

“I am done”: violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’

KARINA GOMES BARBOSA

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop)

País Brasil

Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

Doutora em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB).

Contato principal para correspondência.

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

País Brasil

Professor do Departamento de Comunicação Social e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

RESUMO

Realizamos uma leitura do documentário em curta-metragem *Hysterical Girl* (Kate Novack, 2020) com o objetivo de investigar os modos pelos quais a desarticulação da linearidade temporal e do diacronismo no audiovisual, por meio da linguagem, pode provocar fissuras em narrativas patriarcais, promover certo tipo de denúncia e ao mesmo tempo reparação de violências. Partimos de uma perspectiva feminista do audiovisual e do arquivo, que demanda processos de re-visão em busca de um novo olhar crítico, e nos debruçamos sobre duas estratégias cinemáticas empregadas no filme, a montagem e o off. Concluímos que o jogo da montagem, privilegiando o arquivo, o repertório e os discursos, cria um espaço testemunhal para a verdade de Dora, usurpada por Freud, e a restitui simbolicamente.

Palavras-chave: temporalidade; arquivo; testemunho

ABSTRACT

We read the short documentary *Hysterical Girl* (Kate Novack, 2020) in order to investigate the ways in which the disarticulation of temporal linearity and diachronism in the audiovisual, through language, can cause fissures in patriarchal narratives, promote a certain type of denunciation and, at the same time, a reparation for violence. We operate from a feminist perspective of audiovisual and archives, which demands re-vision processes in search of a new critical sight, and we focus on two cinematic strategies used in the film, editing and off. We conclude that the editing game, privileging the archive, the repertoire and the discourses, creates a testimonial space for Dora's truth, stolen by Freud, and symbolically restores it.

Keywords: *temporality, archive, testimony*

“O CASO DORA”

Em 1900, uma mulher de 18 anos foi tratada por cerca de três meses pelo psicanalista Sigmund Freud. Em 1905, Freud publicou *Análise fragmentária de uma histeria*, em que descreve o caso de Dora, a jovem levada ao médico pelo pai depois de um desmaio e da descoberta de uma carta suicida escrita por ela. Dora sofria, desde menina, de sintomas — que se manifestavam em momentos diferentes — como tosse nervosa, afonia, falta de ar, pigarros. Por meio da publicação do tratamento de Ida Bauer, o nome real daquela jovem, Freud buscava comprovar suas formulações teóricas sobre a histeria, a partir da chave de dois sonhos de Dora.

Aos 14 anos, Dora foi vítima de violência sexual cometida por um amigo da família: o sr. K, conforme chamado por Freud, a beijou à força. Ele era marido da sra. K, por sua vez amante do pai de Dora. Dois anos depois, K. tentou agarrar Dora à beira de um lago, ato ao qual ela reagiu com um tapa. Confrontado, K. e o pai da menina acusaram-na de mentirosa, desencadeando um episódio depressivo que culminou na ideação suicida. Por isso o pai levou Dora a Freud para tratá-la (com quem ele mesmo havia se tratado anos antes de doença decorrente de sífilis) e, possivelmente, negociar o silêncio da filha sobre suas transgressões a partir de uma suposta cumplicidade do médico.

A reação de Freud diante da história narrada por Dora diferiu da dos outros homens: ele acreditou nela. Mas disse que o ato “tenderia a provocar uma nítida sensação de excitação sexual numa garota de 14 anos que nunca foi tocada” (2016, p. 200) e garantiu que o assédio de K. não se tratava de uma sedução frívola, mas de um “cortejo amoroso” (2016, p. 209). O psicanalista classificou a reação de Dora como completamente histérica. Freud usou as expressões “vingança” e “ciúme” para caracterizar as ações da jovem e afirmou que, se o sr. K não tivesse aceitado a negativa dela, “e continuado a solicitá-la com persuasiva paixão, o resultado poderia facilmente ter sido outro” (2016, p. 304) — a questão do consentimento escapa totalmente a ele^[1]. Mais: Freud atribui o horror da menina diante das violências sexuais que sofreu ao fato de Dora ser apaixonada pelo sr. K, mas, ao mesmo tempo, sentir repulsa pelo ato sexual (relacionada, por sua vez, ao conhecimento sobre a vida sexual pregressa do pai). Na raiz da paixão por K., assim, estaria um amor recalcado pelo pai (e uma possível homossexualidade intuída por Freud, um amor pela sra. K). Depois de três meses, Dora abandonou o tratamento.

Segundo Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 51), o caso de Dora trata-se do documento clínico mais comentado da área, uma “tragédia do amor, do sexo e da doença”, além de ter grande importância para os estudos feministas, dos quais se tornou “objeto privilegiado” (p. 50). De acordo com Claire Kahane, o fascínio feminista pelo caso advém de ele se tratar de “um texto paradigmático de assunções patriarcais sobre o desejo feminino”^[2] (BERNHEIMER;

KAHANE, 1985, p. 24). No documentário em curta-metragem *Hysterical Girl* (2020), a cineasta Kate Novack retoma o caso de Dora não como uma narrativa audiovisual linear da história a partir do modo como foi relatada por Sigmund Freud; em vez disso, ela atua em sentido oposto — a contrapelo, buscando construir um testemunho de Dora e um espaço de enunciação desse testemunho, a que nunca tivemos acesso, a não ser pelas transcrições de falas dela no texto do psicanalista (ouvidas, interpretadas e escritas, claro, pelas mãos masculinas de Freud). Esse espaço testemunhal criado pelo curta-metragem é ainda mais singular, também, porque, conforme nota Elaine Showalter (1985, p. 159), “o ‘sintoma mais problemático’ de Dora, como Anna O., era ‘uma completa perda de voz’”^[3] 3.

