

Karen Finley e a escrita do corpo

Karen Finley: Writing the Body

*Ana Bernstein*¹

Resumo

Retratada com frequência como uma mulher descontrolada, histérica, devido ao caráter transgressor e obsceno de suas performances, o trabalho de Karen Finley levanta discussões sobre poluição, abjeção e os limites próprios do corpo. Partindo do entendimento do trabalho de Finley como uma *escrita do corpo*, esse artigo demonstra a complexidade e a extensão em que a loucura, o trauma e os conceitos do grotesco e do abjeto estão imbricados e implicados com visões normativas do gênero, sexualidade, raça e classe, com particular significado para as mulheres e todas aquelas/as que ocupam uma posição marginal e/ou liminar na estrutura social.

Palavras-chave: Karen Finley; *escrita do corpo*; feminismo; loucura; abjeção

Abstract

Often portrayed as a woman “out of control,” as a “hysteric,” due to the transgressive and obscene nature of her performances, the work of Karen Finley raises questions about pollution, abjection, and the boundaries of the clean and proper body. Looking at Finley’s work as a practice of *writing the body*, this essay demonstrates the complexity and the extent to which madness, trauma, and concepts of the grotesque and the abject are imbricated in one another and implicated with normative views of gender, sexuality, and with issues of race and class, with particular significance for women and all others who occupy a marginal and/or liminal position in the social structure.

Keywords: Karen Finley; *writing the body*; feminism; madness; abjection

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professora Dra. Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). ana.bernstein@unirio.br

Desde suas primeiras performances no circuito de clubes noturnos de Nova York nos anos 1980, Karen Finley, cujo trabalho inclui também instalações, vídeos, desenhos e pinturas, além de uma breve carreira como líder de uma banda punk-rock, foi percebida e rotulada por críticos e pela mídia, em sua grande maioria, como “histérica”, “obscena”, uma mulher “fora de controle”. Seus monólogos, considerados “escabrosos”, “escatológicos”, “viscerais”, tocavam nos nervos expostos do sistema nervoso social e pareciam flertar com a loucura e o trauma, tanto pela abundante violência psíquica, física e verbal presente em seus textos/performance quanto pelo uso frequente de seu corpo nu em performance — um meio de expor e desnaturalizar os modos como corpos femininos são marcados e simbolicamente investidos de significados específicos na sociedade patriarcal — e sua prática de lambuzá-lo com diferentes substâncias. A degradação voluntária do corpo da artista, em especial, gerou profunda ansiedade entre os conservadores, resultando em sua caracterização como a “mulher lambuzada de chocolate”, pelos jornalistas ultra conservadores Rowland Evans e Robert Novak². Exacerbadas ainda mais pelo gênero da artista, tais ansiedades estão relacionadas, de modo muito próximo, a ideias de poluição, abjeção e aos limites do corpo limpo e próprio. Como tal, estão implicadas também com a questão da loucura e com visões normativas de gênero e sexualidade.

Bastante político e de caráter feminista assumido, o trabalho de Finley perturba e desafia os limites tanto do corpo sócio-político quanto do corpo individual, conternando as fronteiras entre razão e loucura, próprio e impróprio, interior e exterior, natural e não-natural, masculino e feminino. Seus temas são tabus: lidam com a sexualidade e o desejo, o erótico, mas também com abuso, incesto, estupro, a desigualdade social e todas as formas de opressão social e política, mostrando como uns informam os outros. O forte conteúdo sexual de seu trabalho é enfatizado pelo uso de linguagem sexualmente explícita, o que a levou a ser acusada de pornografia tanto por conservadores quanto por certas feministas.

Finley rebate essas acusações argumentando que a linguagem que emprega “é um sintoma da violência da cultura. Se falo de uma mulher que é estuprada, tenho que usar a linguagem dos perpetradores” (apud Juno, 1999, p.41)³. Se suas performances são chocantes e perturbadoras é porque falam da violência e do trauma que afetam tantas pessoas no dia-a-dia e ainda assim permanecem invisíveis. Artaud escreveu: “Gostaria de escrever um livro que perturbasse as pessoas, que fosse como uma porta levando-as para onde elas nunca teriam concordado em ir, uma porta abrindo simplesmente para a realidade” (apud Felman, 2003, p.60)⁴. As performances de Finley são assim, elas abrem uma porta para uma realidade que a maioria das

² Em 1990, o *National Endowment for the Arts*, uma agência do governo com a finalidade de conceder apoio financeiro a projetos artísticos e culturais, revogou o apoio dado a quatro artistas - Karen Finley, Tim Miller, Holly Hughes e John Fleck — cujos trabalhos que tratavam de questões de gênero, sexualidade, AIDS, trauma e opressão. Uma cláusula sobre decência foi adicionada aos estatutos da agência, justificando a revogação do apoio financeiro em termos morais. Finley tomou-se a imagem simbólica desta controvérsia, devido a vários artigos publicados em jornais por conservadores que se referiam a ela como a “mulher lambuzada de chocolate” em razão de sua performance *We Keep Our Victims Ready*. Neste trabalho Finley cobria seu corpo com chocolate e outras substâncias em um monólogo que tratava do estupro de uma adolescente negra por grupo de policiais brancos, e depois abandonada numa lixeira com seu corpo coberto por fezes.

³ “I use certain language that is a symptom of the violence of the culture. If I talk about a woman being raped, I have to use the language of the perpetrators.” (Todas as traduções colocadas neste artigo são nossas)

⁴ “I would like to write a book that would disturb people, that would be like an open door leading them where they never would have agreed to go, a door opening quite simply onto reality.”

peças prefere ignorar. Nesse sentido, podem ser bastante cruéis e provocam, com frequência, reações viscerais no público. São performances que muitas vezes assaltam nossos sentidos, emoções (provocando desgosto, choque, ultraje, repulsa, compaixão ou riso), nossos corpos e nossa forma de pensar. Nas palavras da crítica do *Village Voice*, C. Carr, uma performance de Finley é algo “de tirar o fôlego, da mesma forma como um chute no estômago” (Carr, 1993a, p.96)⁵.

A recepção inicial de Finley entendeu que grande parte do poder de suas performances, bem como as reações às mesmas, derivava da percepção de que ela estava expressando o reprimido, que sua fala brotava direto do inconsciente, como um fluxo abrupto e não censurado de ideias. Para Carr, por exemplo, a performance de Finley era o ato de um “id bruto”⁶ e seu temas qualquer coisa que “possa ser expelido da ferida da psique”⁷ (Carr, p.141;149). E Lynda Hart apontava que “a linguagem de [*The Constant State of*] Desire, sua lógica não sequencial, seus mudanças bruscas, disjunções e deslocamentos, sua raiva muitas vezes incubada, imita a linguagem do inconsciente, colocando em primeiro plano a famosa afirmação de Lacan de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem”⁸ (Hart, 1996, p.112). Essa aparência de um fluxo incontrolável brotando do inconsciente profundo é reforçada ainda mais pelo conteúdo transgressor de seu trabalho, que ignora de maneira sistemática limites corporais e normas sociais, além do caráter inacabado de suas performances. Seus monólogos são apresentados de forma singular, em um misto de canto, pregação espiritual, discurso político e transe, falados *com e através do corpo*. Finley dirige-se direto ao público, contando anedotas de sua vida, rindo de si mesma, “interrompendo” de propósito a performance, trazendo o evento para aquilo que chama de “tempo real”⁹ (apud Marranca e Dasgupta, p. 486).

