

*Do corpo feminino em performance:
exceder-se para não asfixiar*

**On the female body in performance:
exceeding to not asphyxiate**

*Alessandra Montagner*¹

Resumo

Este artigo busca construir inter-relações entre as noções de excesso e asfixia no campo das performances feministas para explicitar estratégias performáticas que buscam contestar as supressões do corpo feminino por estruturas sociais e pelo patriarcado. O texto analisa estratégias performáticas de abjeção, que constituem o corpo feminino em tabu. Nessa empreitada, as teorias de Rebecca Schneider, Amelia Jones e Georges Bataille, entre outros, são implementadas como instrumentos de viabilização de possíveis entrelaçamentos entre as noções de excesso e asfixia.

Palavras-chave: Corpo explícito; corpo feminino; arte da performance; transgressão

Abstract

This article intends to develop interrelationships between the notions of excess and asphyxia in the field of feminist performance to make explicit performance strategies that seek to contest the social and patriarchal suppressions of the female body. The text analyses performative strategies of abjection, which constitute the female body as taboo. In this enterprise, the theories of Rebecca Schneider, Amelia Jones and Georges Bataille, amongst others, are implemented as tools to viabilise possible intertwinements between the notions of excess and asphyxia.

Keywords: explicit body; female body; performance art; transgression

E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutora em Artes da Cena pelo PPGADC/IA - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). alessandramontagner@gmail.com

A arte da performance é reconhecida pelo seu caráter contestador, não fixável e subversivo que indaga sobre as posições, as condições e as constituições atribuídas a corpos diversos. Ao assumir o corpo enquanto materialidade a (arte da) performance experimenta com estratégias de ruptura que buscam reposicioná-lo pelo ato performático. Por sua vez, o que convencionou-se colocar sob o *guarda-chuva* de performance feminista focaliza suas estratégias nas questões e condições de gênero atribuídas ao corpo feminino, questionando as colonizações e opressões que o contém ao longo da história e em contextos específicos. Cabe ressaltar que existem tantas possibilidades performáticas para a referida performance feminista quanto existem modos de existência possíveis para as mulheres, com diferentes feminismos que os contemplam. Logo, seria mais adequado referir-me a *performances feministas*, evocando suas pluralidades e especificidades, ao invés de encerrar essa categorização performática numa ideia de movimento unitário e coerente. Assim, é pelo reconhecimento da pluralidade do termo, e das suas possíveis manifestações, que busco prosseguir nas linhas abaixo.

Nas expressões performáticas aqui referidas, o questionamento das supressões do patriarcado, que violam e buscam silenciar as mulheres – de formas e intensidades específicas a culturas diversas –, é recorrentemente implementado e perpetuado pela evidenciação da afronta inerente ao corpo feminino. 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 desmantelamento 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; percepção essa reiterada pela misoginia endêmica que o rodeia e define. Nas performances feministas, a abjeção atrelada ao corpo feminino é com frequência materializada em performance pela implementação de fluidos corporais e substâncias excessivas justapostos ao corpo da mulher. Igualmente, o excesso, constituído por ações desmedidas e escandalosas, perpetua a mulher-abjeta, a histérica descontrolada. Essas estratégias de abjeção parecem dizer da constante luta pela libertação frente aos mecanismos de dominação que, ainda hoje, buscam encerrar a mulher em papéis de subordinação; explicitando pela intensidade do ato performático a força das violências que suprimem as mulheres.

A partir desse contexto e dessas observações, este artigo aborda algumas estratégias performáticas observáveis nas performances feministas, especialmente aquelas advindas do contexto anglo-saxão, e busca no desenvolvimento das noções de excesso e de asfixia um entrelaçamento entre as formas de contestação frente à supressão histórica e cultural das mulheres, que constituem as lutas feministas viabilizadas (também) pela arte da performance. Para tanto, indago: como a noção de excesso manifesta-se em performances feministas? Como a *asfixia* do patriarcado é potencialmente desafiada pela potência performática do corpo feminino? Como a

abjeção contribui e desestabiliza os modelos de dominação conferidos à mulher? E, especialmente, como excesso e asfixia inter-relacionam-se e manifestam-se pelo ato performático?

