapo a esse paradoxo de atrocidade [...].

Reflico que o reconhecimento da ambivalência emocional é uma das maiores contribuições da psicanálise: "Como conciliar a tensão desprazerosa e a sensação de prazer?" (Freud, 2016, p.124). A ambivalência do espectador diante de estados neuropatológicos como entretenimento, repulsa e atração misturados, não são novidade na encenação da loucura. Recordo-me das palavras de Lucia Sander: "A louca no palco é uma visão tão assustadora e fascinante que deixa na penumbra tudo e todos os demais à sua volta" (Sander, 2013, p.113).

O incômodo continua: *Lobo* propõe aos espectadores a cumplicidade, o *voyeurismo* sádico, o nojo e a repulsa. Recordo-me de uma citação famosa do pai da psicanálise: "A força do instinto sexual se compraz em afirmar-se na superação desse nojo" (Freud, 2016, p.44). Imagino que alguns possam se assustar ou rejeitar tais ofertas, mas vejo-me abraçando-as em um misto de vergonha e prazer. Nos seus três ensaios sobre a sexualidade, Freud decifra esse sentimento paradoxal: "A força que se opõe ao prazer em olhar, e que eventualmente é suplantada por este, é o pudor (como antes sucedeu com o nojo)" (Freud, 2016, p.51). Racionalizo as minhas impressões revisitando os mesmos ensaios: "o instinto sexual tem de lutar contra certas forças psíquicas que agem como resistências, entre as quais a vergonha e o nojo" (Freud, 2016, p.57). Talvez a minha captura atencional e desejante pelo coro masculino de *Lobo* derive de formações reativas à minha sexualidade polimórfica recalcada (Freud, 2016, p.81, 98-99). O investimento estético, explicitamente sexual, força em mim um questionamento moral, sem o qual meu prazer de *voyer* não existiria - não há prazer na contemplação do sofrimento, real ou representado, se não misturado à culpa, daí sua atrocidade inescapável.



## Corpos convulsivos na cena paulista

Figuras ativas da jovem geração de coreógrafas, dramaturgas e intérpretes em terras paulistas nos fazem pensar sobre um modo feminino cada vez mais presente: seres andróginos, que recusam a feminilidade doce, gentil, bela, submissa, passiva, contida, subserviente e heteronormativa, e incarnam corpos explosivos, raivosos, sensuais e sexuais, da ordem homoafetiva, bissexual ou heterossexual anti patriarcal. Nas suas obras, essa nova geração reencena práticas psicomotoras historicamente associadas aos ataques histéricos e apresentam-nas como formas estéticas de empoderamento feminino. São corpos que convulsionam, agitam-se, atacam o ar, a si mesmas e o outro repentinamente, atuam com espasmos inesperados, pausam catatonicamente, expõem-se sem pudor ora arrancando as roupas sem erotismo ora seduzindo o espectador com trajés curtos e olhares adocicados. São mulheres descabeladas ou que raspam seus cabelos, reviram os olhos, urinam, babam e se contorcem.

Vi *Égua* em agosto de 2017 no Teatro do Centro da Terra. Criada, dirigida e interpretada pelas bailarinas Josefa Pereira e Patrícia Bergantin, a obra conta com a colaboração visual da artista Manuela Eichner. Na sinopse do programa, lê-se que "Égua experiencia a potência do animal cavalo, quando afirmado a partir deste outro estranho, 'o segundo sexo'". Como se quisessem regredir para escrever uma outra história do corpo feminino, as artistas se alinham a personagens femininas raivasas que rondam tanto o imaginário mítico antigo (Eva, Lilith, Medeia, Lady Macbeth, entre inúmeros outros) quanto o contemporâneo (Charlotte Gainsbourg nos filmes *Anticristo* e *Ninfomaníaca*, de Lars Von Trier, e o livro autobiográfico *Argonautas*, de Maggie Nelson, são somente alguns exemplos). As duas mulheres em cena se colocam de quatro para se regerem novamente pelo olfato, sugerindo uma regressão evolutiva descrita na sinopse: "um movimento para *farejar* resquícios de modos esquecidos de existir" (grifo nosso).