O filme, semifinalista ao Oscar de Melhor Documentário em 2021, foi adquirido pelo *Op-Docs*, uma série do jornal estadunidense *New York Times* de documentários curtos de cineastas independentes^[4] 4, depois de ter sua estreia no festival SXSW suspensa pela pandemia de covid-19 em 2020, e foi lançado em março do mesmo ano na internet^[5] 5. No curta, a diretora Kate Novack busca engendrar um espaço narrativo para o testemunho de Dora tomando o texto freudiano como ponto de partida, mas transbordando-o, tensionando-o e deslocando seus sentidos, ao articular uma série de fragmentos discursivos e imagens de temporalidades distintas, em uma abordagem feminista do arquivo *que discutimos à frente*. O faz a partir de elementos audiovisuais e estratégias cinemáticas (MULVEY, 2019), notadamente a montagem e o *off*.

Tais estratégias cinemáticas têm como ponto fulcral a modulação das temporalidades das imagens buscadas nos arquivos. A narrativa promove um exercício de presentificação dos tempos dos arquivos, ela nos atualiza através de seu exercício de passado e presente. O jogo entre a temporalidade e a historicidade, no filme, se faz na duração do arquivo em cena e no discurso que ele encena. Este jogo revela uma possibilidade para alcançarmos alguns regimes de historicidade específicos que servem ao desenvolvimento do curta-metragem. Para tanto, buscamos no pensamento de Diana Taylor (2013) sobre os arquivos e os repertórios uma inspiração para explorarmos *Hysterical Girl*: o que permanece e o que é temporário? A partir desta pergunta, se juntam ao jogo a performance e a performatividade.

Remontando novamente às reflexões de Taylor (2013), as performances e as performatividades são compreendidas como modos de conhecer e experimentar o mundo ao redor e mais além. Queremos dizer que observarmos estes dois elementos performáticos como ações que enredam simultaneamente o corpo e a linguagem, a carne e o discurso. Dessa maneira, reconhecemos na estratégia criativa do curta-metragem o recurso à historicidade enquanto modo de revelação de uma realidade histórica. A convocação do arquivo é, no roteiro, uma maneira pela qual se evidencia a importância e o impacto no presente do discurso forjado no passado.

Neste artigo, realizamos uma leitura de *Hysterical Girl* a partir da perspectiva feminista

de teóricas como Teresa de Lauretis (1984; 1987), Laura Mulvey (2019), Adrienne Rich (2017). Tal perspectiva compreende o audiovisual como entretenimento, indústria, indelevelmente produzido no âmbito do patriarcado e sob suas condições, mas também como arena política para a instabilização desses discursos. Uma perspectiva feminista — nunca única — demanda um conjunto de processos; (re)formular, (re)escrever, (re)ler, (re)pensar, “olhar para nós mesmas”^[6] 6, diz Teresa de Lauretis (1987, p. 139). Convoca, sobretudo, o gesto de “re-visão”, de ver um texto antigo com um olhar fresco, em uma direção crítica nova, como proposto por Adrienne Rich; “um ato de sobrevivência” (2017, p. 66). Nosso objetivo é mostrar como a desarticulação da linearidade temporal e do diacronismo no audiovisual, por meio da linguagem, pode provocar fissuras em narrativas patriarcais, promover certo tipo de denúncia e ao mesmo tempo reparação de violências. Entendemos que estas fissuras são viáveis de ser consideradas se nos alinharmos a um entendimento do tempo não como uma linearidade causal, mas como uma conjunção de possibilidades de ordens distintas. Acatar as possibilidades pode evitar que os ordenamentos discursivos achatem os tempos, tornando-os dependentes de apenas uma dimensão temporal (todos os tempos dependem do passado ou todos os tempos apontam para o futuro, por exemplo), não permitindo entender suas especificidades.

Hysterical Girl visibiliza violências sofridas por Dora, violentada por Freud, pelo pai, pelo sr. K, pela Viena da virada do século, pelo patriarcado. Mas também coloca em movimento uma esfera coletiva, em que mulheres foram violentadas pelo tropo da histeria (mais uma agressão, ao lado de violências diversas, como sexuais, morais, patrimoniais, simbólicas), foram desacreditadas e descredibilizadas quando denunciaram violências de gênero, marcadamente sexuais (SHOWALTER, 1985). Ancoramos nossas reflexões no corpo crítico feminista acerca das teorias da psicanálise (SHOWALTER, 1985; NYE, 1995; MARTINS E MOREIRA, 2020), bem como nas teorias feministas do audiovisual, a partir de um enfoque culturalista que nos habilita a mergulhar no produto sem deixar de lado as relações de poder e de gênero, assim como suas inscrições históricas. A análise cultural crítica de inflexão feminista nos permite desconstruir o produto e reconstruí-lo a partir de nosso olhar interpretativo, colocando-o em relação ao contexto em que circula e às relações de poder em que está envolto. O gesto metodológico consistiu em um visionamento disciplinado do curta-metragem, que subsidiou um movimento desconstrutivo de decupagem focado nas operações de montagem e no uso do off ao longo do filme. Ao mesmo tempo, buscamos aproximá-lo das relações de poder que o envolvem e conformam, rumo à prática re-visionista feminista.

A DOENÇA DAS FILHAS

A chegada da psicanálise como modelo explicativo para a sexualidade, a constituição da feminilidade e a posicionalidade dos corpos na cultura e na sociedade (KEHL, 2016), entre outros aspectos das subjetividades, provocou abalos nas ciências, no comportamento e no tratamento da mente. Após mais de um século, é seguro afirmar que o corpo de conhecimento produzido por Freud, Lacan e todas as escolas psicanalíticas ao longo desse tempo não passou incólume aos processos de revisão, releitura e interpelação demandados pelo encontro com e atravessamento das teorias e movimentos feministas (entre outras interpelações igualmente relevantes, como as promovidas pelas teorias *queer* ou pelos estudos decoloniais, por exemplo).