Da abjeção do corpo ao “corpo abjeto”

A questão da abjeção² refere-se à degradação, ao que é baixo, vil (*Dicionário Aulete Digital*). Em *Powers of horror: an essay on abjection*, Julia Kristeva (1982) aborda o abjeto pela sua personificação no excremento, na doença, e na putrefação do cadáver. O abjeto diferencia-se do objeto por referir-se a tudo o que decai e que não atende às regras da decência, da boa saúde e do *status*: por constituir-nos pela sua negação inerente ao invés de afirmação. O abjeto impõe-se enquanto ameaça àquilo que o corpo se tornou, ou seja, suas construções no tempo e na cultura, pois subverte nossas constituições organizadas de sujeitos, desestabilizando processos de afirmação da identidade que potencialmente levaram muito tempo para se consolidarem. Logo, dismantela noções de identidade e a nossa validação social. Kristeva prossegue seu argumento sugerindo que o abjeto é o “objeto da repressão originária” (*primal repression*), que “nos confronta [...] com aqueles territórios frágeis onde o homem perde-se nos territórios do *animal*”³ (Kristeva, 1982, p. 12, ênfase original). Portanto, o abjeto confronta-nos com a nossa construção humana civilizatória, lembrando-nos da nossa condição animal.

Judith Butler (1993), ao empregar a questão da abjeção, cunhou o termo “corpo abjeto” para referir-se a corpos aos quais é relegado o *status* de abjeto por não caberem em códigos de inteligibilidade: por não validarem e/ou reproduzirem sistemas e padrões que os conformam com expectativas e regulações sociais. Corpos abjeto constituem-se como tais porque habitam zonas inabitáveis ou inimagináveis da vida social, negando-lhe a condição de sujeito: pessoas *queer*, não binárias, sexualidades dissidentes, feministas contestadoras que desafiam papéis e funções pré-definidas e estabelecidas para as mulheres. Àqueles que fogem à norma para habitar as margens são relegados o status de dissidentes, fora das estruturas organizadas da vida social – fora das manifestações reconhecíveis de sujeitos. A partir dessa perspectiva, o corpo estabelece-se enquanto uma construção social, cujos contornos nunca pertencem totalmente ao sujeito: são dependentes da sua sociabilidade e conformação e caracterizam estratégias de sobrevivência específicas (Butler, 2009, p. 54). O corpo das mulheres, por sua vez, é assim concebido como terreno de invenção e de dominação da sua concepção social.

No contexto deste artigo, a abjeção associada ao corpo feminino em performance caracteriza o corpo na sua dimensão de material ao mesmo tempo que é salientada pela contestação do cerceamento que o compõe, o que denigre a sua imagem de sujeito que corrobora com estruturas higienizadas de desejo, conduta e

2 Cabe ressaltar que esse artigo não se propõe enquanto um estudo minucioso sobre o conceito de abjeção, mas lança mão da noção do abjeto para melhor desenvolver e constituir as redes de forças advindas das noções de excesso e asfixia que suprimem ao mesmo tempo que impulsionam o corpo feminino em performance.

3 [...] *object*” of *primal repression* and it “confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of *animal*.” (Tradução nossa).

de necessidades corporais. O corpo feminino constitui-se enquanto abjeto quando desobedece às expectativas sociais a si atreladas, os modos de conduta de si esperados, quando desafia as contenções que o pretendem definir. Ressalto, contudo, que os modos dessa desobediência devem ser tratados de formas contextuais.

No que concerne o abjeto, abordado na sua designação originária de fluidos e materialidades, o corpo feminino (cisgênero, nesse caso) manifesta sua abjeção não apenas pelas fezes, pelo cuspe e pela urina, mas também pelo leite que jorra dos seios da mãe lactante, pela menstruação que escorre pela vagina da mulher fértil. Ademais, estratégias como exageros, sujeira e bagunça, gritos, fala incessante e uma barganha entre audácia e histeria (todos) são componentes de manifestações performáticas possíveis para performances feministas. Ocorre também, por vezes, a justaposição de materialidades excessivas e abjetas com a exibição explícita do corpo da mulher – que tateia a pornografia para, então, desestabilizar binarismos na a/presentação do corpo em performance. Logo, o tom de excesso parece perpassar diferentes estratégias das performances feministas, fazendo-se presente tanto através da demasia das materialidades quanto do despudoramento de certas condutas. O corpo feminino que grita em ação por meio desse tipo de performance parece clamar a voz suprimida, a vivência corporal proibida, o papel social definido por expectativas de cerceamento. Como consequência, desobedecer, rebelar-se e imprimir no tempo-espço do evento performático a insubmissão atuam como estratégias simbólicas e formas de a/presentação de outras possibilidades de existência, outros corpos possíveis para nossos corpos femininos tão regulados. Dentre as estratégias de insubordinação possíveis – destaque – a sujeira e/ou bagunça pode/m ser proveniente/s tanto do corpo e de seus fluidos quanto de adereços e materialidades atribuídos ao corpo feminino no contexto da sociedade do consumo.