A estrutura dos monólogos é fragmentária, com personagens que por vezes não são mais que uma sugestão, traçados em uma ou duas linhas, levando Elinor Fuchs a afirmar que os personagens de Finley “irrompem em vibrantes fragmentos esquizóides”¹⁰ (Fuchs, 1989, p.48). Há, além disso, um forte componente musical em sua escrita e performance. Seus monólogos exploram uma variedade de modulações de voz, ritmos e registros musicais. Eles mudam sem parar não apenas de uma pessoa para a outra, mas também de um gênero para outro, e transitam entre diferentes posições de poder. Cada personagem possui seu próprio ritmo, registro e modulação, fluindo um no outro. Cada um evoca diferentes sentimentos e respostas. Quase não há pausas; o texto é um transbordamento, uma cascata de palavras, sons e afetos, como se uma urgência se apoderasse do corpo de Finley.

Se os monólogos de Finley não chegam a ser, como quer Carr, atos de um “id bruto”,

⁵ “breathhtaking, the way a kick to the gut is.”

⁶ “a raw quaking id”

⁷ “might spew from the wound of the psyche”

⁸ “The language of [*The Constant State of*] Desire, its nonsequential logic, sudden sharp shifts, disjunctions and displacements, its often inchoate rage, imitates the language of the unconscious, foregrounding Lacan’s famous claim that the unconscious is structured like a language”.

⁹ “real time”.

¹⁰ “erupt in jerky schizoid fragments”

seus textos e performances com certeza exploram o “grande reservatório da libido”¹¹ (Laplanche e Pontalis, 1973, p.198), fazendo pensar no conceito de *escrita feminina* de Hélène Cixous, uma escrita que brota do inconsciente, próxima da voz e da “carne da linguagem”, uma escrita “no limiar do sentimento”¹² (Cixous, 1981, p.54), que nos toca em ambos sentidos da palavra, de nos emocionar e de ser tátil. Uma escrita oriunda do corpo ao mesmo tempo que o atravessa, e que é também atravessada por outros, por uma multidão de vozes. Os monólogos de Finley transbordam e, em sua força, nos carregam com eles, engolfando-nos e fazendo com que percamos a respiração. Eles são conduzidos pelo ritmo do corpo, da voz, da respiração. A própria Finley enfatiza a relevância do ritmo em seu trabalho, caracterizando sua performance como uma escrita do corpo: “o ritmo e a batida da minha performance é [sic] muito importante. É como uma batida do coração”¹³ (apud Marranca e Dasgupta, 1999, p.487).

Como a *écriture féminine* de Cixous, os textos/performances de Finley encorpam múltiplas subjetividades, uma polifonia de vozes. Além disso, eles ignoram estruturas e formas convencionais, misturando prosa e poesia, pintura, fotografia, projeções de vídeo e instalações. Finley fala mesmo em abraçar o colapso, referindo-se a seu trabalho como algo em “constante estado de colapso”. Seu interesse reside em mostrar a “performance como um processo vivo”¹⁴ (Finley, 2000, p.196), aberto ao acaso, algo em permanente transformação.

Desde as primeiras performances em clubes noturnos nos anos 1980, com a cena punk rock de San Francisco e em clubes como *8BC*, *Danceteria* e *Pyramid* em Nova York, o trabalho de Finley é marcado, de modo acentuado, por uma relação com o trauma. Não apenas o trauma pessoal, resultado de uma tragédia ou evento violento, mas também com aquilo que a psicoterapeuta Maria Root chamou de “trauma insidioso”, e com traumas coletivos. Numa entrevista sobre a performance *The American Chestnut* (1997), em que aborda o processo de criação do trabalho, as ideias que queria explorar e a forma como as diferentes vinhetas se somaram para criar a obra, a artista afirma que o denominador comum de todos os textos que integram o trabalho é o fato de que

Todas as pessoas em minha performance são sobreviventes. Elas foram feridas e encontraram formas de sobreviver [...] e acho que isso é a beleza do mundo, a beleza da natureza humana [...] quando pessoas que viveram uma tragédia e encontram alguma compaixão, [uma forma] de transformar aquela dor em compaixão¹⁵. (Finley, 1997)

¹¹ “‘great reservoir’ of libido”

¹² “flesh of language”; “threshold of feeling”

¹³ “the rhythm and the beat of my performing is (sic) very important. It’s like a heartbeat.”

¹⁴ “performance as a living process”

¹⁵ “All the people are survivors in my performance. They have been hurt and they found ways to survive and I think that is the beauty of the world, the beauty of human nature ... when people have been through a tragedy and they find some compassion, [find a way] to change that pain into compassion”.

Embora Finley se refira aqui, em particular, a *The American Chestnut*, sua caracterização se aplica a quase todas as “personagens” de suas performances. Além de estar presente em sua obra, o trauma foi fator determinante em sua decisão de trabalhar com performance. Após o suicídio de seu pai no Natal de 1978, Finley não pode retomar o trabalho de artista visual que até então fazia e começou a realizar performances. Segundo ela,

[...] o que mais me impeliu em meu trabalho é o fato de que meu pai se suicidou. Aquele ato me deu uma tal profundidade do ser humano - a ideia da morte, da tragédia, de ver aquele ato, é algo com que tenho que conviver todos os dias. E isso é um grande disparador do meu trabalho [...] é tão estranho que isso tenha acontecido na minha vida, do mesmo modo que fez brotar a criatividade em mim. Mas na verdade a performance vem de uma extrema e profunda raiva e tristeza que tive no momento de sua morte, e da forma como ele morreu. (apud Juno, 1987, p.95)¹⁶

Em *Trauma – Explorations in Memory* (1995), Cathy Caruth escreve que a experiência traumática é definida por seu atraso, isto é, pela impossibilidade de assimilar por completo um evento catastrófico repentino no momento em que este acontece. Experiências traumáticas desafiam a compreensão. Como Caruth observa, o trauma cria assim uma situação paradoxal, na qual “a maior confrontação com a realidade pode também ocorrer como um absoluto torpor em relação à mesma, que a imediação, de modo bastante paradoxal, pode tomar a forma de atraso” (Caruth, 1995, p.6).¹⁷ A experiência traumática não assimilada persegue a vítima, possuindo-a em forma de sonhos, alucinações, *flashbacks* e outras manifestações sintomáticas. Por essa razão, Caruth fala do traumatizado como alguém que carrega consigo uma “história impossível” e do trauma como “uma ferida que grita”¹⁸ (Caruth, 1996, p.3). O custo psíquico experienciado por aqueles que vivem um trauma é não somente a consequência de ter confrontado a morte ou um evento catastrófico, mas também de sobrevivê-lo. Nesse sentido, as narrativas de trauma são um testemunho do seu “interminável impacto na vida”¹⁹ (Caruth, 1996, p.3), a forma contínua como molda e transforma a vida de suas vítimas.

O fato de Finley sentir, após a morte de seu pai, que não podia voltar à pintura mas necessitava, ao invés, de um novo meio como a performance demonstra como o trauma abala a estrutura de alguém e nos força a repensar nossas relações com o mundo, nossas formas de nos comunicarmos com os outros. Nesse sentido, é preciso pensar como escutamos a linguagem do trauma presente no trabalho de Finley e de que forma a narrativa do trauma de alguém se conecta com outras narrativas, fala a outras feridas.

