

Performance, histeria e intertextualidade: uma poética

Profa.Ms. Andrea Pita
(EMAC/UFG)
andreapita2004@yahoo.com

O presente trabalho fala de uma parte da pesquisa que realizei entre 2003 e 2005 para meu mestrado em Cultura Visual. A dissertação, de nome “(BOD)-Y-STERIA”, foi voltada para a performance, interface encontrada entre a minha formação anterior em artes cênicas e o mestrado realizado numa faculdade de artes visuais. A pesquisa em poética tomou como centro nervoso a histeria, cruzada por vários campos de conhecimento, como história da medicina, psicanálise, *performance studies*¹, performance feminista, história da cultura, artes visuais, artes plásticas, teatro, dança e outros.

Num primeiro momento do trabalho foram feitas as várias leituras acerca desses campos de conhecimento que cruzavam a histeria. Depois, a partir de treinamentos corporais, eu chegava a determinadas células de movimento que para mim se identificavam em algum aspecto com a pesquisa teórica realizada até então. Assim foram criadas as partituras físicas, cada uma recebendo um nome.

Numa terceira etapa, foram chamados dois artistas, de gênero e linguagens artísticas diversas - uma bailarina e um artista plástico – que deveriam filmar, cada um a seu modo, a performance criada na segunda etapa, resultando assim numa video-performance de duas horas e meia.

Numa quarta etapa, tomou-se os textos falados na video-performance para a criação de um intertexto que daria subsídios para o texto da performance pública por vir.

A dissertação tomou como metodologia de criação a intertextualidade e a escrita performática. Em relação à intertextualidade, tomamos os cruzamentos ordenados em torno de Julia Kristeva – Barthes, Bakhtin, Tomáz Tadeu da Silva.

¹ Performance Studies: campo de estudos que tem como objeto a performance, podendo esta ser artística, social, profissional, ritual, de jogo etc

A discussão em torno do signo é aberta por Kristeva² no sentido de problematizar as relações entre uma concepção logocêntrica – um racionalismo do tipo idealista – e a própria operacionalidade dos signos. Saindo deste foco, o “nascimento” da noção de texto enfoca mais o aspecto da produtividade, do processo, da poética enquanto efetiva poiesis, saindo da significação como objeto e objetivo para adentrar na perspectiva da significância (DUCROT E TODOROV, 2001: 322).

Esta dimensão realiza a travessia da concepção rígida da linguagem para uma concepção fluida. Kristeva segue a concepção da cadeia significante em estado de flutuação, sem constituição de significado.

Natureza heterogênea da linguagem poética: desafia a forma homogênea, comumente aceita, de linguagem como sendo unicamente um veículo de sentido e comunicação.(...)rompe o sentido ou pelo menos abre o caminho para um espectro de novos sentidos e, até mesmo, para novos modos de compreensão (LECHTE, 2003. p. 163).

Thomaz Tadeu da Silva³ aponta para a intertextualidade como um modo / método mesmo da crítica da cultura, associando-se a outros procedimentos da escritura.

Intertextualidade: Na crítica cultural, utiliza-se o termo, sobretudo, no sentido desenvolvido por Julia Kristeva a partir da noção de ‘dialogismo’ de Bakhtin, mencionando-se também a contribuição de Roland Barthes. Na concepção de Kristeva e Barthes, o conceito de ‘intertextualidade’ pretende destacar o fato de que um texto nunca é a expressão de um significado autorial singular nem tem um significado que se origina e se fecha naquele texto particular, de forma isolada, mas só pode ser compreendido na sua relação com uma variedade de outros textos. O conceito de ‘intertextualidade’ restitui ao texto seu sentido etimológico de trama, de tecido (SILVA, Tomaz T., 2000. p. 72).

² Julia Kristeva é conhecida como teórica feminista e estudiosa da linguagem.

³ Thomaz Tadeu da Silva é professor da UFRS, atuando no Programa de Pós-Graduação em Educação.