Sarah Gorman (2017) menciona a utilização de fluidos corporais – como fezes, urina, sangue de menstruação –, ovos, adornos domésticos e festivos – como a purpurina – e comida como elementos composicionais amplamente utilizados na sujeira efetivada por esse tipo de performance. Essa bagunça que polui o evento performático parece sugerir contestações que questionam o silêncio e a submissão que, por longos séculos, contiveram a mulher na subordinação a sistemas de controle criados pelo patriarcado. A sujeira seria, segundo Gorman, um modo de colocar no espaço a contestação da voz suprimida, que visa a alterar a ordem sem remorso, constrangimento ou pudor. Por sua vez, os elementos dessa sujeira, sobrepostos e expostos, especialmente, sobre o corpo nu da mulher, acabariam então por problematizar e perfurar a rede de fetichismo (Gorman, 2017; Jones, 2012) na qual o corpo feminino insere-se enquanto objeto sexual consumível. Assim, a performance com materialidades excessivas correlaciona o corpo do fetiche à animalidade do corpo, o corpo objeto ao corpo abjeto.

Na exploração de formas de objetificação do corpo da mulher, a apresentação explícita do corpo coloca-se de forma controversa. A apresentação da vagina, por sua vez, como materialidade performática gera desconfortos e afrontas que complicam essa controvérsia. Nesse sentido, Amelia Jones (2012) refere-se ao que chama de “*cunt art*” (arte da buceta): obras que expõem explicitamente o orifício vaginal,

tanto como forma quanto materialidade artística, e que tem o potencial de afetar seus espectadores visceralmente, perturbando material e fisicamente o cerne da experiência produzida por esse tipo de arte, pois propõe uma radicalidade relacional que consome o vidente no visto (Jones, 2012). Assim, os excessos na implementação de materialidades utilizadas em performances feministas parece também replicar-se na exibição explícita da vagina. A buceta olha quem a olha, ameaça engoli-lo, e essa visão retribuída potencialmente desestabiliza, constrange e perturba. Vê-se demais, mais do que o necessário: vê-se em excesso.

No contexto e na história das manifestações das performances feminista, mulheres-performers que se utilizaram explicitamente dos seus corpos nus como materialidade das suas produções sofreram acusações de exibicionismo e tiveram, por vezes, suas obras relegadas a trabalhos inferiores: bagunçados demais, histéricos, descontrolados. Talvez exista nesse trato do corpo em performance uma proximidade demasiada entre obra e artista que performa radicalmente entrelaçamentos os quais orientam nossa visão sobre o corpo feminino. Criadora e criatura habitam o mesmo corpo (feminino) ultrajante, não deixando espaço seguro entre aquilo que se instaura e quem se potencialmente é. Talvez não seja coincidência que Roselee Goldberg (2011) sugere que os temas da confissão e da autobiografia na arte da performance são atributos das performances feministas. Logo, possivelmente as acusações de exibicionismo, de autopromoção, bem como a irritação provocada pelo excesso performado pelo corpo da mulher, nasçam precisamente do descrédito dos discursos femininos. Essas reações parecem se firmar enquanto sintomas da misoginia que perpassa as sociedades e que se encontra tão profundamente enraizada em nós.

Logo, em performances feministas, onde a performer se constitui na sua própria materialidade de trabalho, o corpo é abordado de forma ambivalente – criador e criatura, representação e a/presentação, organizado e desorganizado –, gerando ambiguidades que entrelaçam o que é performado com a pessoa que performa. Como consequência, atribuições como “louca” e “histórica” são facilmente endereçadas a essas performers: relegando-as à desqualificação do abjeto. Essa transação instável, que confunde arte e vida, performance e performer, é objetivada por algumas artistas enquanto qualidade perceptiva proposta aos seus espectadores – como forma de comentário à misoginia expressa na percepção da mulher. Contudo, é também resultado de estratégias performáticas que retratam a mulher-performer em papéis de insubmissão e de contestação da sua representação no campo social (SCHNEIDER, 1997): além de vadia, também inconveniente; abjeta por questionar a objetificação e as constrictões que a detêm em locais e papéis cerceados.