Assim como as “personagens” de *The American Chestnut*, Finley encontrou, na performance, uma forma de transformar a dor em compaixão. Como Shoshana Felman

¹⁶ “what triggered me the most in my work is the fact that my father committed suicide. That act gave me such a depth of a human being – the idea of death, of tragedy, of seeing that act, is something that I live with every day. And that is really a trigger for me and my work ... it’s just so bizarre that this happened in my life, in the same way it has brought creativity out of me. But actually, the performance comes from a very severe strong deep rage and sadness I had at the time of his death, and the way he died”.

¹⁷ “the greatest confrontation with reality may also occur as an absolute numbing to it, that immediacy, paradoxically enough, may take the form of belatedness.”

¹⁸ “an impossible history”; “a wound that cries out”

¹⁹ “endless impact on a life”

aponta, para sobreviventes de trauma, “a designação para prestar testemunho é, de forma bastante paradoxal, uma *designação* para transgredir os limites daquela posição isolada, de falar por outros e para outros”²⁰ (Felman, 1991, p.15). De fato, as performances de Finley são marcadas por uma preocupação de falar a dor e a raiva não apenas para outros, mas *por* outros que não podem falar por si mesmos, ou cujas vozes não podem ser ouvidas. Daí seus monólogos lidarem com frequência com a dor física e emocional sofrida por mulheres abusadas, vítimas de estupro, gays e lésbicas, pessoas com AIDS, os pobres e os sem teto, os idosos, todos aqueles cujos direitos não são respeitados. De modo distinto da dor, do choque e do desespero resultantes da experiência de um evento trágico, a dor e o sofrimento destas pessoas resultam de experiências cotidianas de natureza traumática repetitiva. Seu trauma é aquilo que Maria Root chamou de “trauma insidioso”²¹, conceito retomado e desenvolvido por Laura Brown em *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* (1991).

Brown questiona as definições de “humano” e de “experiência humana” empregadas nos manuais psiquiátricos para diagnósticos de trauma, nos quais este é definido como “um evento fora do escopo da experiência humana”²², isto é, catástrofes naturais, guerras, genocídios, desastres de trem ou acidentes de natureza similar. De acordo com tal definição, traumas repetitivos tais como abusos sexuais, incestos não consensuais, e o abuso físico de mulheres, por exemplo, estão excluídos das experiências traumáticas. Brown observa que o conceito de “humano” empregado pelos manuais toma por base o homem branco, educado, cristão, de classe média ou alta, e eu acrescentaria também, heterossexual. Mulheres, homossexuais, pessoas de diferentes etnias e religiões, doentes mentais, deficientes e pobres são, por conseguinte, menos “humanos”, suas vidas não têm o mesmo valor que as outras. Nas palavras de Judith Butler (2004, p.2), “os mesmos termos que conferem ‘humanidade’ a alguns indivíduos são os termos que privam certos indivíduos da possibilidade de alcançar esse status”²³. Podemos afirmar então que esta mesma lógica diferencial pela qual se nega a humanidade a alguns sujeitos se configura como um agente de trauma, pois torna certas vidas traumáticas por natureza. Isso se aplica à vida das mulheres na sociedade patriarcal, como Felman (1993, p. 16) deixa claro ao afirmar que “a vida de toda mulher contém, de forma explícita ou implícita, a história de um trauma”²⁴.

As performances de Finley falam não apenas de um trauma pessoal, mas de vidas traumáticas, de traumas sociais. E embora seu estilo de performance seja descrito com frequência como testemunhal, seus textos são narrativas fragmentadas que se abrem e se identificam com vozes múltiplas e diferentes. Como Cixous, Finley poderia afirmar que em suas escritas/performances o sujeito “não sou eu mas aqueles que são cantados em meu texto, porque suas vidas, suas dores, sua força, exigem que isso ressoe”²⁵ (Cixous, 1991, p.47).

²⁰ “the *appointment* to bear witness is paradoxically enough, an appointment to transgress the confines of that isolated stance, to speak *for* others and *to* others.”

²¹ “insidious trauma”

²² “an event that is outside the range of human experience”

²³ “the very terms that confer ‘humanness’ on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status.”

²⁴ “every woman’s life contains, explicitly or in implicit ways, the story of a trauma”.

²⁵ [Cixous] isn’t me but those who are sung in my text, because their lives, their pains, their force, demand that it resound”.

O conteúdo intenso e doloroso dessas narrativas de traumas insidiosos é intensificado ainda mais pelo estilo violento das performances de Finley. Como dito acima, um dos aspectos de seu trabalho que provoca grandes ansiedades é o uso que faz da comida em suas performances. Finley descobriu os usos críticos e criativos da comida como material de performance logo no início de seu trabalho e isso logo tornou-se uma marca registrada de suas performances. Mas a associação entre corpo e comida, em especial quando órgão sexuais estão envolvidos, é em geral vista como uma forma de violação da *propriedade* do corpo, isto é, como uma transgressão dos limites que mantêm o corpo próprio e limpo. O corpo sujo, abjeto, provoca sentimentos de repulsa e medo e é percebido como perigoso. Em *Purity and Danger* (1991), Mary Douglas argumenta que ideias relacionadas à poluição são formas de separar, definir fronteiras e limites dentro da estrutura da sociedade e apenas fazem sentido se pensadas em relação à essa estrutura. Porque a sujeira constitui, acima de tudo, uma ofensa contra a ordem, ela perturba a ordem estabelecida, é “matéria fora de lugar”²⁶ (Douglas, 1991, p.35). Ideias relacionadas à sujeira, poluição, contaminação, possuem grande força simbólica. Toda sociedade tem seus centros e suas margens, suas fronteiras — interiores e exteriores —, suas hierarquias e buscam manter e controlar tais fronteiras e limites. Qualquer brecha, qualquer transgressão representa um perigo em potencial.

A sociedade é, como sabemos, imaginada em termos de corpo ou de órgãos: o corpo político, o corpus da sociedade, os órgãos do governo. Mas o inverso também é verdadeiro; o corpo também reflete simbolicamente a estrutura social, como Douglas lembra. Para a antropóloga, que estudou os rituais de pureza e impureza, não é possível “interpretar os rituais relacionados a excreta, leite materno, saliva e o resto a menos que estejamos preparados para ver no corpo um símbolo da sociedade, e ver os poderes e perigos creditados à estrutura social reproduzidos em menor escala no corpo humano”²⁷ (Douglas, 1991, p.115). Tanto no corpo social quanto no corpo humano, as margens representam zonas de potencial perigo, de possível contaminação, de extrema vulnerabilidade. A matéria e os fluidos corporais — com exceção das lágrimas — são vistas como abjetos; e transgressão das fronteiras corporais são consideradas repugnantes, sujas, moral e socialmente inaceitáveis. A abjeção encontra-se, portanto, à serviço da salvaguarda dos sistemas culturais.

Também para Julia Kristeva (1982, p. 4) a abjeção é aquilo que “perturba identidade, sistema, ordem”. É “o entre-lugar, o ambíguo, o composto”²⁸. Não são apenas as fronteiras da sociedade que precisam ser estabelecidas, preservadas e demarcadas com clareza, mas também as fronteiras do eu, o que entra em contato com a pele e o que a atravessa, o que penetra o corpo, o que pode torná-lo “ambíguo”.