Com isto, traça-se a perspectiva de que a germinação do sentido de uma fala – seja ela literária, seja ela acadêmica – não se encontra no sistema lógico-conceitual dos significados – estes, encontráveis nos dicionários e na tentativa de estabilizar uma certa semântica. O signo passou da significação à significância e, portanto, estaria aquém de um certo mecanismo subjetivo de dotação de sentido. O sentido se produz no texto e na sua superfície, na materialidade de uma língua existente somente nos textos que a fazem existir, enquanto prática de produção de sentido. Há uma prática da significância – prática social - que antecede a instauração dos sujeitos – e aos fundamentos de que algo deve ser comunicável, ou, semanticamente instituível.

O fato de a pesquisa envolver o campo da psicanálise fez com que, no processo de criação, fosse estabelecida uma relação transferencial com os textos lidos, assim como também com o orientador e suas aulas. No entanto, nesta relação existia sempre uma ética em respeito à subjetividade. Assim, não se tratava de uma mera aplicação do “sistema Dora”, exemplo clássico da histeria, à construção de “(BOD)-Y-STERIA”. Dora, também uma ficção da histeria, não é aplicável a outro sujeito. Ela é um intertexto da histeria para outras produções históricas. Nunca existirá a histeria de Dora no real. Ela é pura ficção. É assim que tomo também a narrativa de Freud acerca das histéricas, assim como todos os outros textos estudados, seja de outros psicanalistas, seja de performers feministas, seja dos outros campos de conhecimento participantes da pesquisa. Todos estes textos foram tomados como ficções geradoras de uma performatividade numa tessitura de linguagem aberta e infinita. A teoria é também vista enquanto uma poética.

Trata-se também de um procedimento de investigação de uma *Performative Writing/ Escrita Performática*⁴, através do qual associo o modo de escrever aos procedimentos da histeria., tal como mostrar e comentar o corpo, apropriando-se do sintoma para fazê-lo integrado ao discurso próprio.

⁴ A *Performative writing/ Escrita Performática* é uma escrita acadêmica pós-moderna ou de vanguarda, que usualmente tem como tema as artes visuais e a performance art. (http://em.wikipedia.org/wiki/Performative_writing, 09/05/2005)

Segundo Peggy Phelan, a escrita performática geralmente é semi-autobiográfica, correndo livremente num estilo similar ao do fluxo de consciência na literatura, mas pesadamente instruído pela teoria crítica produzida por uma ala esquerdista. Frequentemente trama uma *bricolage* de outros estilos de escrita e a forma é tão importante quanto o conteúdo, de maneira que desafiar convenções literárias e tradições se torna um modo intrínseco de quem escreve mostrar-se politicamente radical, contra a hierarquia social e a autoridade alicerçada no comportamento moralmente aceito. Nesta perspectiva, pode-se dizer que performar escrevendo também é agir socialmente. Escritoras feministas o praticam frequentemente (Phelan, Peggy in: SCHECHNER, 2002: 110).

Se a performance/video-performance opera no plano da linguagem poética, assumindo-se como criação que não funciona como uma comunicação de significado, mas sim como geração de sentidos, a escrita performática se torna a forma mais apropriada de abordar a performance/vídeo-performance. Afinal, trata-se de uma forma de escrita que é também um modo de performance. Uma coreografia expressiva através do espaço das páginas. Ela se recusa a ser um relato etnográfico hipoteticamente imparcial e objetivo.