Ambiguidades performáticas geram também ambiguidades *espectatoriais*, e as reações adversas e reveladoras que as acompanham podem ser reconhecidas em produções das performances feministas. Cito, aqui, duas performers expressivas no contexto das performances feministas anglo-saxãs, cujos trabalhos materializam a exploração do excesso, em materialidades e modos de performance que constituem-nas em abjetos: vadias, bruxas, mulheres cruéis e descomedidas pela bagunça

que instauram nas suas performances⁴. A produção de Ann Liv Young⁵, por exemplo, perpetua-se por meio de eventos extremamente disruptivos, que residem entre o desagradável e o engraçado (ou engraçado por ser desconfortável), e instauram agressividade e constrangimento. Na performance da sua *persona* (Sherry) e nos modos de articulação das contestações que opera por meio da sua prática performática, Young constitui performances ambivalentes, que impõem-se, frequentemente, enquanto exercícios de resistência para a audiência. Ataques ao público, a perpetuação da figura da megera, da mulher vil e a explicitação do corpo e de tons performáticos agressivos, que parece buscar contrapor a subjugação da ideia de *boa moça*, constituem locais e experiências bastante precários e disruptivos nas suas performances. Por sua vez, a performer *The Famous* Lauren Barri Holstein⁶ também vale-se de tom performático similar, consolidado, contudo, de forma mais suavizada. Barri Holstein também se utiliza de estratégias que assemelham-se aquelas implementadas por Young: encerrando-a na percepção de louca, maldosa e desagradável. Assim, ambas performers constituem por meio de suas *personas* – Bari Holstein (*The Famous*) e Young (Sherry) – arquétipos femininos bastante assertivos que demandam o que querem e questionam a impertinência associada à figura da mulher que escapa da adequação de si esperada. Ambas as performers interrogam sobre os “dois pesos e duas medidas” que orientam a percepção de uma mulher assertiva e um homem assertivo: ela, potencialmente vista como difícil; ele, como forte. Para tanto, Young e Barri Holstein vão a extremos caricaturais que impõem o paradoxo que identificam nos modos de percepção da mulher. Portanto, tocam na delicada situação da condição e da representação femininas nas sociedades e, também, no campo artístico – quando a mulher-artista declara seu corpo e sua condição temas da sua arte. Logo, essas performers reiteram a sua busca pela re/presentação do corpo feminino não enquanto vítima ou objeto de fetiche, embora também valham-se desses discursos, mas por meio do que Barri Holstein define como “casa de força disruptiva”⁷: corpo insubmisso e contestador, que se suja, que se mostra, que grita e que ataca, sem se desculpar pela bagunça que faz, e que, por conseguinte, acaba por confrontar a moral e a ética.

4 Este artigo não busca operar análises detalhadas das produções das performers em questão. Elas são apenas citadas como artistas cujos trabalhos ilustram muito das questões que abordo no texto.

5 Performer estadunidense. Ver: <<https://vimeo.com/annlivyoung>>.

6 Performer estadunidense, radicada no Reino Unido. Ver: <<https://www.thefamousomg.com/>>.

7 Ver: Sarah Gorman. Interview with Lauren Barri Holstein. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 23 jun. 2019.



Figura 1 – Ann Liv Young em *Mermaid* (2012). Fonte: Teaterhuset Avantgarden.



Figura 2 – Lauren Barri Holstein em *How 2 Become 1* (2010). Foto: Jon Cartwright.

Do corpo abrigo ao choque do corpo explícito

A casa é abrigo, local de habitação, onde se recebe e onde se é recebido. É edifício, estrutura arquitetônica desenvolvida com o propósito de acolher seus membros, é lar. A casa é também associada à mulher, por ter sido por muito tempo seu local designado, e (ainda) se estabelece como uma das suas representações mais profundamente arraigadas; a ela foi – e de certa forma ainda é – atribuído o cuidado da casa e daqueles que a casa abriga. Logo, o corpo feminino pode ser visto através da metáfora da casa tanto pela sua designação tradicional, de território e de ocupação, quanto pela sua condição de lócus da vida, de geração e de concepção do mundo.

O corpo feminino é o local de onde todos viemos. Por sua vez, a casa de força (mencionada acima) é uma estrutura construída e designada ao abrigo de aparelhos que produzem energia: guarda a fonte de produção daquilo que move muito das nossas sociedades. A casa de força é local que abriga a inquietude da fabricação de potência. Embora seja estrutura de contenção e de proteção dos processos que resguarda, é o que garante o necessário para os procedimentos e as combustões que produzem energia. Enquanto “casa de força”, como o pretende Barri Holstein, o corpo feminino nas performances feministas é potência que se extravasa, que não se contém, que luta para refluir para fora de si e daquilo que o constrói, das contenções da cultura.