A comida representa sempre uma ameaça potencial de violação — daí a existência de tabus alimentares e sua conexão próxima com a repugnância. Podemos ver, portanto, porque a prática de Finley de lambuzar comida em seu corpo enquanto fala

²⁶ “matter out of place”

²⁷ “We cannot possibly interpret rituals concerning excreta, breast milk, saliva and the rest unless we are prepared to see in the body a symbol of society, and to see the powers and dangers credited to social structure reproduced in small on the human body”.

²⁸ “disturbs identity, system, order.” / “the in-between, the ambiguous, the composite”.

de abuso sexual, incesto e estupro é duplamente perturbadora: essas performances são não apenas ameaçadoras (ameaçando ao mesmo tempo limites corporais, sexuais, psicológicos como também sociais e culturais), mas também vistas como repugnantes. Além disso, em seus monólogos e performances, órgãos e atos sexuais estão muitas vezes misturados com atos e/ou substâncias escatológicas. O monólogo *Two Stories*, por exemplo, gira em torno de uma mulher que dorme com uma arma sob o travesseiro, porque todas as vezes que seu marido faz sexo com ela, ele defeca de modo incontrolável — não “um bom tijolo de cocô estilo torpedo de merda”, mas uma “merda solta, corrida, de diarreia que respinga em todo o quarto”. Por isso ela enfia a arma no seu cu “bem na hora que ele vai gozar”²⁹ (Finley, 1990, p.11).

Num monólogo como este e em vários outros onde diversos tipos de transgressão e tabus são entremeados, onde as fronteiras se desmancham, é difícil não pensar na definição de Kristeva (1982, p. 2) do abjeto como “o lugar onde o sentido colapsa”³⁰. Estupro, incesto, sexo anal, violência física e emocional, fluídos e secreções corporais, comida e corpo estão amiúde mesclados no trabalho da artista. A cena de Finley encontra-se, muitas vezes, imersa em abjeção - simbólica, psíquica e física. A violência de monólogos como esse, narrados na mais explícita linguagem gráfica, carregados de termos indecentes, levou Elinor Fuchs (1989, p. 47) a definir o trabalho de Finley como “doentio”, “um teatro de repulsa recheado de fantasias obscenas”³¹.

O que mais choca, porém, é o fato desses monólogos serem feitos por uma mulher, pois, como nota Carr (1993b, p.144) de forma pertinente, “uma mulher imunda (em qualquer sentido da palavra) afastou-se mais dos costumes sociais do que seria possível a um homem fazer [...] esse tipo de imundície numa mulher significa ‘doida’ ou ‘vítima’. Nenhum significado positivo é possível”³². Não surpreende, portanto, que em seu ataque ao *National Endowment for the Arts* (NEA), a imprensa conservadora tenha escolhido o trabalho de Finley como exemplo de arte degenerada, apelidando-a de modo pejorativo como a “mulher lambuzada de chocolate”. Se uma mulher, em particular uma mulher branca, educada, de classe média, heterossexual, degrada seu copo lambuzando-o com comida (e em especial com substâncias viscosas, dúbias, como ovos crus, pasta de chocolate e inhames cozidos), destruindo dessa forma a imagem ideal de feminilidade associada à limpeza e a maternidade, ela deve, decerto, estar “fora de si”, ser uma histérica.

Gostaria de apontar agora algumas estratégias da escrita e performance de Finley que a meu ver potencializam a crítica feminista à sociedade patriarcal. A primeira consiste em um deslocamento efetuado através da apropriação da posição masculina, de seu desejo, sua linguagem e seu poder.

²⁹ “a good solid shit brick torpedo style crap” / “loose, runny, diarrhea shit that splatters all over the room” / “just as he is about to cum”

³⁰ “the place where meaning collapses”

³¹ “sickening,” ... “a theater of disgust filled with obscene fantasies”

³² “a filthy woman (in any sense of the word) has stepped further outside social mores than a man can possibly get. ... that kind of dirt on a woman signifies ‘crazy’ or ‘victim’. No positive meaning is possible.”

A apropriação, por Finley, da linguagem da violência, da linguagem dos perpetradores de crimes, leva à percepção da artista como alguém falando a loucura e à sua identificação com as próprias coisas que ela está denunciando. Sigo aqui a distinção proposta por Shoshana Felman em *Writing and Madness* (2003) entre falar *sobre* a loucura e *falar a loucura*. O fato de que o trabalho de Finley que aborda a loucura e o trauma entre outras coisas, seja construído de forma errônea como *falando a loucura* — como a fala de uma mulher louca, raivosa e histérica — é sintoma da posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal. Um exame das performances de Finley revela, como vemos, a complexidade e a extensão na qual loucura, trauma, grotesco e abjeto estão imbricados e implicados uns nos outros em nossa experiência cotidiana, de modo especial no que tange às mulheres, pessoas de cor, gays e lésbicas, bem como as pessoas de classe baixa, em suma, todos aqueles que ocupam uma posição marginal e/ou liminal na estrutura social. O uso de uma linguagem vulgar e obscena por Finley ofende não apenas porque transgride os limites de classe (é chocante ver uma mulher educada falando como uma mulher de classe baixa) mas sobretudo por transgredir o gênero. Quando Finley se apropria da linguagem do desejo masculino, ela traz para o primeiro plano as implicações entre gênero e linguagem, abrindo o questionamento da sexualização do discurso. Tanto Hélène Cixous quanto Luce Irigaray demonstraram como o Logos ocidental toma o homem cristão, branco, educado, heterossexual como modelo de sujeito universal, relegando assim toda diferença a uma posição de alteridade. Segundo Irigaray (2002, p. 227),

O homem representou sempre o único sujeito possível do discurso, o único sujeito possível. E linguagem *dele* parece ser o próprio universal. Os modos de predicação, as categorias de discurso, as formas de julgamento, o reino do conceito ... nunca foram questionados com respeito a sua determinação por um ser sexuado.³³

Uma tal estruturação do Logos reflete inevitavelmente na natureza do discurso, que embora seja sempre masculino, tenta (e consegue) se passar como neutro, natural, não marcado, universal. Cixous (1986, p. 65) nos exorta a examinar a “solidariedade entre logocentrismo e falocentrismo” que subjuga tudo — lei, discurso, arte, religião, família, sexo e gênero — ao imperativo masculino, reduzindo tudo àquilo que denomina o “Império do Eumesmo [*Selvsame*]” (Idem, p.78). Questionar a sexualização da linguagem por meio da qual o feminino, no pensamento e no discurso falocêntricos, é sempre reprimido, equivale, portanto, a um escândalo e a uma violência:

Abrir nossos olhos para isso equivale a uma impudência, a uma loucura inaudita, e uma violência tão extrema que todas as formas de argumento — mesmo aquelas aparentemente contraditórias — devem ser mobilizadas a fim de manter a ordem estabelecida.³⁴ (Irigaray, 2002, 227)

³³ “Man has always represented the only possible subject of discourse, the only possible subject. And *his* language appears to be the universal itself. The mode(s) of predication, the categories of discourse, the forms of judgment, the reign of the concept... have never been questioned with respect to their determination by a sexed being”