Assisti à performance *Monstra* em abril de 2018 no Sesc Pompeia. Nela, cinco jovens mulheres (Bárbara Elias, Danielli Mendes, Josefa Pereira, Mariana Costa e Patrícia Bergantin) tecem uma coreografia-colagem com plantas. Com a direção da coreógrafa e bailarina Elisabete Finger e da artista visual Manuela Eichner, as



células cênicas independentes unem-se como "blocos de ações que se colam e se separam uns dos outros com certa brutalidade, como se fossem cortados com uma tesoura"<sup>17</sup>. A tessitura corporal engloba formas e movimentos imprevisíveis, agitados, desajeitados, irregulares e disruptivos. Ao longo do trabalho, acompanhamos a instauração de um estado de descontrole cada vez mais acentuado e violento, pelo qual testemunhamos a fusão de mulheres e plantas em um corpo único, uma massa revoltosa. Em uma das cenas, as cinco performers urinam em cena, impregnando o chão com o líquido amarelado e o teatro com seu odor característico.

Em fevereiro de 2019, assisti ao solo *Marcela Banguela*, de Natália Mendonça, no Teatro do Centro da Terra. Segundo a autora: "uma criatura que veste fogo e bicho. um projeto de velha. descabelada. assimétrica. perigosa. na rua ela não anda, se monta pra guerra. mija na caçamba. toda dada a excessos. num segundo gargalha, no outro se debulha em lágrimas"<sup>18</sup>. A obra foi apresentada com o público sobre o palco, dividindo o espaço com a artista, que se movia muito proximamente aos espectadores. A sua pesquisa, autobiográfica, debruçou-se sobre a corporalidade que sentiu emergir quando se mudou do interior do estado de São Paulo para a capital. Nessa nova realidade, Natália passou a "andar com roupas largas, muito largas. Ter um caminhar masculinizado. Sair gritando na rua escura. Correr, como se estivesse atrasada para algo. Usar chapéu tampando o rosto. Esquivar-se. Sobreviver"<sup>19</sup>. O seu corpo, habilmente treinado, passava de estados fortes e violentos para momentos frágeis e delicados. Ela iniciou vestindo sobretudo, calças douradas e chapéu, e terminou nua em um canto do espaço, em cena comovente de grande intensidade dramática. O seu corpo foi da masculinidade parruda, excessiva, teatralizada, para a feminilidade confusa, desencaixada do seu ambiente e insegura.

Entre novembro e dezembro de 2019, orientei o desenvolvimento da obra *Manada*, no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, em Campinas, como

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://cargocollective.com/manuelaeichner/MONSTRA>. Acesso em: 13 abr. 2021.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://centrodaterra.org.br/natalia-mendonca>. Acesso em: 13 abr. 2021.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/375-marcela-banguela-de-natalia-mendonca-estreia-na-oswald-de-andrade>. Acesso em: 13 abr. 2021.



Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Dança dessa universidade. O trabalho foi criado pelas alunas Ana Carolina Yamamoto, Ariadne de Souza, Beatriz Paias, Clara de Clara, Fernanda Xavier e Thaís Santana. Interessava às criadoras pesquisar corpos convulsionantes, indomados, extasiados, descontrolados, exauridos, trêmulos e retorcidos. Sobre sapatilhas de ponta nos quatro membros, cobertas com meias cor de rosa, as bailarinas entravam em cena caminhando de quatro sobre um grande tapete de grama falsa, vestidas com macacões laboratoriais brancos. Ao se despirem dos macacões, apareciam com roupas e maquiagens muito coloridas e retiravam, com os dentes, as sapatilhas de ponta de suas mãos e pés, transformando-as em armas ao lançá-las com força no chão. As cenas que se seguiam misturavam violência e ironia para tratar da ambivalência com a qual as intérpretes experimentam a feminilidade. Esse trabalho foi apresentado no Teatro de Contêiner, na cidade de São Paulo, em março de 2020.

Em todas as peças descritas acima, roteiros flexíveis alinhavam as coreografias, permitindo a ocorrência de adaptações temporais e espaciais que fisicalidades extremas, que lidam com estados corporais em vez de movimentos minuciosamente planejados, demandam. Outro aspecto comum é o alto grau técnico das intérpretes, assim como em *Lobo*. São artistas com formação em instituições de renome, muitas tendo trabalhado com diversos coreógrafos na última década, tendo produzido, ademais, trabalhos próprios e autorais. Nota-se o cruzamento entre os trabalhos, por exemplo as intérpretes de *Égua* dançam em *Monstra*, assim como Natália Mendonça performa com intérpretes de *Monstra* e *Égua* em trabalhos com outros coreógrafos na cidade de São Paulo.