A partir de uma perspectiva da performatividade do discurso, uma série de críticas^[7] tem mostrado como o modelo descritivo que a psicanálise construiu tem inscrito, em seu cerne, a normatividade que pretende descrever, qual seja, o (suposto) caráter masculino da cultura, demarcado: pelo mito da horda primitiva que inscreve a mulher em condição passiva de objeto primeiro do pai primevo, depois da troca entre os irmãos; pelo complexo de Édipo; pela inveja; pela castração. Percebe a diferença, aponta-a, maximiza-a, hierarquiza-a e constrói significados para ela que pretende naturais, mas apenas são denunciados se lidos performativamente, a partir dos sujeitos que os enunciam.

O complexo de Édipo freudiano, por exemplo, constitui uma das mais perenes, conflituosas e conhecidas contribuições da teoria psicanalítica. Conforme Andrea Nye (1995, p. 185), segundo essa perspectiva, “como Édipo, todos nós somos culpados de um amor sexual ‘ilegítimo’ pela mãe e uma rebelião contra a autoridade ‘legítima’ do pai”. A superação do conflito seria fundamental para a emergência de indivíduos saudáveis — para as mulheres, resume Nye (1995), restariam um consolo secundário na maternidade e uma aceitação da inibição feminina.

Assim, a psicanálise tem sido terreno pantanoso para os estudos feministas. Gerda Lerner (2019) aponta que, apesar de aspectos úteis às teorias feministas, a psicanálise legitima a dominação masculina. No seminal *O tráfico de mulheres*, Gayle Rubin coloca a situação de modo bastante claro, ao apontar que psicanálise e antropologia são ideologias do sexismo, sem deixar de lado sua utilidade para o estudo das questões de gênero:

Na medida em que a teoria é uma racionalização da subordinação das mulheres, essas críticas [feministas] têm se justificado. Na medida em que ela é uma descrição de um processo que subordina as mulheres, essas críticas são equivocadas. Como descrição de como a cultura fálica domestica as mulheres, e dos efeitos, nas mulheres, dessa domesticação, a teoria psicanalítica é incomparável (2017, p. 49).

Questionada sobre por que acionar Freud como matriz conceitual, Laura Mulvey traz pontos do pensamento freudiano que interessam ao feminismo. Um deles é a análise da psique masculina

no patriarcado, que é também uma análise da opressão, “um relato de uma sociedade que entranhou o poder masculino no inconsciente gendrado”^[8] (2019, p. 240), ou seja, um relato histórico que ainda se mostra presente. Outro aspecto diz respeito à visão (patriarcal) psicanalítica da mulher como “falta”, que leva a uma crítica feminista do imaginário patriarcal e do fetichismo, diz Mulvey. Para Martins e Moreira (2020, p. 91), que se debruçam sobre as atas das reuniões da Sociedade das 4a feiras, o que emerge dos arquivos dá indícios da lógica psicanalítica, de “como a reivindicação política das mulheres pode ser deslegitimada e desautorizada pelas explicações que tentam demonstrar a sexualidade como origem do conflito”.

É nesse contexto que lemos o caso Dora, uma ilustração de que acreditar na palavra da mulher que brada a violência sofrida, ainda que um passo adiante, ainda não é o bastante. Isso porque a violência, que ignora e fere o reconhecimento de seus direitos humanos básicos, só seria lida como um ato violento por conta da psique problemática dessa mulher. Ou seja, Freud crê que o sr. K. de fato beijou Dora à força e, posteriormente, tentou agarrá-la. Mas a impropriedade não está, para o psicanalista, nos gestos, e sim no fato de que a reação dela, a repulsa, estaria calcada na neurose. Não fosse Dora louca, certamente os atos seriam lidos como práticas socialmente adequadas, jamais como violências. E que seria a loucura de Dora? Segundo Lisa Appignanesi (2011, p. 452), a histeria era um “rótulo a ser aplicado a qualquer mulher que não se adequa, de Dora a Marilyn Monroe”.

Showalter (1985) aponta que a posição de Dora era similar à de muitas “novas mulheres” da época, que lutaram longamente para conciliar crenças sobre casamento e independência com visões tradicionais de feminilidade, desaguando em uma série de questões de saúde mental (p. 131). Dora sofreu por toda a vida de histeria, chamada de “doença da filha” em um cenário em que a cultura patriarcal sofria ataques de filhas rebeldes, afirma. Nesse contexto, uma “defesa óbvia era rotular mulheres lutando pelo acesso a universidades, às profissões e ao voto como mentalmente perturbadas” (SHOWALTER, 1985, p. 145), e uma leitura feminista demanda indagar se as patologias eram consequência da repressão patriarcal às mulheres (e não da repressão sexual das mulheres), uma forma de protesto em si mesma ou até a linguagem da rebeldia feminina.

Esse pode muito bem ter sido o caso de Dora, que era tratada como posse pelo pai e tinha direitos básicos, como a privacidade ou a liberdade pessoal, negados, narra Showalter. Segundo a autora, a crítica feminista tem sinalizado a loucura como uma etiqueta historicamente aplicada ao protesto e à revolução das mulheres. Assim, autoras como Hélène Cixous celebram essas mulheres, entre as quais Dora/Ida, como símbolos de uma feminilidade desafiadora, “cuja oposição, expressa por meio de sintomas físicos e códigos discursivos, subverte a lógica linear da ciência masculina”^[9] (SHOWALTER, 1985, p. 5). Showalter é pessimista em relação ao sentido da histeria na vida dessas jovens mulheres na virada do século XIX para o século XX: “histeria era

na melhor das hipóteses uma resposta privada, ineficaz, às frustrações das vidas das mulheres” (1985, p. 161). E, se a histeria representa um polo na luta das mulheres para redefinir suas posições na ordem social, Showalter enxerga o feminismo como outro polo, uma “alternativa ao silêncio histórico, e a determinação para falar e agir pelas mulheres na esfera pública” (1985, p. 161), enquanto Cixous (1981, p. 47) vê na histérica como alguém que não se constrói, mas constrói o outro. “Ela é o construto inorganizável, cujo poder em produzir o outro é um poder que nunca retorna a ela”^[10]10.