³⁴ “Opening our eyes to this amounts to an impudence, a heretofore unheard-of madness, and a violence so extreme that all forms of argument — even apparently contradictory ones — must be mobilized in order to maintain the established order”

Para Irigaray, não se trata de substituir tal discurso por um oposto, substituindo uma monológica por outra. “O importante é desconcertar a encenação da representação de acordo com os parâmetros *exclusivamente* ‘masculinos’”³⁵ (Irigaray, 1985, p.68), perturbá-lo, transformá-lo. Mas uma vez que o discurso masculino estrutura todos os outros, não há uma posição “exterior” de onde desafiá-lo, nenhuma linguagem senão a sua própria. As mulheres falaram sempre essa linguagem, aprenderam a ler como homens, a escrever como homens e a olhar as coisas através do olhar masculino. Então num primeiro momento, será falando essa linguagem mesma que a mulher irá perturbá-la. Elas terão que “imitar” este discurso. Mas tal imitação é desde já investida pela diferença. Pois quando as mulheres imitam de forma deliberada o discurso masculino, elas já o estão problematizando, o que significa “converter uma forma de subordinação em afirmação”³⁶ (Irigaray, 1985, p.76).

A mímica constitui assim uma estratégia subversiva para deslocar, desterritorializar, desorganizar o corpo do pensamento a partir de seu interior. Para Rosi Braidotti, o que torna tal estratégia politicamente eficaz “não é a personificação mimética ou a capacidade de repetição das poses dominantes, mas antes a extensão na qual estas práticas abrem espaços entre-lugares onde novas formas de subjetividade política podem ser exploradas”³⁷ (Braidotti, 1994, p.7).

É justo o que Finley faz quando se apropria da voz masculina a fim de denunciá-la. Ela não fala *pelo* perpetrador; antes, ela imita com diferença a linguagem masculina da violência. Ela *faz* algo àquele discurso, está desde já o problematizando ao empregar tal linguagem de forma consciente. A surpresa que temos ao ver essa linguagem falada por uma mulher aponta para o *deslocamento* efetuado pela apropriação de Finley. Tal deslocamento é semelhante ao que Brecht propõe com sua teoria do distanciamento, pois torna o familiar, aquilo que passa por “natural”, em algo não familiar, estranho. Finley está expondo ainda a representação da mulher — sua objetificação, sua categorização acima de tudo como mãe/matéria, sua “passividade”, etc. — produzidas no/por tal discurso. Dita por Finley, a violência de tal linguagem é colocada em primeiro plano, e adquire um caráter ainda mais excessivo. Carr (1993b, p. 153) afirmou que o trabalho de Finley era uma “tentativa de expressar emoções para as quais não há talvez palavras”³⁸. Se não há palavras é porque os degradados, abusados e subalternizados não possuem uma linguagem própria e a única forma de comunicar o sofrimento e o trauma infligido em suas vidas é recorrendo à linguagem da violência e do abuso. A performance de Finley tem lugar precisamente entre a apropriação e a crítica dessa linguagem, no entre-lugar das economias libidinais masculina e feminina.

A segunda estratégia empregada por Finley está vinculada à sua preocupação, como feminista, em desfazer mitos tais como a inveja do pênis e outros postulados freudianos que reafirmam o homem como único sujeito possível, levando à cons-

³⁵ “What is important is to disconcert the staging of representation according to the exclusively ‘masculine’ parameters”

³⁶ “to convert a form of subordination into an affirmation”

³⁷ “is not the mimetic impersonation or the capacity for repetition of dominant poses, but rather the extent to which these practices open up in-between spaces where new forms of political subjectivity can be explored.”

³⁸ “an attempt to express emotions for which there are perhaps no words”

trução social negativa da mulher como falta, como inferior, dividida entre maternidade e objeto de desejo. Desde muito cedo o trabalho de Finley foi informado por um diálogo com a psicanálise, em especial com as teorias freudianas da sexualidade e do complexo de Édipo. Finley emprega uma estratégia particular que consiste em levar a lógica de tais mitos aos seus próprios limites, por meio da literalização dos argumentos que sustentam tal lógica, revelando assim seu falso fundamento, o absurdo de sua reivindicação como verdade. Um claro exemplo é a forma como trata a afirmação de Freud de que

o desejo com o qual a menina se volta para o pai é sem dúvida originalmente o desejo pelo pênis que sua mãe lhe recusou e que ela agora espera de seu pai. A situação feminina é apenas estabelecida, entretanto, se o desejo pelo pênis for substituído pelo desejo por um bebê, isto é, se um bebê toma o lugar do pênis de acordo com a antiga equivalência simbólica.³⁹ (Freud, 1989, 159)

No monólogo *My First Sexual Experience*, em que um filho faz sexo anal com a própria mãe enquanto ela assiste um programa sobre incesto na TV, o personagem descreve seu nascimento como sua primeira experiência sexual e relata seu desejo de reviver a experiência estuprando jovens mães, usando seus bebês como dildos:

Minha primeira experiência sexual foi na hora do meu nascimento, passando através do canal vaginal. Aquele túnel vermelho pulsante, aquele beco de amor. É o cheiro da minha “mama”. Eu não sou senão um pênis humano. Na hora do meu nascimento tive uma ereção. Estou fodendo minha própria mãe durante o parto. É o cheiro, é a visão de minha própria mãe que me faz continuar. Então eu passo minha vida adulta dirigindo por aí em meu carro vermelho, o símbolo de minha masculinidade, procurando mães sexy com tetos sexy em lavanderias sexy vestidas em algodão brilhante, o símbolo de seu martírio. Eu amo encontrar uma mãe jovem sexy com um bebê careca. [...]. Me deixa excitado de verdade. Ah, ver um corpo de mulher vibrar contra a máquina me excita. Eu pego aquela mãe e a empuro contra a máquina de lavar. E então pego seu bebê, seu bebê careca, ponho amaciante Downy na cabeça do bebê, amarro aquele bebê no meu quadril até que se torne um bebê dildo e fodo sua própria mãe... Porque eu sou nada além de um FODEDOR DE MÃE (*MOTHERFUCKER*)!... NADA ALÉM DE UM FODEDOR DE MÃE !... Apenas botando o bebê de volta onde ele quer ir, de volta para seu velho quarto no útero.⁴⁰ (Finley, 1990, p.17-18)

Finley rende literal - e, portanto, absurda - a reivindicação de Freud de que o desejo da mulher por uma criança representa a compensação por sua inferioridade

³⁹ “The wish with which the girl turns to her father is no doubt originally the wish for the penis which her mother has refused her and which she now expects from her father. The feminine situation is only established, however, if the wish for a penis is replaced by one for a baby, if, that is, a baby takes the place of a penis in accordance with an ancient symbolic equivalence.”

⁴⁰ “My first sexual experience was at the time of my birth, passing through the vaginal canal. That red pulsing tunnel, that alley of love. It’s the smell of my mama. I’m nothing but a human penis. At the time of my birth I had an erection. I’m fucking my own mama at birth. It’s the smell, it’s the sight of my own mama that keeps me going.

