

I fake it, ergo sum: o obsceno enquanto perturbador das convenções da cena

I fake it, ergo sum: the obscene as a disruptor of the conventions of the scene

Kysy Amarante Fischer¹

Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin – Berlim, Alemanha

E-mail: kysyfischer@gmail.com

Vinícius Armiliato²

Universidade da Região de Joinville – Univille, Joinville/SC, Brasil

E-mail: vinicius.arm@gmail.com

Resumo

O presente ensaio aborda a noção de estado obsceno no interior das artes da cena. Considerando a existência de um conjunto de prerrogativas que balizam o que compõe ou não uma cena, o trabalho objetiva indicar como o conceito de obsceno pode ser situado como elemento de desestabilização das convenções da cena, da sexualidade e do corpo. Questiona-se a respeito do caráter ficcional envolvido tanto na composição cênica quanto no estabelecimento de parâmetros que normatizam o ato artístico ou a *performance*. Para abordar tal questão, parte-se da análise de duas *performances* de palhaçaria pós-pornográfica do coletivo ABA NAIA (Berlim, Alemanha), do uso de referências bibliográficas das artes e da filosofia, bem como de uma entrevista com André Masseno, artista brasileiro cuja obra foi tomada como referência pelo coletivo. Ao longo do ensaio, o obsceno é aproximado do cômico e da pós-pornografia. Ao considerar o uso da expressão em uma das *performances* *I fake it, ergo sum*, jocosamente derivada da célebre expressão cartesiana *Ego Cogito ergo sum*, o caráter ficcional das normas cênicas é abordado. Conclui-se que o coletivo ABA NAIA indica o caráter *fake* de convenções, utilizando-os como potência para dessacralizar noções de essência, de finalidade dos corpos e de natureza humana.

Palavras-chave

Estado obsceno. Ficção. Processo criativo. Palhaçaria pós-pornográfica. Coletivo ABA NAIA

Abstract

This essay deals with the notion of the obscene state within the performing arts. Considering the existence of a set of prerogatives that define what comprises a scene or not, the work aims to indicate how the concept of the obscene can be situated as an element that destabilises the conventions of the scene, sexuality and the body. It questions the fictional character involved in both the scenic composition and the establishment of parameters that standardise the artistic act or performance. To address this question, an analysis is made of two post-pornographic clowning performances by the collective ABA NAIA (Berlin, Germany), the use of bibliographical references from the arts and philosophy, as well as an interview with André Masseno, a Brazilian artist whose work has been taken as a reference by the collective. Throughout the essay, the obscene is brought closer to the comical and to post-pornography. By considering the use of the expression in one of the performances *I fake it, ergo sum*, playfully derived from the famous Cartesian expression *Ego Cogito ergo sum*, the fictional character of the performative norms is addressed. The conclusion is that the ABA NAIA collective indicates the fake character of conventions, using them as a power to desecralise notions of essence, the purpose of bodies and human nature.

Keywords

Obscene state. Fiction. Creative process. Post-Porn clowning. ABA NAIA Collective

1 Kysy Amarante Fischer é Mestre em Teatro (UDESC), mestranda em Coreografia (HZT Berlin) e Bacharel em Artes Cênicas (FAP). Como diretora e coreógrafa, Kysy usa o humor para confundir disciplinas como dança, performance e teatro. Ela se interessa pelo exagero minimalista, busca formas de contato com o público, além de criticar hierarquias de práticas artísticas.

2 Vinícius Armiliato é Doutor em Filosofia (PUCPR), Bacharel em Artes Cênicas (FAP) e graduado em Psicologia (PUCPR), atua como pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (Univille) e como Professor Adjunto do curso de Psicologia da mesma instituição.

Introdução

O objetivo deste ensaio é indicar como o estado obsceno no corpo pode operar como um elemento perturbador das convenções estabelecidas para a cena. Ao percorrer os debates dentro do contexto das artes performativas, visa apresentar referências e inspirações e, especialmente, descrever processos de trabalho posicionados nesse campo. Nossa principal motivação é fundamentar o conceito de estado obsceno e seu caráter desviante, cômico e singular no contexto das artes cênicas a partir da descrição de elementos de dois processos criativos: *We Can Do It Moaning* (2020) e *Super Superficial* (2023)³. Trata-se de obras do coletivo ABA NAIA (Berlim, Alemanha), dirigido pela brasileira Kysy Fischer, que trabalha há seis anos dentro da perspectiva da palhaçaria pós-pornográfica⁴ e é uma das autoras do presente ensaio. Tais *performances* propostas pelo coletivo fragilizam entendimentos naturalizados tanto sobre o que é o corpo e o gênero, quanto sobre o que é uma cena, uma *performance*, tocando também a noção de cômico. Ou seja, espera-se indicar como os processos das criações citadas fazem tensão nas zonas de fronteira de tais conceitos, algo que entendemos ser uma característica própria da pós-pornografia⁵, ou seja, desqualificar e requalificar as expectativas sobre o corpo e o desejo.