Como a escrita performática é também uma performance, só que no papel, foram muito importantes as indicações da teórica de performance Rebecca Schneider⁵. Esta propõe um modo desafiador de olhar, desejante de explicitar e desconstruir a estruturação do campo do desejo no capitalismo, ou seja, a ordem simbólica naturalizada. Schneider, em seu trabalho *The explicit body in performance*, relembra a teórica feminista Diamond⁶, que defende um “realismo explicitamente histérico”, ou seja, uma prática performática que faça uma espécie de show do realismo, com base no

⁵ Rebecca Schneider é Professora de Teatro e Performance Studies na Brown University. Considera-se uma “performing theorist” por apresentar, em seus estudos da performance, o ponto de vista de uma mulher/feminista/teórica específica. Atualmente trabalha no livro *Playing Remains: Performance in Visual Culture*.

⁶ Elin Diamond, no ensaio "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism" propõe a radicalização das teorias de estranhamento de Brecht – em que o familiar deve se tornar estranho, e o estranho familiar - em direção a uma prática feminista na crítica e na performance. Ela pretende assim despertar o público para as atitudes sociais relativas ao gênero dos personagens nos textos teatrais (http://64.233.161.104/search?q=cache:-h1HUkHCzEJ:www.ichs.ufop.br/Anais-memorial%2520do%2520ICHS/trab/I4_2.doc+Ret%C3%B3ricas+do+olhar:+&hl=pt-BR, consultados em 17/06/2005).

comportamento histérico. O realismo é tornado explicitamente histérico em oposição a uma histeria implicitamente realista. Para isso, o/a performer deve fugir da significação primeira que seu corpo propõe e comentar sobre aquela histeria ao mesmo tempo em que a exhibe, se colocando ao lado de sua própria histeria como Dr. Charcot uma vez se colocou ao lado de suas histéricas em exposição . Este seria o truque da imagem dialética na divisão dessa rua de mão dupla (1997. p.116).

A escrita performática então produzida por mim traçou conexões entre Senhorita Else, personagem de romance de Schnitzler, o texto da performance de Karen Finley e eu, uma performer que passara por todo o itinerário da dissertação e tentava achar uma verdade particular. Intitulei tal escrita performática “Else/ Finley/ Eu”.

“Senhorita Else” é título e personagem principal de romance de Arthur Schnitzler(1862-1931), escritor vienense chamado por Freud de “colega”³⁶, devido à sua capacidade de transpor o universo da sexualidade para a literatura.

Else, 19 anos, para evitar que o pai seja preso por dívidas e que a família caia em desgraça, tem de conseguir uma soma em dinheiro. Procura, sob aconselhamento da mãe através de um telegrama, um antigo “amigo” do pai, o senhor Von Dorsday, que concorda em oferecê-los com a barganha de poder ver a jovem mulher nua. O romance acompanha o monólogo interior de Else, que começa momentos antes de ela receber o referido telegrama e termina com sua morte. Else se vê como heroína de um romance em que faz vários papéis: “(...)eu, a ativa, a aristocrata, a marquesa, a pedinte, a filha do escroque”⁷ (1996. p. 23).

Durante a curta trajetória do romance, Else é atravessada pelos mais diversos pensamentos. Comentários sobre uma mulher gorda; pequenos dramas ao lembrar-se de que precisa de uma lingerie nova e que tem um rombo no único par de meias que possui; ensaio de várias abordagens a Dorsday, criando na imaginação cenas em que este lhe dá o dinheiro ora como se isto fosse uma verdadeira honra para ele ora porque era tão rico que não se importava; e outras versões mais que vêm à tona num mecanismo associativo.

Else suspeita que não sairá incólume para realizar seu objetivo. 19 anos, sabendo-se sedutora, a cada momento tem mais certeza de que algo lhe será cobrado e,

⁷ Poucas vezes se encontraram mas ambos eram judeus, médicos e estudaram psiquiatria, além do que os dois foram acusados de imorais por falar de sexo. Schnitzler fica conhecido com a publicação das peças de teatro “Anatol”(1893) e Ronda(1897), que provocaram verdadeiro escândalo quando encenadas. Pode-se dizer que antecipou algumas idéias de Freud.
(<http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/26/biografia.html>, em 12/08/2005)

diante da possibilidade cada vez mais próxima de ter de se entregar, chega a pensar: “Papai deveria se matar. Eu também me matarei. Essa vida é uma vergonha”(1996: 43).