Ao assistir a essas obras, percebi, operando na minha memória, o que Carlson descreve como "assombração".

Ao assistir a uma peça, somos sempre em certa medida afetados pelas lembranças de outras peças, que cercam nossas experiências atuais como 'fantasmas'. Por essa razão, eu designei essa parte inevitável do processo de recepção no teatro de 'assombração', e considero que toda nova encenação, em algum grau ou outro, é assombrada por tais fantasmas (Carlson, 2020, p.7-8).



Os fantasmas de *Égua*, *Monstra*, *Marcela Banguela*, *Lobo* e *Manada* vagam na minha experiência de espectadora sentada nas cadeiras ou arquibancadas dos teatros. A minha percepção não é somente cumulativa, mas assombrada pela satisfação de reconhecer similitudes, assim como pelo dissabor que a mesma constatação desperta. Reflito: seria essa uma repetição como sintoma de um momento cultural ou a reprodução de estilos em função do desejo de participar da pauta artística do momento, que assegura convites e visibilidade? (Artistas experientes perdem a ingenuidade no confronto com o mercado, pois curadores, críticos e programadores sinalizam o que interessa ou não à pauta do momento, em um círculo vicioso que define quem está dentro ou fora do circuito). Muito provavelmente, concluo, ambas as coisas.

### Considerações finais

*Lobo* se insere num campo que nunca deixou de existir, mas que, recentemente, vem ganhando força dentro do cânone da dança cênica paulista. Esses trabalhos teriam suas corporeidades descritas, por médicos e escritores de tempos atrás, como histéricas. Quando teatralizadas por Charcot, na segunda metade do século XIX, eram coreografias da doença, de mulheres “neuróticas à força de serem educadas ao mesmo tempo no horror e na exibição do sexo” (Roudinesco, 2019, p.12). Quando encenadas hoje, obras como *Lobo*, *Égua*, *Monstra*, *Marcela Banguela* e *Manada* enchem teatros e atraem numerosos espectadores.

Em 2018, *Lobo* fez duas apresentações lotadas no Teatro Oficina, com mais de 700 pessoas por noite. *Égua* ganhou o prêmio do Cultura Inglesa Festival em 2017 e foi selecionada para a Bienal Sesc de Dança de 2019. *Monstra* se apresentou no Sesc Pompeia, no Sesc 24 de maio, além de festivais no Brasil e no exterior. *Manada* encheu o Centro Cultural Casarão, em Campinas, e se apresentou para um bom público no Teatro de Contêiner, em São Paulo. Se, um século atrás, corpos convulsivos, desorganizados, descabelados e despudorados eram abandonados e trancafiados no Sanatório Pinel de Pirituba (Vacaro, 2011), atualmente, as suas encenações encontram público vasto e interessado em São Paulo.



São coreografias que se insurgem contra a histórica "suspeita profunda [na dança cênica] contra a motilidade irregular - uma preferência por movimentos suaves, regulares e previsíveis sobre atos corporais espontâneos ou abruptos" (Gotman, 2018, p.5). Ao invés de nos ofertarem movimentos com belas linhas em sequências milimetricamente desenhadas, esses corpos nos entregam linhas tortuosas e gestos entrecortados. No lugar de faces neutras ou sorridentes, ofertam-nos rostos contorcidos ou catatônicos. Em vez do controle de gestos habilmente treinados, entregam-nos o descontrole habilmente cultivado.

Essas peças revigoram, ademais, o medo patriarcal da dissolução do psiquismo feminino em selvageria animal - como se a mulher e o bicho fossem similares na sua incapacidade de contenção.

O paradigma darwiniano da animalidade fez sua entrada não só nos textos literários - pensemos no Drácula de Bram Stoker (1897), homem-morcego, grande sedutor de ratos - mas também no discurso das nascentes ciências humanas e no da medicina mental. Ele permitia afirmar que, se o animal, inferior ao homem, o precedera no tempo, o homem civilizado conservara em diversos graus - tanto em sua organização corporal como em suas faculdades mentais ou morais - o traço indelével dessa anterioridade e dessa inferioridade. Em seu foro íntimo, o animal humano podia então se transformar, a qualquer momento, numa besta humana. E foi nessa perspectiva que os humanos sempre se insultaram utilizando um vocabulário animalesco: cadela, piranha, cérebro de minhoca, galinha morta, burro de carga, barata de sacristia, vaca, víbora, porco (Roudinesco, 2019, p.23).