Considerando tais prerrogativas e os dois processos criativos e performáticos acima citados, o presente ensaio apresenta como disparador inicial questionamentos sobre o que seria um estado obsceno na "cena-fora-da-cena". Ou seja, procura-

-se indagar quais limites devem ser ultrapassados na cena para que o corpo entre em um estado lido como obsceno. A ideia de obscenidade parte da definição dada por Lynda Nead (2001), a qual considera obsceno aquilo que está além da representação (fora da cena).

Em um primeiro momento apresentaremos a descrição das obras do Coletivo ABA NAIA, situando especialmente o modo como trabalharam com a ideia de estados, para que na sequência possamos apresentar o que seria, a partir dos pressupostos teórico-práticos, um estado obsceno. Em seguida, discutiremos a proximidade entre o obsceno e o cômico para ao final apresentarmos o entendimento do obsceno como revelador do caráter ficcional dos elementos atribuídos às composições cênicas. Parte desse ensaio traz trechos de uma entrevista semi-estruturada realizada por Kysy Fischer em julho de 2023 com o dançarino e coreógrafo André Masseno, cuja obra *O Confete da Índia* (2012) figura como referência importante para ABA NAIA em seus processos criativos que tocaram o conceito de estado obsceno. As perguntas e as respostas de Masseno não serão reproduzidas cronologicamente, mas em diálogo com o ensaio.

Na próxima seção apresentaremos brevemente os dois processos do coletivo ABA NAIA citados acima, para que na sequência possamos indicar suas relações com o estado obsceno e a comicidade.

Sobre a possibilidade de pensar um estado obsceno

No trabalho do Coletivo ABA NAIA pensa-se o estado como a produção de um corpo, um *estar* que produz um *ser*, uma maneira de existir performaticamente no tempo e espaço cênico. Segundo a pesquisadora Andréa Rabelo da Silva, o estado é "um complexo de qualidades que envolve a energia que anima o corpo, a estrutura física e sua maneira de estar, se relacionar com o mundo" (Rabelo, 2014, p. 58). Na entrevista realizada com André Masseno,

3 Os trailers dos trabalhos citados estão disponíveis no site do coletivo ABA NAIA: <www.abanaia.com>.

4 Palhaçaria pós-pornográfica é um termo dado por Jorge Alencar ao trabalho da diretora e coreógrafa Kysy Fischer e foi aprofundado através da criação da peça *We Can Do It Moaning*.

5 Para Clara da Cunha Barbato Veiga Coelho a pós-pornografia é "um tipo de política e de produção de saber sobre o sexo que, ao confrontar registros mais repressivos, não recorre a essencialismos, mas ao borramento de limites" (Coelho, 2020, p. 17).

este indicou entender por estado

[...] qualquer situação, tarefa, estratégia que faça com que a performer ou o performer se desloque no campo do sensorial, do psíquico ou do imaginário, diante de uma tarefa, de um exercício, que pode ter a plateia ou não. [...] O estado é alcançar ou lidar com algum tipo de atmosfera corporal ou física através de um movimento, através de uma postura, ou de um exercício de presença, que faça com que haja esse deslocamento, que cria um determinado atrito, inclusive para quem está performando.

A consideração sobre o que é um estado é fundamental para o argumento das obras desenvolvidas pelo coletivo ABA NAIA, uma vez que as artistas não trabalham a partir dos pressupostos da representação teatral, na qual uma cena remeteria a algo exterior aos corpos que a compõem. Para as artistas do coletivo, o estado é condição experimentada no campo da performatividade, do devir enquanto um acontecimento situado no corpo daquela que está em um espaço cênico. Trata-se de uma proposição no campo das artes que visa a reapropriação de si enquanto mulher-performer utilizando como recurso estético a problematização do caráter representacional na cena.