So I spend my adulthood driving around in my red car, the symbol of my masculinity, looking for hot mamas with hot titties in hot laundromats dressed in gingham, the symbol of their martyrdom. I love to find a hot young mama with a bald-headed baby. [...] It really turns me on. Oh, it gets me going seeing a woman’s body vibrate against a machine. I just take that mama and push her against that washer. Then I take her baby, a bald-headed baby, put Downy Fabric Softener on baby’s head, strap that baby around my waist till it’s a baby dildo – and fuck it’s own mama....

‘CAUSE I’M NOTHING BUT A MOTHERFUCKER!...

I’M NOTHING BUT A MOTHERFUCKER!...

Just putting the baby back where it wants to go, back to it’s old room the womb.”

sexual. O filho realiza seu não resolvido complexo de Édipo, estuprando jovens mães com seus bebês, dando a elas aquilo que, de acordo com Freud, todas as mulheres desejam, e aquilo que as fará realizar sua plena feminilidade: um pênis-bebê.

Finley emprega a mesma estratégia em outros textos/performances nos quais explora diferentes formas de disfunção sexual em torno dos complexos de Édipo e Electra. Em *Shut Up and Love Me* (1999-2001), o monólogo, "Daddy" é a narrativa hilária da tentativa frustrada de uma mulher de resolver seu problema edipiano literalmente propondo sexo ao pai. Após anos em análise sem nenhum resultado, ela tem uma epifania:

A coisa se resumiu a, você está fodendo sua mãe, fodendo seu pai, por que não tentar a coisa mesmo? Esse foi o raciocínio que ocorreu a Stella, já que ela vinha fodendo seu pai metaforicamente todos esses anos - porra, por que não fazê-lo literalmente? Ela passou anos em análise trabalhando seus problemas fodidos, e eu de fato quero dizer, seus problemas foda. Ela bem podia superar isso. Seu terapeuta na realidade foi o primeiro a sugerir.

'Stella, você está vindo aqui há 10 anos, e eu não consegui chegar a lugar nenhum te ajudando. Todos os homens que você ama são apenas uma oportunidade para você reviver sua relação não resolvida com seu pai. Outra aventura, para reativar os mesmos sentimentos que experimentou com seu pai quando criança. A mesma ferida, a mesma dor. E Stella, estou cansado do seu problema. Seu problema não me acrescenta mais nada.'⁴¹ (Finley, 2000, p.301)

Decidida a resolver seu problema de uma vez por todas, Stella vai visitar seu pai em seu escritório e força sua entrada sob as objeções da recepcionista que insistia que ele não podia ser perturbado, fazendo com que Stella responda, "Quem está perturbada sou eu". Interrompendo-o no meio de uma ligação, ela lhe diz sem rodeios: "Pai, vamos foder". O pai não demonstra nenhum choque ou surpresa, apenas plena indiferença. Stella insiste: "Pai, vamos foder, e então posso levar minha vida".⁴² Ele lhe responde em tom casual que ela não é seu tipo. Além disso, ela está começando a parecer com sua mãe. Stella tenta convencer o pai usando todos os argumentos e seduções possíveis e imagináveis. Sua recusa sem emoção, no entanto apenas reforça em Stella seus sentimentos de rejeição, de nunca ter sido amada, de não ser boa o suficiente para ele.

Finley performa todos os personagens do monólogo como de praxe, distinguindo-os por suas vozes diferentes, diferentes movimentos e ritmos corporais, e seus estados emocionais - o pai indiferente, o pai autoritário, a mulher problemática, a garotinha ferida, etc. Ela não busca, no entanto, representar esses personagens de forma realística ou mesmo coerente, ao invés, ela os critica ao mesmo tempo que os performa.

⁴¹ "It came down to, you're fucking your mother, fucking your father, so why not just go for it? This is the reasoning that occurred to Stella, since she had been fucking her father metaphorically all these years - why not just fucking do it literally? She had spent years in analysis working on all her fucking problems, and I do mean her fucking problems. She might as well get it over with. Her therapist actually suggested it first.

⁴² "Stella, you have been coming here for ten years, and I haven't gotten anywhere in helping you. Every man you are in love with is just an opportunity for you to relive the unresolved relationship with your father. Another adventure, to reactivate the same feelings you experienced with your father as a child. The same hurt, the same pain. And Stella, I'm tired of your problem. Your problem doesn't do anything for me anymore."

⁴² "I'm the one who is disturbed"/ "Dad, let's fuck." / Dad, let's fuck, and then I can get my life going"



Karen Finley - *Shut Up and Love Me* (2001)
Cortesia de Timothy Greenfield-Sanders

A percepção de Finley como histérica e fora de controle pode ser lida em parte como uma forma política de desacreditar e descartar seu trabalho e as ideias que apresenta. É uma velha estratégia muito usada contra feministas desde que começaram a se organizar e lutar pelos direitos da mulher. No século XIX na França, o

famoso médico Jean-Martin Charcot, que se especializou no tratamento de pacientes histéricas no hospital *La Salpêtrière* em Paris, do qual era também diretor, apoiou uma campanha para celebrar a maternidade no mesmo momento em que as mulheres na França começavam a reivindicar participação na esfera pública (Showalter, 1993). As sufragistas britânicas também foram denegridas como histéricas de modo sistemático. Como Lisa Tickner observa, “por meio século e mais, feminismo e histeria foram de imediato mapeados um no outro como formas de *irregularidade, desordem e excesso*”⁴³ (apud Showalter, 1993, p.306, ênfase minha). Além disso, a histeria tem sido construída discursivamente como uma doença feminina, ou pior ainda, como “o sintoma... *de ser uma mulher*”⁴⁴ (Didi-Huberman, 2003, p.68). Embora médicos como Charcot e Freud tenham reconhecido a ocorrência de histeria entre homens, a doença tendeu a ser com frequência renomeada em tais casos como melancolia, neurastenia, *shell shock* ou neurose obsessiva.

Outra forma de ler a rotulação de Finley como histérica é como uma reação direta, uma resistência à prática de Finley de escrita do corpo, uma escrita mais próxima do inconsciente e dos sentidos, uma prática por natureza excessiva, aberta, irregular e que perturba a ordem e a identidade.

Para Cixous, a histérica é o que a cultura fez da mulher. Desprovida de linguagem, da possibilidade de falar, ele incorpora o silêncio e o silêncio é a própria “marca da histeria”:

As grandes histéricas perderam sua fala, são afônicas e por vezes perderam mais do que a fala: elas são empurradas ao ponto de engasgar, nada passa. Elas são decapitadas, suas línguas são cortadas e o que falam não é ouvido porque é o corpo que fala e os homens não ouvem o corpo”.⁴⁵ (Cixous, 1981, p. 49)

A histérica fala através de seu corpo, com o corpo. Ela incorpora sua revolta, seus sonhos, medos, traumas, frustrações, sua sexualidade reprimida. A histeria fala de desejos que não podem se realizar e se manifestam como desordens corporais: enxaquecas, manqueiras, paralisia, afasia, torpor, contrações musculares, etc. Tais manifestações eram consideradas por médicos dos séculos dezoito e dezenove como “teatrais”, como mímica, como um fingir ser. Em 1890, o médico francês Jules Falret escreveu que histéricas

criam um travesti e um exagero igual aos movimentos de sua alma, suas ideias e seus atos... [elas fazem] as mais violentas cenas nas quais empregam a linguagem mais rude e com frequência mais obscena e entregam-se às ações mais desordenadas (apud Showalter, p. 302).⁴⁶

Essa associação é interessante não apenas porque a descrição da histérica criando cenas violentas, empregando a linguagem mais grosseira e mais obscena e

⁴³ “for half a century and more, feminism and hysteria were readily mapped onto each other as forms of *irregularity, disorder, and excess*”

⁴⁴ “It was the symptom ... *of being a woman*”

⁴⁵ “the mark of hysteria” / “The great hysterics have lost their speech, they are aphonic, and at times have lost more than speech: they are pushed to the point of choking, nothing gets through. They are decapitated, their tongues are cut off and what talks isn’t heard because it’s the body that talks, and men doesn’t hear the body”.