O corpo da mulher é lócus de mistério e de paradoxo: de representações do sagrado e do profano, da pureza da mãe virgem e da contaminação do corpo da prostituta. O corpo feminino tem algo de “insuportável”, como coloca a psicanalista Diana Corso⁸, pois assim como pode parir a vida, também sangra a morte pela vagina todo mês que um filho não é gerado. Logo, é terreno tabu.

Segundo Sigmund Freud, tabus são proibições “mantidas de geração em geração, talvez simplesmente devido à tradição, levada pela autoridade dos pais e da sociedade” (Freud, 1913/2013, p. 26). São restrições que, por vezes, nascem do medo e que têm por objetivo, entre outros, garantir a integridade física e moral dos seres, das relações e da vida, proteger da doença, da contaminação e do mal-estar. Logo, a impureza e a desordem ameaçam a ressalva do tabu e além de proteger da morte e da contaminação, do negativo, tabus também são criados para proteger-nos de nós mesmos, dos desejos inconscientes que assombram a vida ordenada. “O indivíduo que violou o tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo” (Freud, 2013, p. 27). Contamina-se pelas próprias violações e, portanto, pode também contaminar a outros. Portanto, as “vadias”, as “loucas” e as “exibicionistas” – como são frequentemente acusadas as performers que se engajam com estratégias das performances feministas – que performam suas questões e a radicalidade explícita dos seus corpos, ultrapassam limites e derrubam tabus que as constituem enquanto tabu. São as bruxas infecciosas, as perversas que ameaçam a humanidade e que perturbam a ordem. São inquietação corporificada e disruptiva manifesta pela explicitação de si em performance. São corpos que negam

⁸ Título de palestra da psicanalista Diana Corso para o programa Café Filosófico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oHiLo8nTyT0>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

sua subordinação à docilidade do abrigo e efetivam-se enquanto corpos indóceis: contestadores e subversivos; feitos tabu pela explicitude das suas contestações.

No livro *The explicit body in performance*, Rebecca Schneider disserta sobre o que identifica como a “[...] literalidade explosiva que se encontra no cerne de grande parte das performances feministas e ações performativas”⁹ (Schneider, 1997, p. 2). Ela cunha o termo “corpo explícito” para apreender os modos de performance que esses trabalhos implementam para “explicar” – reconhecendo a afiliação etimológica entre *explicar* e *explicitar* – e revelar as dinâmicas e as representações sociais que contêm a mulher – assim como os modos de validação ou desvalorização da arte orientados por constituições de gênero, cor, geração e sexualidade. O corpo explícito é o que se desnuda e que se revela para apontar-nos a misoginia que nos veste enquanto produtos sociais. Corpo que se manipula para explicitar as manipulações sociais que o reprimem.

Schneider alerta que a exibição do corpo feminino nu e explícito em arte não foi fundada com as performances feministas, porém o que mulheres-performers fazem a partir da década de 1960 é colocar a mulher tanto no papel de autora quanto de obra, inquirindo sobre quem tem a licença de “explicar” o corpo e imprimir sua representação na arte, bem como sobre os modos de fazê-lo.

Uma massa de orifícios e membros, detalhes e superfícies táteis, o corpo explícito em representação é sobretudo um local de marcações sociais, partes físicas e assinaturas gestuais de gênero, raça, idade, sexualidade – todos os quais carregam consigo significado histórico, marcas que delineiam hierarquias sociais de privilégio e desprivilégio¹⁰. (Schneider, 1997, p. 2)

Logo, Schneider coloca questões importantes para e sobre a linhagem performática em questão. Como resultado da sua investigação, a autora evidencia a recorrência de temas nas performances feministas que engajam o “corpo explícito” da mulher: (i) a re/instauração de questões históricas sobre raça e gênero pela explicitação do corpo das artistas; (ii) abordagem crítica das práticas dominantes do olhar, nos quais mulheres seriam designadas enquanto visíveis, mas não enquanto videntes; (iii) exposição das marcas sociais do corpo – gênero, raça, classe – com o intuito de desvelar estruturas de desejo; e (iv) a invocação da transgressão e as questões do choque e do escândalo do Modernismo por meio da a/presentação da animalidade do corpo (Schneider, 1997).

A noção de transgressão está intimamente relacionada à ideia de choque. Schneider questiona a proposta de substituição da ideia de transgressão pela de resistência – ocorrida no posicionamento crítico adotado na transição do Modernismo para o Pós-Modernismo – pela concomitância entre a despotencialização do vocabulário do choque e o surgimento das performances feministas. A autora indaga – como outros, segundo ela – sobre o abandono da noção de transgressão no discurso crítico da arte, ocorrido precisamente quando mulheres-performers e outras minorias,

9 [...] explosive literality at the heart of much feminist performance art and performative actions. (Tradução nossa).