Por outro lado, Else já conhece a hipocrisia vienense a ponto de perceber que seu primo é amante de uma mulher casada e que esse tipo de situação devia ser comum. Desse modo conclui, nesta atmosfera decadente onde a moralidade e a ética são sacrificadas à sensação e à sensualidade, que não deve haver muita diferença entre ser uma prostituta ou uma mulher casada, já que muitas vezes esta por muito menos é obrigada a fazer o mesmo que aquela, tendo de lidar com o asco da mesma maneira.

Além disso, Else vê a mãe como uma boba que deve ter sido enganada pelo pai várias vezes. Na hipótese de um casamento, preferiria ter centenas de amantes a ter filhos.

Else claramente se dirige em cena quando finalmente chega o momento de pedir o favor a Dorsday. Diz a si mesma como agir a cada instante. Ora suplicante e sorridente, regulando suas próprias atitudes para parecer mais submissa, deixando que Dorsday acaricie seu braço e encoste seus joelhos nos dela, ora mais digna, recuperando seu tom de voz original (1996. p. 37).

Em outro momento, Else, numa evidente manifestação histérica, se imagina como o centro das atenções em seu próprio funeral. Ela teria então se suicidado para não perder sua dignidade. Else vislumbra na cena uma situação inquietante: “Para que o senhor von Dorsday tem um monóculo vermelho? Para quem ele está acenando com o lenço? Mamãe desce as escadas e beija-lhe a mão. Que horror! Cochicham entre si e não posso ouvir nada, pois estou no caixão “(1996. p. 57). Em seguida imagina que o pai se suicidara. Morta, se levanta para ir ao enterro e vai andando para que a mãe não tenha que gastar dinheiro com um táxi para levá-la. Comenta: “como ando rápido! Todos estão parados na rua e me admiram. Não se devia olhar desta forma alguém que já morreu . É uma indiscrição”(1996. p. 58). Sexo e morte parecem ser igualmente vergonhosos.

Passo agora a embrenhar-me no intertexto Else/Finley/Eu.

A partir dessa nova perspectiva, vejo Else como uma performer fora do tempo. Como na época a atividade artística feminina era reduzida por exemplo a ficar praticando escalas no piano e não voltada à criação propriamente dita, a performance que faz chama-se “ataque histérico”. Showalter comenta que no fim do século XIX, os médicos viam as histéricas como feministas enrustidas enquanto os políticos que

atacavam as ativistas feministas as chamavam de “histéricas enrustidas, que tinham mais necessidade de tratamento que de direitos”(2004. p. 74).

Eu, performer mais de um século depois de Else, faço com que ela diga o seguinte texto quando deixa cair o casacão na sala de jogo e todos podem ver que está nua:

“Não sou nenhuma prostituta, como podem perceber. Afinal não vou para a cama com ele nem com nenhum de vocês. Esta é só uma performance que o senhor, Sr. Von Dorsday, está patrocinando para que todos possam ter acesso. Assim finalmente é compreensível este ar digno que o senhor estampa, afinal de contas trata-se de um amante das artes, representada aqui pelo nu feminino. Mas não pense o senhor que eu faço qualquer Playboy, o meu nu é conceitual. E eu o performo para mostrar a sua hipocrisia. Isso não é um ataque histérico, Senhor von Dorsday, não se trata de uma histeria realista, mas da histericização da realidade”.

Coloco-me no lugar de Else e chamo de senhores Von Dorsday os patrocinadores e o Estado enquanto “fomentadores” da cultura. Os “falsos pais” exigem uma relação incestuosa e, em sua demonstração de poder fálico, querem que eu tire a roupa e me venda enquanto artista.