Ao tratar do caso, Freud buscou impor sua interpretação à jovem, de maneira antagônica, sem levar em consideração esse contexto social (SHOWALTER, 1985). Na visão do psicanalista, portanto, “a histeria dela vinha de fantasias masturbatórias, desejos incestuosos pelo pai e possivelmente anseios homossexuais ou bissexuais” (SHOWALTER, 1985, p. 160). Ainda assim, Appignanesi (2011, p. 145-146) considera o tratamento que Freud destinou a Dora como humano — em comparação com aquele destinado a outras históricas da época, e defende que o psicanalista enxergava nas raízes da histeria, entre outros aspectos, as “dificuldades de criar uma mulher em uma época em que a idealização da família estava às turras com a experiência vivida”. Como dissemos, uma posição contraditória, ou, nos termos de Charles Bernheimer (1985, p. 1), amostra da complexa relação entre histeria, psicanálise e feminismo, “de contestação, implicação e solidariedade”.

A GAROTA HISTÉRICA DE FREUD

Em seus 13 minutos, *Hysterical Girl* busca contrapor a interpretação freudiana da saúde mental de Dora com um espaço testemunhal construído para ela^[11]11, tirando de Freud a autoridade sobre a verdade da mulher e a exclusividade da mediação, desmontando e remontando conteúdos originais (VILLA-FORTE, 2019) e propondo-lhes novos significados. Essa voz ganha corporalidade através de uma atriz que interpreta Dora no século XXI. Mas o procedimento metaficcional não é o único acionado pelo filme, que também realiza um *mashup*^[12]12 de temporalidades, testemunhos de mulheres e imagens: além da Viena de Freud e de Dora, surgem na tela Anita Hill, Bill Clinton, Clarence Thomas, Serena Williams, Christine Blasey Ford, Leigh Corfman, *O último tango em Paris*, *O bebê de Rosemary*, *Cisne Negro*, *Marnie*, *Um método perigoso*, “fotografias vintage, pornografia vintage, clipes de celebridades, pinturas, anúncios impressos, imagens jornalísticas, que mercurialmente conectam o assunto principal do filme – a negação dos relatos de mulheres sobre abuso sexual – à história mais ampla da vida cívica e da cultura em geral”^[13]13 (BRODY 2021)^[14]14.

O crítico estadunidense Richard Brody (2021) classifica a montagem do filme como caleidoscópica. Caleidoscópio, uma reunião de fragmentos que, combinados a partir de gestos que os movimentam, produzem novas imagens; novos sentidos, arranjados, dizemos, por Novack, que atua como “autor[a]-montadora, deslocadora, manipuladora, autora-curadora” ou “arranjadora do discurso, uma gerenciadora de informação textual”^[15] (VILLA-FORTE, 2019, p. 27-28). O filme inicia com imagens estáticas e em movimento, documentais e ficcionais, de Sigmund Freud, e narrações em *off* a respeito dele e da psicanálise. Rapidamente, porém, a reverência descritiva visual e sonora é substituída por imagens, em sequência cada vez mais videoclíptica, de mulheres diversas em situações de questionamento de sua sanidade, em filmes, noticiários, eventos esportivos, atravessando tempos. Essas imagens são acompanhadas por comentários em *off*, majoritariamente de homens, acerca delas, culminando em uma sucessão que inclui imagens produzidas pelo médico Jean-Martin Charcot no Hospital da Salpêtrière, úteros, esculturas, stills fílmicos, um pequeno inventário, uma breve iconografia histórica da visualidade sobre a histeria feminina.

Em seguida, uma mulher é maquiada. Trata-se de Tommy Vines, atriz que coloca Dora em cena no curta; ela realiza a performance de Dora que, por sua vez, desnuda a performatividade do discurso psicanalítico freudiano. Tommy/Dora senta-se em uma poltrona chippendale em frente à câmera. A sequência seguinte nos leva a Viena de 1900 e, novamente, a Freud, cuja voz inventada, de Brian Kelly, narra diretamente de *Análise fragmentária de uma histeria* (2016), enquanto uma série de imagens da época tomam a tela, incluindo filmagens do Freud real. O artifício da montagem e da sincronização do som operam fortemente para dar a impressão de verossimilhança e unidade (SILVERMAN, 1988) entre o Freud que vemos e o Freud que ouvimos — uma sincronização (um artifício) que, segundo Kaja Silverman, o cinema clássico impunha à figura feminina, mas que em *Hysterical Girl* é imposta à masculina.

Entra em cena, então, Dora, som e imagem em sincronia, e ela fala pela primeira vez, mirando a câmera. Imagens de cobertura em referência à fala dela se alternam: “Tudo começou com minha nota de suicídio. Não, foi antes disso, quando meu pai decidiu que deveríamos nos mudar para as montanhas por conta do ar fresco e dos turistas”. Ao narrar o adultério do pai, vemos clipes de mulheres sensuais, de pin ups a Kim Kardashian. Quando Dora comenta sobre o que lia e via na adolescência, a tela é tomada por imagens de crescente alusão sexual. Aqui, a operação de re-visão do arquivo precede o ato profílmico, pois voz e imagem correspondem a essa Dora imaginada, e se concentram em destituir de Freud a posse das palavras de Dora, em extrair certo teor testemunhal do texto original do psicanalista.