10 A mass of orifices and appendages, details and tactile surfaces, the explicit body in representation is foremost a site of social markings, physical parts and gestural signatures of gender, race, class, age, sexuality—all of which bear ghosts of historical meaning, markings delineating social hierarchies of privilege and disprivilege. (Tradução nossa)

como os negros e a comunidade LGBTQI+, passam a criar radicalmente a partir do cerne das suas condições. Segundo a autora, essa mudança de perspectiva pode ter se estabelecido pelo fato de a transgressão ser reconhecida na figura do *bad boy* modernista, do gênio (masculino) rebelde. Logo, Schneider problematiza essa alteração apontando para o fato de que, se nada mais choca, nada mais é inapropriado (Schneider, 1997). Seria esse mesmo o caso no nosso atual momento histórico e diante dos desafios que ele nos coloca? A autora sugere que as transgressões operadas pelas performances feministas não apenas se consolidam como choque, mas se afirmam como “choque duplo”: da mulher que transgrediu duas vezes, ultrapassou dois limites, quais sejam, daquilo que pode ser performado e de quem pode performar. Do tabu ultrapassado e de quem o transgride. Da indocilidade necessária à mulher que deseja contestar o cerceamento que busca asfixiá-la.

Sobre excesso e asfixia nas performances feministas

Uma mulher sem um corpo, muda, cega, não pode possivelmente ser uma boa lutadora. Ela é reduzida à serva do homem militante, sua sombra. Nós devemos matar a mulher falsa que está impedindo a mulher viva de respirar. Inscrever a respiração da mulher completa. (Cixous, 1976, p. 880)¹¹

Excesso é substantivo que designa o que é demasiado, o que passa dos limites, o que fere padrões de normatividade. Substantivo é palavra que nomeia coisas, seres, ideias, etc. No excesso, quantidades são implementadas em medidas maiores do que as necessárias, permitidas ou apropriadas. O excesso extrapola números, dimensões, limites, doses; excede regulações e instruções de medidas estabelecidas. Ultrapassa limites permitidos e aceitáveis; carece de moderação e de senso comum; desqualifica mecanismos de controle por meio das condutas imoderadas daqueles que se excedem. Mas quem define o que excede, quem delimita o limite que o excesso viola? No contexto deste artigo, parece pertinente apontar que, coincidentemente, o gênero do substantivo excesso é masculino, o que aqui funciona como recurso simbólico para considerar as dominações do patriarcado frente a quem ou a quem é designado como in/apropriado/a. Logo, o excesso associado e gerado no corpo da mulher enfrenta estruturas de controle patriarcal e ameaça o dismantelamento de uma economia que conserva as representações femininas dentro de espaços e de modelos limitantes. Para tanto, é coerente que seja empregado por estratégias das performances feministas.

A palavra economia deriva do grego *oikonomía*, onde *oikos* significa casa e *nomos* lei, ou *nomein* organizar/gerenciar. Logo, a origem da noção de economia relaciona-se à organização e ao gerenciamento da casa, dentro da manutenção da norma, da lei (*Dicionário Aulete Digital*). A administração da casa que, como mencionado anteriormente, há muito foi atribuída exclusivamente à mulher – quadro em mutação. A economia foi designada enquanto modo de manter as finanças sob controle, de conter gastos e, especialmente, de conter o desperdício: manter a casa, ou

¹¹ A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman. (Tradução nossa).

outro contexto que se gerencia, dentro da ordem financeira. Todavia, a imagem do corpo feminino engajado e manifesto pelo excesso e pela desordem contradiz essa lógica ao melhor alinha-se à ideia de “economia geral” proposta por Georges Bataille (1949/2016) no livro *A parte maldita*.

Bataille defende e sugere uma mudança na mentalidade econômica das nossas sociedades. Ele aponta as limitações da economia tradicional, edificada sobre a conservação e a parcimônia, a contenção de gastos e a busca pela acumulação de recursos e de reservas, e o quanto essa visão econômica não fomenta o desenvolvimento dos seus sistemas diante do impasse e da crise – ambos em níveis coletivos e individuais. O autor aponta que reservas de preservação de riquezas não geram mais do que aquilo que lhes foi inicialmente designado. A parcimônia limita a circulação de energia, segundo Bataille, que garante a circulação de bens que alimenta o sistema e, também alimenta a vida. Ao se conservar o excedente, guardá-lo com o intuito de acumular riquezas, perde-se o fluxo da renovação e da distribuição, que poderia garantir um desenvolvimento maior do que o esperado e previsto. Assim, Bataille propõe uma economia de dispêndio, de desperdício e de luxo, em substituição da lógica de acumulação de riquezas, que preserva e guarda o excedente. Pelo desperdício das reservas contidas nos nossos ativos – o mesmo aplica-se a nós, nossos corpos – mais energia pode ser produzida e estruturas podem ser reinventadas, alimentando um fluxo que reconhece o dispêndio enquanto a força propulsora do movimento que nutre a vida e suas transformações. O autor coloca:

[...] o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos da energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema [...] se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriamente ou de modo catastrófico. (Bataille, 1949/2016, p. 45)

Assim, a implementação do excedente pode facilitar a extrapolação, o que garante o crescimento para além de limites previsíveis e de posições estagnadas, impostas por configurações conservadoras. Do contrário, a acumulação, que não partilha seus excedentes, vai aos poucos sufocando potencialidades, induzindo à falência da vida. O dispêndio do excedente, pelo contrário, assegura a manutenção do ciclo da vida. Esse seria o caso do sol, que doa sua força, sem nada pedir em troca, e, com isso, assegura a possibilidade de vida, de crescimento e de produção. Portanto, pela “economia geral” de Bataille, deleite e extravagância transformam-se em materiais de sobrevivência. A lógica do dispêndio desinibido fomenta circunstâncias capazes de fazer circular a energia excedente – possibilitando que a vida se renove em escape – e, por causa disso, provém espaço para a circulação de bens e do viver, assegurando a existência. O excedente é produção que deve ser dispendida, ao invés de conservada. A energia “[...] não pode se acumular sem limitação nas forças produtivas; enfim, como um rio no mar, ela deve nos escapar e se perder para nós” (Bataille, 1949/2016, p. 46). Logo, o excesso manifesto no mundo manteria o fluxo da vida, pois ele implementaria a força excedente e não utilitária que forma a vida. Pelo dispêndio do excres-

so, mantém-se a possibilidade do ser/devir/existir, do movimento autoprodutivo que compõe a existência e movimenta-a.

Num outro nível aproximado, também os excessos que os nossos corpos produzem – fluidos, massas e secreções – precisam ser diariamente expelidos para garantir o funcionamento do corpo e o prosseguimento da vida. Aprisionar ou conter o excesso que nos compõe pode ter efeitos mortais: os excessos contidos no corpo podem gerar um auto-afogamento, inundação endógena que asfixia. Contudo, no que concerne o corpo feminino em performance, a demasia suprimida seria moral. A partir dessa perspectiva, o excesso empregado nas performances feministas se estabelecerá como estratégia de re-existência e sobrevivência, que visa a liberar a supressão que por muito tempo asfixiou o corpo feminino.

[...] a vida de certo modo se sufoca em limites muito próximos, aspira de múltiplos modos ao impossível crescimento, libera um escoamento constante de recursos excedentes para serem aproveitados na medida do possível pelas grandes dilapidações. Atingindo o limite do crescimento, a vida, sem ser em caldeira fechada, entra pelo menos em ebulição: sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão. (Bataille, 1949/2016, p. 51)

A explosão é aniquilação. Manter o excessivo no corpo, profundamente enclausurado e controlado para adequar-se a regulações e a expectativas impostas de fora pode incitar a explosão, alimentá-la. As consequências podem ser positivas ou negativas, como coloca Bataille, pois “[...] a energia em excesso alimenta o crescimento ou a turbulência dos indivíduos” (Bataille, 1949/2016, p. 50). Turbulência, aqui, enquanto força negativa, pode instaurar a necessidade de reconciliar-nos com excessos silenciosamente cultivados e constitui o gatilho da mudança. Se o excesso “verdadeiro”, como coloca o autor, apenas ocorre quando todos os limites já foram alcançados, ou o território no qual está contido não apresenta mais possibilidade de expansão, então, ambos, explosão e turbulência, podem evocar o poder necessário para liberar o peso da restrição. Logo, uma vez mais, parece que o excesso opera por meio da alusão à destruição – a força destrutiva da demasia – que indica a luta pela existência. Nas performances feministas o território dessa explosão é o corpo em performance: ele potencialmente intimida seu espectador porque foi intimidado; limita porque foi limitado e, portanto, precisa ser extravasado. Nesse caso, exceder(-se) constitui-se em estratégia de existência-resistência-sobrevivência contra discursos domesticadores e opressivos que definem corpos e vidas: revolução contra excessos que, sob a contenção da ordem, podem asfixiar. Asfixia que resulta dos cerceamentos e limitações impostas pela supressão do patriarcado.