Estabelece-se uma coreografia da histeria que, todavia, rejeita a negatividade historicamente associada aos movimentos característicos desse estado. Palavras pejorativas, como vadia, mana, monstra, cavala, histérica, louca, desvairada, cachorra, puta, vaca, manada e outras perfazem os títulos de algumas dessas peças, subvertendo xingamentos e transformando-os em identificadores positivos. Nas palavras de Montagner:

Estratégias de choque, a implementação do escândalo, a explicitação do corpo nu - e de suas relações com a sexualidade, a pornografia e formas de objetificação do corpo feminino -, a confrontação de padrões e condutas impostas às mulheres, entre outros, constituem-se em manifestações performáticas que há décadas buscam desestabilizar as concepções e condutas atribuídas à mulher nas sociedades. Nessas desestabilizações parece ocorrer um recorrente dismantelamento da



ideia da mulher dócil, domesticada e delicada, por meio de estratégias que conferem ao corpo feminino o status de abjeto, desprezível e vil, inapropriado frente às concepções do patriarcado (Montagner, 2019, p.313).

Essa tendência não se dá isoladamente, já que São Paulo é uma metrópole hiperconectada aos outros centros financeiros e culturais do mundo, onde muitas das artistas acima estudaram. A onipresença do corpo desestruturado na cena ocidental é descrita por Giambrogen:

O corpo do performer contemporâneo é um corpo histérico, patológico, infecto, purulento, excessivo, que depois de desafiar a lei da gravidade, superou a fisiologia e a anatomia clássica contorcendo-se em posições no limite do humano, ou ainda, aspirando ao pós-humano (2012, p. 131).

Entretanto, na visão desse autor, a lista de coreógrafos europeus e norte-americanos, cujos desenhos corporais se remetem às crises históricas identificadas no final do século XIX é tão extensa que nos faz perguntar se ele não estaria incorrendo no viés cognitivo de buscar corroborações afirmativas em qualquer indício. A sua asserção de que o *butoh* seria mais um exemplo de corpos históricos em cena demonstra incapacidade de perceber nuances culturais em contextos diversos, como se as respostas artísticas a crises históricas em qualquer lugar do globo seguissem o manual de psiquismo ocidental (Watters, 2011).

Kéline Gotman, similarmente à Giambrogen, observa a prevalência de corpos desordenados e marginais na dança contemporânea. Ambos autores, como quase sempre o fazem teóricos da cultura norte-americanos e europeus, generalizam os seus contextos para o mundo todo, pois o termo contemporâneo, como sabemos, nunca é por eles localmente situado. Apesar desse excesso de narcisismo, as observações dos autores, se redimensionadas, podem iluminar questões importantes. Ao analisar coreografias europeias desse início de século XXI, Gotman escreve:

Esses trabalhos sugerem o que estou descrevendo como uma virada coreográfica no teatro-dança contemporâneo, deslocando a paisagem do movimento do que André Lepecki (2006) chamou de dança 'exausta' dos anos 1980 e 1990 - em que ruptura, silêncio e quietude apresentavam dramaturgias do fracasso - para a adoção de movimentos extra-



cotidianos intensos, tensos e extáticos que podem parecer doentios, desordenados ou marginais. Essas danças altercinéticas, emprestadas da neurologia, histeria e distúrbios psiquiátricos, rearticulam os regimes do corpo ao mesmo tempo em que oferecem um vocabulário de movimento polimórfico<sup>20</sup> (Gotman, 2012, p. 159).

O fato de corpos femininos em crise não serem novidade na dança cênica ocidental (como atestam as apresentações para público seletivo da célebre dançarina sonâmbula Madaleine G. no início do século XX, em Munique) não diminui o interesse nem a importância da reincidência dessa corporalidade neste início do século XXI, inclusive em São Paulo. Como escreve Johana Braun: "Embora a história e a evolução da representação da histeria tenham sido extensivamente pesquisadas, o estudo de como esses discursos foram transferidos para a cultura do século XXI permanece um território em grande parte inexplorado"<sup>21</sup> (2020, p.11). Apesar dos motivos dessa reciprocidade entre tendências coreográficas europeias e paulistas não serem o foco deste artigo, ela provavelmente deriva dos enlaces entre origem e formação de muitas das artistas citadas.