Dora conta como o homem a assediou. Em *off*: “Hans sempre foi bom pra mim. Ele costumava me trazer flores e presentinhos. Ele me deu uma caixinha de música uma vez. Eu amei. Ninguém

via mal nenhum nisso". A imagem é de Marlon Brando em *O último tango em Paris*, um texto a ser compreendido extrapolando o quadro, a partir da re-visão suscitada pelas revelações de Maria Schneider sobre os abusos a que foi submetida na produção do filme. A intervenção/interrupção/*mansplaining* da voz de Freud na narração da mulher é sintomática: "Ainda assim, Dora continuou a vê-lo". Enquanto Dora relata o evento traumático, imagens de época se alternam com um close de suas mãos, do rosto dela mirando a câmera, Freud comentando o caso. Ela lembra a fuga, e pés aquarelados correm na tela. Corta para Christine Blasey Ford contando ao Congresso dos EUA como escapou de ser estuprada pelo então jovem Brett Kavanaugh, que se tornou em 2018 juiz da Suprema Corte dos EUA, apesar do testemunho dela. Corta para Anita Hill, que em 1991 enfrentara outro comitê legislativo ao denunciar o juiz Clarence Thomas (que também se tornou juiz da Suprema Corte), novamente apesar de. Homens questionam por que Anita nunca denunciou Clarence, e outras vozes/imagens de mulheres silenciadas pelo medo ecoam Anita, Dora, Christine, milhares (milhões?).

O testemunho da segunda agressão, no lago, é acompanhado de imagens em preto e branco evocativas de estupro, um porco agonizando, o mar, ondas, fuga, corrida, água. Dora se altera ao narrar sua reação e como as pessoas se viraram contra ela. Ao fundo, a voz de Freud novamente explicando a mulher: "O comportamento dela era completamente histérico". Clarence Thomas desmente Anita Hill. Mulheres comentam sobre Dora/outros casos. Homens mencionam um "suposto" assédio sexual, classificando-o de "fantasia". "O pai dela me disse, 'por favor, traga-a à razão'". A Rosemary Woodhouse de Mia Farrow em *O bebê de Rosemary*, ao telefone, dizendo que pode soar maluca, mas jura por Deus que não está. "Freud acredita em mim. Ele realmente acredita em mim", diz a voz em *off* de Dora. "Ele foi o primeiro." Dora relata os famosos sonhos que Freud descreve no estudo de caso e utiliza como suposta chave interpretativa da histeria dela. Natalie Portman/Nina Sayers se deita na cama, em *Cisne negro*, com a caixa de música ligada. Em *off*, Dora rejeita a analogia freudiana da caixinha de música com a vagina e o suposto desejo dela de fazer sexo com o sr. K. Em tela, Maria Schneider é deixada sozinha por Marlon Brando, violentada, corta!, enquanto Freud fala do medo de Dora de seu próprio desejo. "Não", diz Dora/vemos Dora. "O não dela era apenas um sinal da severidade da repressão."

A voz de Dora como contraponto à narração freudiana obedece àquilo que Cixous (1981) demanda: que a mulher fale, tentando ao mesmo tempo sair da sombra do Nome do Pai, da tradição de conhecimento patriarcal; um falar fora dos códigos, das operações discursivas esmagadoras, que exigem saber em nome de quem as mulheres falam, a partir de qual tradição. É um *off*, portanto, feminista, que toma a palavra e re-visa a história, a narração, e revela a performatividade discursiva patriarcal do analista, cujo ponto de vista havia sido construído, até então, como neutro, universal.

Joe Biden, ainda um senador, acua Anita Hill, uma colagem de pinturas, cenas e alusões a

homens penetrando mulheres, bruxas queimando na fogueira, figuras da cultura pop consideradas vadias, e sucessivas vozes sem corpo, à moda de um coro grego: “Ela estava gostando”, “Você provocou”, “Isso faz dela uma vagabunda, certo?”. Dora surge mais uma vez, irada, “Eu disse de novo e de novo, mas ele não ouvia”. “Dora persistia em negar minha interpretação. Ela era motivada por ciúmes e vingança”, rebate a voz antagônica de Freud. Flashes. Christine Blasey Ford jura dizer a verdade perante o Senado dos EUA. (Quem acredita na verdade das mulheres?) Brett Kavanaugh vocifera sobre o caráter político das acusações contra ele. A Judite de Caravaggio decapita Holofernes. Louis CK, Larry Nassar, Harvey Weinstein, Bill Crosby, Jeffrey Epstein, uma galeria de estupradores, a marcha das mulheres em Washington, um homem, em falsa inocência, pergunta se mulheres nascem com um gene especial para dizer a verdade e homens nascem com um gene especial para mentirem. “O fato de que a histeria não tem nada a ver com você significa que temos de perguntar ‘de onde a histeria está vindo?’”. Matt Lauer, a Suprema Corte, abusos médicos, marchas pelos direitos das mulheres, Ashley Judd chorando, noticiários. Dora rejeita a culpa: “Eu dei sinais quando fui ao escritório dele assistir ao desfile ou quando fui ao lago com ele? Acho que não. Não”.

Para Hélène Cixous, uma escritura feminina (não assinada por uma mulher, mas de uma posição performativa feminina) não ruma em direção ao “Fim” nem busca a origem – masculina: não é linear, “começa por todos os lados de uma vez, começa vinte vezes, trinta vezes [...] um texto feminino não pode ser previsto, não é previsível, não é cognoscível e é, portanto, muito perturbador” (1981, p. 53). De acordo com Cixous, onde o texto masculino procura sentido, o texto feminino perscruta a percepção, por meio de uma textualidade em movimento, não em linha reta. Ainda que possamos refletir acerca dos limites da escritura feminina de Cixous, essa percepção se alinha à ruptura da linearidade temporal efetuada em *Hysterical Girl*, à caça da re-escritura feminista, só possível desse modo fragmentário, caleidoscópico.