Diante do excesso, a asfixia pode parecer irrelevante. Todavia, o sufocamento, que indica a dificuldade ou a inabilidade de respirar, instaura-se pela falta/privação de oxigênio – em decorrência de uma condição, ato, acidente, ou crime – assim como pelo excesso de substância tóxica inalada pelo corpo. Ocorre tanto pela insuficiência de oxigênio no corpo quanto pela sua substituição demasiada por dióxido de carbono. A palavra asfixia deriva do grego *asphyksía*, paragem do pulso (*Dicionário Aulete Digital*): ato de morte. Assim o sufocamento barganha com a morte, caso a falta de oxigenação no organismo prolongue-se em demasia. As causas mais comuns

da asfixia envolvem a própria inabilidade do corpo em manter-se respirando – pela falência dos músculos necessários para a manutenção do processo respiratório – e, principalmente, por processos e/ou procedimentos externos. Dentre os modos de asfixia, existem tanto processos que necessitam de objetos exteriores aos corpos quanto processos que decorrem de falências que acometem o corpo. Ademais, o sufocamento pode se instalar tanto de forma literal quanto figurativa. Logo, a noção de asfixia parece se instituir enquanto negociação fatal entre falta e excesso, tanto de implicações biológicas quanto culturais: falta de oxigênio ou excesso de substância tóxica, falta de liberdade ou excesso de controle.

Quando considerados em relação ao corpo feminino, excesso e comportamentos excessivos podem sugerir “má conduta”, especialmente quando envolvem o corpo nu em performance, o que suscita o tabu da sexualidade feminina – nesse caso, expressa de forma confrontadora e visceral. Como coloca Kieran Cashell (2009), na sua análise da provocação impressa pela obra da artista plástica britânica Tracy Emin¹², “desrespeito por convenções socioculturais (especialmente aquelas que governam o comportamento sexual da mulher) são geralmente vivenciadas como provocações morais”¹³ (Cashell, 2009, p. 126). Logo, sugiro que o excesso do corpo feminino feito explícito pela (arte da) performance, sexualizado pelo olhar e engajado com a demasia e/ou a bagunça, pode ser considerado a respiração retomada após a asfixia de séculos de obediência e do agenciamento cedido a estruturas de controle. Em performances feministas o excesso estabelecer-se-ia como inalação de vida que grita sua força quando recupera a possibilidade de respirar: agir e afirmar-se enquanto potência contestadora. Contudo, como explicitado acima, no que concerne o paradoxo constitutivo da asfixia – barganha entre falta e excesso – estratégias que buscam recobrar o agenciamento sobre o corpo próprio – fazendo-o respirar novamente – podem manifestarem-se pela reiteração da força opressiva e violenta do asfixiamento patriarcal. Como a brutalidade da primeira inalação depois de um afogamento; como a intrusão da primeira respiração após o nascimento. Logo, os excessos implementados pelas performances feministas parecem querer calar o silenciamento das mulheres, construir a liberdade asfixiada por estruturas sociais e pelo patriarcado por meio das rupturas violentas de contenções. É o corpo que busca resgatar-se à medida que o excesso extrapola o confortável, que busca sobre-viver pela manifestação de sua força suprimida, que teima em respirar para não mais asfixiar com seus próprios excessos cultivados.

12 Artista plástica britânica, conhecida pelo teor autobiográfico e confessional do seu trabalho, que comunga com as condições e consternações da condição feminina e de seus desafios.

13 *Disrespect for socio-cultural conventions (especially those governing the sexual behaviour of women) is generally experienced as moral provocation.* Ver: Kieran Cashell. *Fearless Speech.* In: Kieran Cashell. *Aftershock: The ethics of contemporary transgressive art.* London and New York: I.B. Tauris, 2009. (Tradução nossa).

Referências

BATAILLE, Georges (1949). *A parte maldita*, precedida de "A noção de dispêndio". Tradução de Júlio Catañon. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York and London: Routledge, 1993.

CASHELL, Kieran. *Aftershock: the ethics of contemporary transgressive art*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In: *Signs*, v. 1, n. 4, Summer, 1976, p. 875-893. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 15 mar. 2007.

FREUD, Sigmund (1913). *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to present*. 3rd. edition. London and New York: Thames & Hudson, 2011.

GORMAN, Sarah. *Interview with Lauren Barri Holstein*. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

JONES, Amelia. *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. London and New York: Routledge, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London and New York: Routledge, 1997.

Recebido em: 15/11/2018
Aprovado em: 23/06/2019