Observa-se a sedimentação de uma cultura na dança paulista na qual corpos impensáveis sobre o palco há algumas décadas tomam espaço. São artistas que discutem a feminilidade a partir de uma corporalidade despudorada, babada, urinada, agressiva, agitada, sedutora, provocante, enojante, contorcida, nua, seminua, catatônica, trêmula, explosiva, violenta, espasmódica, exagerada, descabelada, desfigurada, descontrolada, exibida, histriônica, destemperada, desarticulada e escrachada. Desde essa posição estética, elas parecem ter tomado para si o lugar de fala ou, melhor dizendo, do grito.

---

<sup>20</sup> These works suggest what I am describing as a choreographic turn in contemporary dance-theatre, shifting the movement landscape from what André Lepecki (2006) has called the 'exhausted' dance of the 1980s and 1990s—in which rupture, silence, and stillness present dramaturgies of failure—to a heightened, tense, ecstatic embracing of extra-daily movements that might appear diseased, disorderly, or marginal. These alterkinetic dances, borrowing from neurology, hysteria, and psychiatric disorders, re-articulate the body's regimens while offering a polymorphic movement vocabulary. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> Although the history and evolution of the representation of hysteria have been extensively researched, the study of how these discourses have been transferred to twenty-first-century culture remains largely uncharted territory. (Tradução nossa)



## Referências

- BRAUN, Johanna (ed.). *Performing Hysteria: Images and imaginations of hysteria*. [S. l.]: Leuven University Press, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv18dvt2d.4>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Estudos sobre a Histeria. In: *Sigmund Freud: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1893-1895]. v. 2
- CARLSON, Marvin. O mesmo, só que diferente: o Teatro e a “assombração”. Tradução de Evelyn Furquim Werneck Lima. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*. Museu de Arte Moderna do Rio. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FANON, Frantz. 2020. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a Sexualidade. In: *Sigmund Freud: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1905]. p. 13-172. v. 18
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *Sigmund Freud: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919]. p. 328-376. v. 14
- GIAMBRONEN, Roberto. Dançar a crise: a histeria da clínica à cena. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, n. 19, p. 129-133, nov. 2012.
- GOTMAN, Kéline. *Choreomania: Dance and Disorder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.
- GOTMAN, Kéline. Epilepsy, Chorea, and Involuntary Movements Onstage: The Politics and Aesthetics of Alterkinetic Dance. *About Performance*, Sydney, n. 11, p. 159-183, mar. 2012. Disponível em: <https://search.informit.org/doi/10.3316/INFORMIT.503154365090185>. Acesso em: 11 fev. 2022.
- HOOKS, Bell. *Eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feministas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- JÄRLEMYR, S. A. Tale of Cross-Dressers, Mothers, and Murderers: Gender and Power in Judges 4 and 5. *Svensk Exegetisk Årsbok*, Uppsala, v. 81, p. 49 - 62, 2016. Disponível em: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-313745>. Acesso em: 28 nov. 2020.
- MARSHALL, Jonathan W. *Performing Neurology: The Dramaturgy of Dr Jean-Martin Charcot*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.



MONTAGNER, Alessandra. *Corpos Despedaçados: Choque e Espectação nas Artes da Cena*. 2018. 197 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, 2018. Disponível em:  
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/333375>.  
Acesso em: 26 set. 2020.

MONTAGNER, A. Do corpo feminino em performance: exceder-se para não asfixiar. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 311-325, set. 2019. Disponível em:  
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019311>.  
Acesso em: 3 fev. 2022.

MORAES, Juliana. *Dança, Frente e Verso*. São Paulo: NVersos, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário Amoroso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2019.

SANDER, L. V. O que eles querem de Augustine? Sobre o Retrato de Augustine, de Peta Tait e Matra Robertson. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 112-119, dez. 2013. Disponível em:  
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013112>.  
Acesso em: 3 fev. 2022.

SKANTZE, P. A. *Itinerant Spectator/Itinerant Spectacle*. New York: Punctum, 2013.

SONTAG, Susan. *Notes on 'Camp'*: Reino Unido, EUA, Canadá, Irlanda, Austrália, Índia, Nova Zelândia e África do Sul: Penguin Random House UK, 2018.

VACARO, Juliana. *A Construção do Moderno e da Loucura: Mulheres no Sanatório Pinel de Pirituba (1929–1944)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-31102011-103753/pt-br.php>.  
Acesso em: 27 set. 2020.

WATTERS, Ethan. *Crazy like us: The Globalization of the Western Mind*. Londres: Robinson, 2011.

Recebido em: 18/04/2022

Aprovado em: 03/08/2022