A mulher enquanto objeto de luxo feito para a satisfação masculina se rebela e causa mal-estar à alta sociedade vienense. Quem sabe eu poderia dizer que seu ato é visionário, que Else então prevê a pílula e a liberdade sexual da mulher. Seu corpo nu, grande falo, ejacula porque ela vai além de si na performance.

A performer Karen Finley dá continuidade ao legado e não aceita se submeter à interpretação simbólica imposta dentro do sistema patriarcal. Em uma de suas performances diz, entre outras coisas, que a primeira vez que transou foi com a mãe, ao sair do seu canal vaginal, tendo sido então um falo.

Depois dessa performance de Finley, as feministas retiram o subsídio que a mantinha como performer. Na minha visão, é como se as feministas assumissem o papel de Dorsday, com ar digno. Mesmo a arte tem limites. Limites com a política, com o sexo. Significa que a arte deve sempre se submeter ao pai-Estado? Ou ao pai-organização simbólica-cultural? Novamente o incesto da arte com as estruturas de poder já entranhadas.

No texto *The constant state of desire*, Finley, depois de algumas tentativas de suicídio frustradas- diferentemente de Else, ela sobrevive no texto - tenta se adaptar a diversos grupos diferentes, os que têm como objetivo emagrecer, os que querem se

purificar para se sentirem mais próximos da natureza, os loucos por sexo, os que conseguem parar de se drogar e se regenerar, os que acham no terrorismo a solução contra o capitalismo-colonialista, os que votam nos democratas pois acreditam que estes colocarão em prática projetos sociais de inclusão de minorias. Finley toma o legado de Else e resolve ir até o fim para ver onde vai dar. Tenta então várias formas contemporâneas de se readaptar à sociedade, mesmo que seja para ficar do lado contrário- dos terroristas- afinal este também é um lugar para se encaixar. Mas nada adianta.

A arte se trivializou. É pautada pelo mercado. Mais uma mercadoria. Como fazer algo que não se compre? Performances são feitas uma vez, ato irrepetível. A cada vez que fôr feita será diferente. Os performers, matéria-prima da performance, não podem ser levados por colecionadores. No entanto, hoje em dia, fotos de performances substituem as performances nos museus e estes também chegam a comprar performances⁸.

Performers se constroem a chocar. De início não são aceitos pelo mercado de arte, mas depois são assimilados como moda. O choque é apenas questão de tempo? Os rituais de sacrifício agora ficam na esquina, no próximo tatuador, no próximo colocador de piercing. O artista é infantil quando acha que ai chocar se transforma em terrorista de uma ordem simbólica? Falar de política dentro da arte é considerado como ridículo pois a arte não vai mudar o mundo. Mas mudaria a nossa forma de ver as coisas em meio a um turbilhão de estímulos? Em meio a uma série de exigências de todos os lados?

Quais as lições da histeria para o feminismo e para outras minorias, como por exemplo os artistas?

Segundo Lucien Israel, o sintoma da histérica tem como conteúdo uma “mensagem de amor” que ela quer transmitir. Em uma sociedade capitalista, o amor parece ser um agente terrorista, pois escapa aos limites que aquela impõe. O amor não deixa lugar para outros investimentos pois ocupa o presente dos seres humanos. O amor é inimigo da febre do consumo (1995. p. 216).

⁸ No site do MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, consta que o referido museu comprou duas performances de Laura Lima, que agora então só podem ser apresentadas com a autorização dele (<http://www.mam.org.br/acervo/historia/> , 20/07/2005).

A histórica não se sente bem na civilização. Não quer ser curada para ser como todo mundo. Não se adequa às soluções de grupo que não levam em conta as individualidades, que muitas vezes condena as pessoas a pertencerem a conjuntos de solidões ou a serem mais facilmente dominados. Afinal, qual massificação não serviria para dar ibope? Todos sentindo a mesma coisa e comprando o que lhes é “sugerido”.