⁴⁶ “make an equal travesty and exaggeration of the movements of their soul, their ideas and their acts... [they make] the most violent scenes in which they employ the coarsest and often most obscene language and give themselves up to the most disorderly actions”.

entregando-se às ações mais desordenadas lembram muito os ataques à Finley, mas também por ligar, de maneira direta, a histeria à performance e ao espetacular em ambos os sentidos: de algo digno de ser visto e de algo que pertence ao especular, que é construído através/pelo olhar - e no caso da histeria, é uma construção que se faz pelo olhar masculino. Charcot, por exemplo, explorou visualmente as pacientes de *La Salpêtrière* em suas famosas palestras-demonstrações e nas inúmeras fotografias tiradas para a *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1876-1880). Suas palestras-demonstrações eram um verdadeiro teatro.

Se a histeria é performativa é por certo no sentido empregado por J. L. Austin em sua teoria dos atos da fala, isto é, porque realiza algo no/pelo ato de dizer algo, ainda que nesse caso, o dizer não seja levado adiante por palavras, mas por uma fala corporal.

Felman argumenta que o problema da mulher é como escapar dessa posição de loucura sem cair na armadilha da lógica binária que reinscreve a diferença na semelhança, tomando posição ao lado da razão. Isto é, como a mulher pode "evitar falar como *louca* e como *não louca*"⁴⁷ (Felman, 1993, p.40). Esta é justo a questão levantada por Irigaray e Cixous, de como criar uma linguagem que não apague ou subjuguie diferença, mas a abraça. As performances de Finley encorpam essa tentativa de encontrar um lugar de onde falar, que não seja nem louco nem não-louco. Embora Finley ressinta-se - e com razão - de ser tachada de histérica, raivosa e fora de controle, suas performances de fato abraçam a loucura, a fragmentação, o excesso, o trauma, a abjeção, e a diferença. Elas apresentam narrativas fragmentadas, plurais. Sua estrutura é aberta e não somente acolhe como até mesmo abraça o acaso, o colapso, os erros e as panes. É, num sentido deleuziano, uma máquina que está sempre quebrando e para a qual a quebra constitui a condição mesma de sua existência. Está em constante transformação, em constante devir. Elas também acolhem o prazer, o erotismo e *jouissance*. Na medida em que a loucura/histeria está inscrita no corpo silenciado, a prática de Finley de uma escrita do corpo abre uma linha de fuga. Como lembra Deleuze, "A loucura não precisa ser uma avaria. Pode ser também uma inovação [...] ser louco não é obrigatoriamente ser doente, apesar de que em nossa cultura as duas categorias tornaram-se confusas"⁴⁸ (Deleuze and Guattari, 2003, p.131).

O desejo exerce papel fundamental no trabalho de Finley. Não apenas na forma como suas performances desconstróem as relações entre o desejo masculino e o corpo feminino objetificado — incluindo a violência, o abuso físico e emocional e todas as formas de trauma insidioso impostos nas mulheres por tal desejo —, como também pela afirmação do desejo da mulher, seu prazer sexual/erótico, sua *jouissance*. O desejo aparece no seu entendimento lacaniano como irrealizável, como a impossibilidade de satisfação, mas também - e talvez de modo mais importante -,

⁴⁷ "avoid speaking as *mad* and as *not mad*"

⁴⁸ "Madness need not to be all breakdown. It may also be breakthrough... to be mad is not necessarily to be ill, notwithstanding that in our culture the two categories have become confused."

como impulso para ação, como desejo de desafiar o patriarcado, transformando as condições sociais, políticas e econômicas das mulheres. O que significa não apenas falar *sobre* desejo, mas *falar o desejo*. Tal fala está próxima de um inconsciente criativo, produtivo.

As repercussões do trabalho de Finley na esfera pública, as ansiedades que provocam parecem comprovar a afirmação de Cixous de que a economia libidinal feminina é “socialmente perigosa”⁴⁹ (apud Conley, 1984, p.133). Os ataques endereçados à artista pelos conservadores focavam na natureza sexual de sua obra, ainda que Finley tenha afirmado diversas vezes que seu trabalho não é sobre sexualidade, mas sim sobre *poder*. O certo é que o fato de Finley sentir-se à vontade em relação a seu corpo e de controlá-lo, é visto como ameaçador. Como nota Cixous, quando uma mulher fala seu corpo, seu prazer, seu desejo, sua *jouissance*, “é um retorno explosivo, absolutamente destrutivo, avassalador [do reprimido], com uma força que ainda não havia sido deslançada e igual às supressões mais proibidas”⁵⁰ (Cixous, 1976, p. 342-343). Ao falar seu corpo e sua sexualidade, ela toca e afeta, de modo inevitável, os sistemas social e simbólico, uma vez que as economias libidinais são indissociáveis das economias políticas; ela intervém ao mesmo tempo nas esferas privada e pública e nos níveis pessoais e políticos.

O uso que Finley faz de seu corpo como instrumento principal da performance vem de sua consciência de que as mulheres são sempre percebidas em primeiro lugar como corpo, seja como objeto de desejo ou de reprodução, como mães. O corpo da mulher é desde sempre carregado de significados. No palco, porém, ele torna-se um signo que vale para as mulheres em geral e para os valores sociais, ideológicos e morais de uma sociedade em particular. Críticas feministas como Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis e Elin Diamond, entre outras, trataram da questão da representação da mulher no teatro e no cinema — a questão da imagem da mulher e da mulher como imagem. Em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, por exemplo, Mulvey demonstra, por meio de sua leitura crítica da teoria da castração de Freud e a interpretação de Lacan da mesma, como o cinema constrói a mulher ao mesmo tempo como espetáculo e sintoma, como um objeto passivo de/para o olhar masculino. As teorias e práticas feministas inspiraram-se em críticas da psicanálise e da semiótica para desconstruir o modelo patriarcal da mulher como espetáculo, como objeto para ser olhado, questionando como tais construções ideológicas são produzidas, reproduzidas, disseminadas e consumidas. A luta para transformar a posição social, econômica e política das mulheres no patriarcado implica sem dúvida trabalhar também os níveis simbólicos, a produção de representações verbais e visuais, transformando-as, produzindo novas imagens, novos modos de pensamento, novas formas de tratar a questão. O frequente uso do corpo por mulheres característico da performance e da arte feminista desde os anos 1970, é, portanto, um modo de reclamar o corpo para as mulheres, pois ainda que sejam olhadas primeiro e sobretudo como corpo, elas têm sido afastadas de seus corpos de modo sistemático, do qual não podem ser proprietárias, e muito menos são livres para manipulá-los ou usá-los como desejarem.