Em sentido algo próximo, Ursula K. Le Guin (2020, p. 5) caracteriza a(s) história(s) do Herói, de natureza imperial e sede de conquista, como “[...] aquela que remete à flecha ou à lança, começando aqui e indo direto lá e PÁ! atingindo seu alvo (que cai morto) [...]”. Não é a esse modo linear da flecha assassina do tempo, diz, que pertence, mas a outro, da(s) história(s) como um cesto, algo que contém elementos de um todo, uma rede laboriosamente tecida, uma história cujo propósito não é o êxtase, mas o processo. É como a montagem do curta de Novack se apresenta, descartando a linearidade heroica mítica patriarcal para tecer uma rede narrativa que conecta temporalidades e se materializa em uma montagem frenética, mas articulada, fragmentos que se organizam em torno da dita histeria feminina.

Já Teresa de Lauretis (1984, p. 97) trabalha com o conceito de narratividade, que norteia os processos de identificação e escopofilia no audiovisual. Mais do que isso: a partir de uma

aproximação com a psicanálise, ela afirma que a narratividade reconstrói indefinidamente o momento traumático do drama edípico a partir da linearidade: “há o tempo linear da investigação, com sua sucessão lógica de causa e efeito, crime e punição, culpa e reparação, seu movimento rumo à resolução e de volta à cena original [...]”. É justamente com essa narratividade linear – patriarcal, porquanto edípica – que o espaço testemunhal criado para Dora busca romper, ao montar cinematicamente um regime de historicidade que articula violências passadas e presentes.

“Estou farta” – “I am done”, escreve uma frase em tela, sobre a voz de Dora, quando ela anuncia que vai largar o tratamento, para desapontamento de Freud. Aquarela de mulher correndo livre. “Me fez bem sair daquela caverna escura.” O fantasma é Freud, que anuncia ter completado o texto sobre o estudo de caso. “Daí Freud me embalsamou. Eu era a Dora dele, conservada como um animal e pendurada na parede para estudo e observação.” Betty Draper/January Jones lê o caso de Dora em *Mad Men*. Dora manuseia o livro de Freud/o livro dela. Um texto surge na tela: “Incapaz de controlar seus próprios desejos sexuais proibidos, Dora sucumbe a uma poderosa histeria. Por meio do gênio de Freud, as raízes dos problemas de Dora são completamente reveladas ao leitor”. Dora larga o livro, incomodada. “Só que meu nome não é Dora, é Ida. Mas nada disso importa, porque todo mundo me conhece como Dora, a garota histérica de Freud. Mas eu era realmente histérica?” Colagens de mulheres reagindo em fúria contra o patriarcado, gritando, quebrando coisas, protestando, apontando dedos. “Sou histérica agora?”

■ UM TEMPO DA UTOPIA

O acionamento de diversos recursos audiovisuais e imagéticos, como animação, foto, imagens documentais, notícias, ficção, filmagem original, cartelas textuais, pinturas, fotografias, representa, a nosso ver, uma história apresentada como feminista, que sempre implica em reclamar, reescrever e recontextualizar materiais (CALLAHAM, 2010, p. 5) em busca de uma escavação e, conseqüentemente, re-visão. Vicki Callaham (2010) define o trabalho com a materialidade dos arquivos em conjunto com outras possibilidades midiáticas e gestos como o remix enquanto deslocamentos de histórias homogêneas e lineares. Assim, o arquivo se torna um agente dinâmico de mudança e espaço do devir, interpelando então temporalidades diversas, não apenas o passado, com as quais dialoga.

Callaham se refere a uma metodologia de arqueologia da mídia como “metodologia *deep time*”, que “abre as possibilidades para a história do cinema e para a teoria ao vislumbrar a

temporalidade como um fluxo de informações não-linear e multidirecional em vez de uma corrente singular, reducionista e evolucionária de dados apodíctico”^[16]16 (2010, p. 2, grifo nosso). Para nós, Novack utiliza o *deep time*, o tempo profundo, em *Hysterical Girl*. O tempo profundo pressupõe a ausência de uma cronologia estrita, com vetores temporais múltiplos no lugar. Essa concepção converge com a abordagem feminista de re-visão, materializada no projeto de Novack para sua Dora: inseri-la em novos tempos para possibilitar re-leituras de seu texto, confrontando historicidades estáticas e fornecendo um panorama ao mesmo tempo profundamente histórico e transhistórico, em que Dora é singularmente Dora, mas é também um pouco de cada mulher já chamada de histérica na cultura ocidental, e vice-versa. É nesse atravessamento temporal, nesse tempo profundo, que o filme de Kate Novack instaura o testemunho dela. O testemunho e o arquivo se associam como um tipo de recurso à experiência de outrem. Esta tática criativa tem nesta associação a convocação do testemunho como prova e do arquivo como abertura para a asseveração que expressa um fato. Estamos diante de um testemunho ao mesmo tempo imediato e mediato: Novack é uma mulher, logo o filme é seu testemunho imediato sobre as violências sofridas pessoalmente; Novack expõe via os arquivos as violências sofridas pelas mulheres, transformando-os em testemunhos mediatos.

O *mashup* temporal efetuado pela montagem audiovisual no curta-metragem secciona propositalmente os discursos das temporalidades em que circularam originalmente e cria relações entre acontecimentos de diferentes tempos a partir do tropo da histeria, do abuso sexual e da descredibilização feminina, fazendo um uso feminista da montagem como produção de sentido a partir da relação entre planos (AUMONT E MARIE, 2004), mas uma relação onde a sutura não é invisível, ao contrário: sua artificialidade é dada a ver por meio da aparente incongruência entre os tempos que articula e por meio dos ritmos acelerados que constrói. O gesto dá à elipse novos significados: criamos relações realisticamente impossíveis entre a Viena de 1900 e a Washington de 2017; entre o texto existente de Freud e o testemunho imaginado para Dora; entre as imagens de arquivo do psicanalista e as filmagens da Dora de tênis e delineador; entre o abuso extradiegético de *O último tango em Paris* e a violação diegética de *O bebê de Rosemary* e entre as narrativas de Maria Schneider e os relatos de Mia Farrow; tudo entrelaçado, impossível de ser lido e compreendido em separado, pois partes da mesma cultura que abusa, silencia e rotula mulheres, na era vitoriana ou na contemporaneidade, no filme ou no mundo. Rompe, assim, uma linearidade histórica que tem operado a favor do patriarcado e das redes de instituições que o compõem e beneficiam o gênero masculino, trancafiando mulheres discordantes em instituições como o Salpêtrière no século XIX, processando acusadoras de estupradores por darem testemunho no século XXI. Tal linearidade^[17]17 também tem sido característica do cinema, por meio das jornadas do herói e das narrativas de causa e efeito: ainda que *Hysterical*