Para Israel, a publicidade serve para a “prevenção do desejo”, no máximo levando a um pseudodesejo na vontade de ter o que o outro possui. “O mundo em que vivemos não sabe o que fazer do desejo.”(ISRAEL, 1995. p. 250).

A necessidade de segurança. Segurança financeira. Ter um emprego. Estabilidade. A necessidade de segurança invade as relações. Amores mornos. Ou então não confiar em ninguém. Todos são descartáveis. Não se entregar. Gozar, nunca. Precisa-se consumir para cobrir as faltas. Não se sabe mais quem se é nem o que se quer ser. A ideologia morreu.

Mas o sintoma resiste.

A histórica se recusa a se submeter às necessidades sociais e econômicas impostas.

Sai em busca de um sentido para a existência.

Acredita que a sua diferença seja aquilo que a torna insubstituível.

Quer, sim, acreditar nas relações privilegiadas. Quem sabe até mesmo amar o outro por suas diferenças, pelo que ele revela de desconhecido, e não como um complemento narcísico.

A arte é criadora, o amor é criador. Não se fez nada igual antes. Sentimento sempre novo. De um perigo nunca antes visto ou sentido. O perigo de se perder para transcender-se no outro. (Gozo). Na criação da obra de arte, não se sabe aonde se vai chegar. O processo contém o resultado. Mas é um caminho que não se adivinha. Não é repetição, pulso de morte, é a descoberta de cada um. (Gozo).

O Sujeito, ainda. A única possível continuidade em meio ao caos. Mesmo com todas as inseguranças do futuro pela frente. Desconfiar dos valores aceitos, dos discursos tidos como verdade, da morte da ideologia, do capitalismo como lei única. Aceitar a castração para vislumbrar-se como esse sujeito. A arte como reduto dos sujeitos.

Textos são intertextos. Criações são intertextos. Textos são pretextos. Criações são “mensagens de amor”, “atos de fé”. O que não se pode dizer, então transformo em

Arte, território que não é conquistado sem paixão. A minha Arte: o que não estava dito nos textos - meu intertexto.

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRÉ, Gerard e ROUSSEL, Durozoi. Dicionário de Filosofia. Campinas: Papirus, 1996.
- CRYSTAL, David. Dicionário de Linguística e Fonética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André. Dicionário de Filosofia. Campinas: Papirus, 1996
- ISRAEL, Lucien. A histérica, o sexo e o médico. São Paulo: Escuta, 1995.
- LECHTE, John. 50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: Do Estruturalismo à Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- NASIO, J.-D. A histeria: teoria clínica e psicanalítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- PIETZSCHKE, Fritz. Novo Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- SCHECHNER, Richard. Performance Studies. New York: Routledge, 2002.
- SCHNEIDER, Rebecca. The explicit body in performance. New York: Routledge, 1997.
- SCHNITZLER, Arthur. Senhorita Else. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SHOWALTER, Elaine. Histórias históricas: a histeria e a mídia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONTE TEXTUAL:

THE CONSTANT STATE OF DESIRE. In: The Drama Review, vol. 32, nº I (T117), 1988; tradução: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo, 2003.

TEXTOS EM FONTES ELETRÔNICAS:

COELHO, Marcelo. Arthur Schnitzler arma seu jogo duplo em novela.

In: <http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/26/biografia.html> , 12/08/2005.

SITES:

http://em.wikipedia.org/wiki/Performative_writing, 09/05/2005.

http://em.wikipedia.org/wiki/Performance_art, 09/05/2005.

<http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/26/biografia.html>, 12/08/2005.

<http://www.mam.org.br/acervo/historia/> , 20/07/2005.

http://64.233.161.104/search?q=cache:-h1HUkHCzEJ:www.ichs.ufop.br/Anais-memorial%2520do%2520ICHS/trab/l4_2.doc+Ret%C3%B3ricas+do+olhar:+&hl=pt-BR, 17/06/2005.