⁴⁹ “socially dangerous”

⁵⁰ “it is an explosive, utterly destructive, staggering return [of the repressed], with a force never yet unleashed and equal to the most forbidding of suppressions”

Finley desafia o modelo patriarcal da mulher como espetáculo ao apropriar e subverter sua lógica própria, isto é, produzindo o corpo da mulher como espetáculo, mas um espetáculo produzido de forma consciente por um sujeito feminista com sua própria agenda política, e que visa destruir as representações falocráticas da mulher como outro, como falta, como inferior. Ela reclama a si mesma como sujeito encorpado, usa seu corpo e sua agência para contestar estes termos representacionais a partir de seu interior mesmo. Ela escreve com seu corpo uma cena diferente.

A partir de 1998, seus trabalhos passaram a focar menos no problema da vitimização e mais na afirmação e celebração da sexualidade da mulher, no poder da sexualidade feminina, abrindo-se para uma direção mais sensual, auto-erótica, sem abandonar, entretanto, sua postura política e crítica, em especial no que se relaciona à diferença sexual e os direitos das mulheres. Um exemplo é *Shut Up and Love Me* (2000-2001). Ao contrário das performances nas quais a sexualidade estava muito ligada à violência, a performance explora e afirma o poder da sexualidade feminina, fala do prazer da mulher, de seu erotismo e de suas fantasias de forma positiva.

A performance começa com a desconstrução de um *striptease* por Finley. De novo, vemos a performance e sua crítica. Com um vestidinho vermelho sexy, meia-calça e salto alto, Finley entra no palco e começa a imitar comicamente a rotina de *striptease* ao som de *Can't Get Enough of Your Love*, de Barry White. De costas para o público, ela acaricia suas coxas devagar, movendo seus quadris para cima e para baixo, enquanto suas mãos levantam pouco a pouco seu vestido, revelando sua bunda. Ela vira-se e caminha em direção ao público com muita animação, masturbando-se de forma a imitar alguém tocando uma guitarra, tocando seu próprio instrumento, seu corpo, enquanto sorri de prazer. Ela então lambe seus dedos e começa a brincar com seus seios, segurando-os pelos mamilos e manipulando-os de modo engraçado, para cima e para baixo, movendo um para a esquerda e outro para a direita, para o divertimento do público. Ela pressiona o pé de uma espectadora contra seu púbis, pretendendo se masturbar com ele, e esfrega seus seios na cabeça de outro espectador, manipulando seu corpo sem constrangimento.

A rotina é ao mesmo tempo cômica e excitante. Finley cria um estranhamento, revelando a performance sexy como um tipo de mascarada. A forma como manipula seu corpo empresta novo sentido à rotina do *striptease*, pois ela não a faz para o prazer do homem, como em geral é o caso, e sim para seu próprio prazer. A mesma estratégia de mímica e apropriação, do uso do discurso masculino com diferença é aqui colocada em prática.

A performance é um *tour-de-force*, na qual Finley engaja todo seu corpo para falar sobre desejo, sensualidade e os prazeres da carne e da mente. Ela rosna, late e baba. Agarra suas próprias partes, sua língua estirada para fora, um chiado cobrindo sua fala. Ela fala de cabeça para baixo e ri de si mesma. Sua voz muda sem parar, assim como suas entonações. Ela engatinha no chão e dança, imitando com ironia uma *lap dance* e "comendo" sua meia-calça. Quase ao fim da performance, ela convida o público a despejar litros de mel sobre um grande pano no chão do palco. Ela então se despe e executa uma rápida dança, antes de rolar seu corpo na substância dourada viscosa. Esfrega o mel em seu corpo, lambe-o e faz algumas poses de *Pooh Unplugged*, sua versão adulta de *Winnie the Pooh*, na qual, fingindo ser Christopher Robin, se masturba e ejacula usando o mel coletado do pano, fazendo a plateia rir.



Karen Finley - *Shut Up and Love Me* (2001) Cortesia de Timothy Greenfield-Sanders

Shut Up and Love Me também perturba os limites do próprio e do impróprio, masculino e feminino, interior e exterior. Assim como seus trabalhos anteriores, o discurso abertamente erótico de Finley gera ansiedades, sendo percebido como transgressivo e impróprio, talvez de modo ainda mais aguçado, porque agora a sexualidade não está ligada ao abuso e à vitimização, mas sim a um prazer feminino incontrolável.

Referências

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BROWN, Laura S. *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma*. In: CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p.100-112.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CARR, C., *On Edge - Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover and London: University Press of New England, 1993 (a).
- _____. *Telling the Awfullest Truth: An Interview with Karen Finley*. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (eds.). *Acting Out, Feminist Performances*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993(b), p.153-160.
- CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.
- _____. *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.
- CIXOUS, Hélène; Clément, Catherine. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Castration or Decapitation*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1981, vol. 7, no. 1, The University of Chicago, 41-55.
- _____. *The Laugh of the Medusa*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, no. 4, Summer 1976, The University of Chicago, 875-893.
- _____. *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- CONLEY, Verena Andermatt. *An Exchange With Hélène Cixous*. In: *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991, p.129-161.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus - Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria – Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. New York: Routledge, 1991.

FELMAN, Shoshana. *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*. In: CARUTH, Ruth (ed.) *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p.3-12.

_____. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.

_____. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Palo Alto, California, Stanford University Press, 2003.

FINLEY, Karen, *Shock Treatment*, San Francisco: City Lights, 1990.

_____. *A Different Kind of Intimacy - The Collected Writings of Karen Finley*. New York: Thunder's Mouth Press, 2000.

_____. *Alive and Kicking # 30* (video recording) 1997, Loisaida Arts, Inc.

FREUD, Sigmund. Femininity. In: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Translated and Edited by James Strachey. New York and London: W.W.Norton & Company, 1989, pp. 139-167.

FUCHS, Elinor. Staging the Obscene Body, *The Drama Review*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1989), p.33-58.

HART, Lynda. *Motherhood According to Karen Finley: The Theory of Total Blame*. In: MARTIN, Carol (ed.) *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*, London and New York: Routledge, 1996 p.108-119.

IRIGARAY, Luce. *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*. In: *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, 68-85.

_____. *The Language of Man*. In: *To Speak Is Never Neutral*. New York: Routledge, 2002, p.227-235.

JUNO, Andrea. Interview with Karen Finley. *Re/Search # 11 Pranks!* San Francisco, CA: Re/Search Publications, 1987, p.94-98.

_____. Interview with Karen Finley. *Re/Search # 13: Angry Women*. ReSearch Publications, 1999, p.41-49.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psychoanalysis*. New York and London: W.W. Norton & Co., 1973.

MARRANCA, Bonnie and DASGUPTA, Gautam (eds.). *Conversations on Art and Performance*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, PAJ Books, 1999.

O'MALLEY, Julia. Shut Up and Love Me - Karen Finley, America's Black Sheep Daughter, Does it with Daddy." *Anchorage Press*, Vol. 9, Ed. 38, September 21-27, 2000.

SHOWALTER, Elaine. *Hysteria, Feminism, and Gender*. In: *Hysteria Beyond Freud*. In: GILMAN, Sander et al, (eds). California, Berkeley: University of California Press, 1993, p.286-344.

Recebido em: 30/09/2018

Aprovado em: 23/10/2018