Girl conduza a narrativa por meio do relato de Dora e da insistente interferência de Freud nele (como a apontá-la, criticando-a), as relações não se estabelecem a partir deste fio narrativo, e sim quando o conectamos às articulações amplas que a montagem estabelece por meio de outras imagens e acionamentos. A partir dessa ruptura e da criação de novas relações, a narrativa instaura um novo regime de verossimilhança, não naturalista, artificial. Opera, ainda, para denunciar, em sintonia ao que tem sido feito pela crítica feminista (BERNHEIMER; KAHANE. 1985), Freud como um narrador não confiável.

Ao lado da colcha de retalhos criada pelo mashup, o testemunho de Dora funciona como um alinhava a esses discursos, por meio de sua voz/da voz de Tommy Vines. *Hysterical Girl*, ao mesmo tempo, confere corporalidade ao testemunho de Dora, quando nos oferece um corpo de onde emana essa voz, e autoridade à sua voz, quando é capaz de descolar essa identificação estrita entre corpo e voz. Conforme Kaja Silverman (1988), o som no cinema clássico é, como a imagem, gendrado, e um de seus princípios é que a voz feminina procede de corpos femininos, assim como as masculinas, de corpos masculinos — num regime marcadamente heteronormativo. Aquelas, porém, nunca se distanciam dos corpos que as emitem, e desse modo não conseguem se estabelecer como a voz autoritativa dos filmes, como “narradoras” identificáveis da enunciação: “uma voz que fala de um posição de conhecimento superior, e que se superimpõe ‘sobre’ a diegese” [18]18 (1988, p. 48). Quando traz a voz em *off* de Dora para testemunhar, *Hysterical Girl* restitui à mulher a autoridade sobre sua experiência e oferece à mulher o lugar antes ocupado pelo masculino.

Ao realizar um bordado entre acontecimentos alinhavado pelo som, *Hysterical Girl* “perturba e confunde a lógica temporal e torna visível e material uma temporalidade complicada” (MULVEY, 2019, p. 96). O filme não cria apenas sentidos a partir da montagem, mas constrói um outro tempo em que esses discursos podem habitar e circular de modo distinto àqueles de suas circulações originais sob o patriarcado: um tempo da utopia. O curta de Kate Novack opera, assim, como uma visada do devir, um acerto de contas, uma reparação que ocorre no simbólico — e apenas nele. A utilização dessas estratégias faz com que *Hysterical Girl* não seja apenas um espaço narrativo ou de relatos sobre as vidas de mulheres. O curta “rompe com a neutralidade da câmera e com a transparência narrativa” (MULVEY, 2019, p. 91) e, a partir dele, podemos vislumbrar uma linguagem audiovisual futura, diferente, e um conceito de tempo que escapa à linearidade, conforme Callahan e Mulvey.

O gesto de apropriação efetuado pelo filme através do acionamento e da reapropriação só é possível por conta das tecnologias que alteraram as condições de espectadorialidade, entre as quais os espaços de visionamento, a velocidade e controle do fluxo do filme, a repetição; as condições de distribuição, por meio de plataformas de streaming, DVDs, compartilhamentos

piratas, que ampliam o conhecimento da história do cinema e democratizam seu acesso; e as condições de produção, por meio de dispositivos móveis, softwares de acesso livre, financiamento independente, que também democratizam as narrativas fílmicas em circulação. Podemos pensar no gesto de Novack como um jogo de montar, como uma colcha de retalhos, “com as imagens e as performances de gênero” como parte do que Mulvey vislumbra como contracultura na qual “as mulheres compartilham suas experiências, seus insights e o tipo de especulação teórica que podem emergir a partir da espectadorialidade sensível” (MULVEY, 2019, p. 252). Esse jogo é amplificado pela internet e pela tecnologia digital, que apesar da commodificação e das tensões inerentes ao capitalismo, dá espaço a outras espectadorialidades e circulações de discursos. Para além dessas condições, a forma como o documentário de Novack visiona, seleciona o material, só é possível a partir dos movimentos feministas, que suscitam essa re-visão contestadora, questionadora e habilitam as mulheres a construir os discursos e a promoverem algum tipo de reparação — atos de sobrevivência.

Articula uma temporalidade que não é patriarcal, linear, mas conforme Laura Mulvey, “uma matriz de espaço, inominável, anterior a Deus, a aporia do chora” (2019, p. 13). Como outros filmes, o de Novack ao mesmo tempo está conectado à história e ao desafiar um padrão linear restritivo de tempo, direciona à audiência “a questão: que tipo de re-imaginação cultural do futuro pode se engajar com o sonho e a política de uma vida melhor?” (MULVEY, 2019, p. 14), uma questão para a qual a própria Mulvey dá pistas sobre as respostas possíveis, ao afirmar que o futuro apenas pode ser vislumbrado (e narrado) se compreendemos as experiências passadas e reconhecemos que sujeitos deixados para trás pela história assombram o momento presente (2019). *Hysterical Girl* reconhece plenamente esse fato, e resgata Dora por entre as brechas do texto freudiano para que ela assombre o tempo presente junto com todas as mulheres violadas e desacreditadas, mas também permite, a partir da montagem fragmentária e do *off*, que tenha simbolicamente restituída a autoridade sobre sua experiência, sobre o testemunho da violência que sofreu.

REFERÊNCIAS

- APPIGNANESI, L. *Tristes, loucas e más*. A história das mulheres e seus médicos desde 1800. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. 2a ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BERNHEIMER, C; KAHANE, C. Introduction. In: BERNHEIMER, C; KAHANE, C. (orgs). *In Dora's case: Freud – Hysteria – Feminism*. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- BRODY, R. “Hysterical Girl,” Reviewed: an extraordinary look at a case of freudian gaslighting. *The New Yorker*, Nova York, p. 1-1, 16 fev. 2021. Semanal. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/hysterical-girl-reviewed-an-extraordinary-look-at-a-case-of-freudian-gaslighting>. Acesso em: 10 set. 2021.
- CALLAHAM, V. Introduction: reclaiming the archive: archeological explorations towards a feminism 3.0. In: CALLAHAM, V. (org.) *Reclaiming the archive*. Feminism and film history. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- CIXOUS, H. *Portrait of Dora*. Londres: John Calder and Dallas: Riverrun Press, 1979.
- CIXOUS, H. Castration or decapitation?. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 7, n. 1, outono, 1981, p. 41-55.
- FREUD, S. Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”). In: *Obras completas*, volume 6. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LAURETIS, T. de. *Alice doesn't – feminism, semiotics, cinema*. Indianapolis/Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LAURETIS, T. de. *Technologies of gender — essays on theory, film, and fiction*. Indianapolis/Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- LE GUIN, U. K. *A ficção como cesta: uma teoria*. Trad. Priscilla Mello. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin. Acesso em 30 out. 2021.
- LERNER, G. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MARTINS, A.S.; MOREIRA, L. S.. A origem do destino criado para as mulheres pela psicanálise: por uma leitura reparadora através das atas da Sociedade das Quartas-feiras. In: PARENTE, A.; SILVEIRA, L. (orgs.). *Freud e o Patriarcado*. São Paulo: Hedra, 2020.
- MULVEY, L. *Afterimages: on cinema, women and changing times*. Londres: Reaktion Books, 2019.
- NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995.

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. In: BRANDÃO, I. et. al. (orgs.) *Traduções da cultura: Perspectivas críticas feministas*. Florianópolis: Edufal/Editora da UFSC, 2017.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIN, G. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SILVERMAN, K. *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema — theories of representation and difference*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SHOWALTER, E. *The female malady. Women, madness. and English culture, 1830 - 1980*. Nova York: Penguin Books, 1985.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

-
- [1] A questão da idade de consentimento também não é levada em conta para o autor. Em um trecho do caso, Freud afirma que uma menina de 14 anos deveria saber lidar sozinha com essas questões, em vez de correr a contar aos pais (FREUD, 2016).
- [2] Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [3] 3 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [4] 4 Disponível em: <https://www.nytimes.com/video/op-docs>. Acesso em 20 set. 2021.
- [5] 5 O filme está disponível no site do NYTimes, <https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007026836/hysterical-girl.html?playlistId=video/op-docs>, e no Youtube com legendas em espanhol: <https://www.youtube.com/watch?v=AFeaI6cwJCI>. Acessos em 12 set. 2021.
- [6] 6 Trad. nossa.
- [7] 7 Aline de Souza Martins e Livia Santiago Moreira (2020, p. 84) acionam Eve K. Sedgwick para uma releitura do patriarcado na psicanálise, e levantam a questão de “quais disputas de poder estão implicadas na construção dessa forma de conhecimento e como lidar com a política inerente à produção de qualquer saber sobre os corpos?”.
- [8] 8 Trad. nossa.
- [9] 9 *The female malady* (1985), de Elaine Showalter, contém uma sumarização bastante apropriada da crítica feminista à psicanálise e à histeria.
- [10] 10 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [11] 11 Novack não é a primeira a fazer isso; em 1979 estreou no New End Theatre de Londres a peça *Portraits of Dora* (Retratos de Dora), escrita por Hélène Cixous (publicada em 1976), na qual o ponto de vista de Dora ocupa lugar central (CIXOUS, 1979).

- [12] 12 Literalmente, mistura. Termo que surge na música e caracteriza um tipo de obra composta pela mixagem de conteúdos diversos para a criação de um novo, uma obra inteira feita de citações não creditadas, a “apropriação direta de textos sons ou gravações preexistentes, numa espécie de copiar e colar incessante. O gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa [...] pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização”, segundo Leonardo Villa-Forte (2019, p. 19). “Uma obra inteira feita de samples, na música ou em audiovisual, é considerada um mash-up, uma mistura de trechos ou elementos de fontes diferentes, composição de uma nova obra” (2019, p. 25).
- [13] 13 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [14] 14 Cada fragmento da colagem pode ser melhor compreendido, em sua especificidade, no contexto sociocultural anglo-saxão, mas as cenas evocadas, que tiveram (e têm) em sua maioria circulação global nos noticiários, na cultura pop, nas redes, são facilmente apreendidas por espectadoras/es no Sul Global.
- [15] 15 Villa-Forte se refere apenas ao gênero masculino, mas nos apropriamos da citação subvertendo-a para o gênero feminino e deslocando assim o masculino universal — apontando, porém, tal subversão com a marcação inicial na citação.
- [16] 16 Trad. nossa.
- [17] 17 Charles Bernheimer oferece na própria escritura do caso de Dora por Freud um exemplo da diferença sexual no nível da linguagem e que opera para constituir, de um lado, um discurso científico, lógico, linear, masculino e, do outro, a narrativa fragmentária da mulher histérica: “[Freud] o paciente analista ao tentar se curar está também envolvido em um tipo de cura narrativa, que intenta estabelecer a supremacia de um discurso (masculino) de domínio científico [...] sobre um conto dúbio (feminino) de fantasias culpadas e desejos reprimidos” (BERNHEIMER; KAHANE, 1985, p. 18).
- [18] 18 Trad. nossa.