Por exemplo, na obra *We Can Do It Moaning*, uma *lecture performance*⁶ dirigida por Kysy Fischer (Coletivo ABA NAIA), três performers apresentam sua pesquisa pseudocientífica sobre a vocalização copulatória feminina. O caráter racional da palestra de 15 minutos é rompido e ela se transforma em uma instalação sonora de gemidos que dura 45 minutos. A *performance* contribui para os discursos feministas contemporâneos, ao desafiar paisagens sonoras pornográficas e adentrar no campo da pós-pornografia ao nível sonoro e cômico.

Nesta mesma obra, elas contam com o apoio de seu técnico de som e luz, cujas habilidades são

usadas e manipuladas simultaneamente. Gradativamente ele enche o palco com microfones, seguido de tripés, câmera ao vivo e cabos. Isso muda tanto a relação com o espaço do palco quanto com o próprio técnico, que ajuda a construir a instalação sonora. Na relação entre performers e técnico, as posições de poder são repetidamente construídas e destruídas.

Nesta *performance*, a obscenidade aparece através de uma palhaçaria pós-pornográfica na qual as performers transformam as demandas sobre a sua performatividade e os seus gemidos em uma reapropriação das suas vozes. Na sinopse da obra as artistas afirmam: "Nós gememos porque isso nos move e seguimos nos movendo justamente porque gememos. É uma experiência acústica corporificada. É uma sinfonia!" (Aba Naia, 2020, tradução nossa).

Conforme consta no site do Coletivo ABA NAIA, a *performance*, a palhaçaria e o pós-pornográfico se situam como estratégias de trabalho para a desconstrução de pressupostos sobre seus corpos e suas existências:

Hoje em dia, performances "feministas furiosas" são comuns nos palcos. A nossa estratégia artística se desenvolve por meio da comédia. O ABA NAIA utiliza técnicas de palhaçaria sem usar narizes vermelhos. As performers revelam sua vulnerabilidade, e o riso é evocado por meio da conexão direta com o público. Nosso trabalho de palhaçaria pós-pornográfica se concentra no conteúdo relacionado à pornografia e ao imaginário sexual. Transformamos esses tópicos em situações cômicas que provocam desconforto e riso. Ser ridículas é a nossa política para nos desfazermos de constrições sobre identidades, fantasias e sexualidade. E é exatamente isso que nos excita! (Aba Naia, 2023, tradução nossa).

6 Estreia em 21 de fevereiro de 2020, no *English Theatre Berlin* | *International Performing Arts Center* em Berlim.

Figura 1 - Câmera ao vivo mostra a garganta de Kysy Fischer enquanto ela geme em *We Can Do It Moaning*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Já *Super Superficial*⁷ trata-se de uma *performance* de dança, também coreografada por Kysy Fischer (Coletivo ABA NAIA), na qual as três artistas nuas passam de figuras que remetem a representações de mulheres nas artes clássicas, estáticas, passivas, a figuras combativas que reivindicam o espaço do palco para si. O público é convidado a acompanhar as artistas em sua jornada de autocontrole e a vivenciar uma transformação de objetos de arte passivos e desejados em sujeitos desejantes atuantes. Entre a comédia e a ira, as atribuições externas e a resistência física, a peça oferece uma resposta potente à relação com o corpo feminino nu.

Figura 2 - Rafuska Marks e Teija Vaittinen no estado obsceno, *Super Superficial*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Situamos o processo coreográfico de *Super Superficial* como um jogo com a imagem passiva repetida do corpo nu feminino na história da arte e a distorção performática da própria imagem por meio da incorporação de um estado falso, exagerado e obsceno. Por conta disso é que em determinado momento da *performance* a expressão inventada pela coreógrafa, “*I fake it, ergo sum*”⁸, é evocada na *performance* através de uma projeção sobre o palco, de modo a dessacralizar as noções de natureza, finalidade e essência do corpo e do gênero. O processo criativo partiu de poses clássicas da pintura, escultura e criou deformações atravessadas por imagens de *overacting* das quais falaremos a seguir.

Em *Super Superficial* foram trabalhados os seguintes estados:

1. Passivo: esse estado foi influenciado pelo “modo de existir” das mulheres nuas retratadas em pinturas, esculturas, relevos clássicos. Na grande maioria das obras, essas mulheres estão numa posição de desejadas, mas não de desejantes. Nas artes visuais esse cenário vai mudar

⁸ *I fake it, ergo sum* poderia ser traduzido como “eu finjo, logo existo”, trata-se de uma referência à célebre formulação de René Descartes (1596-1650), *Ego cogito ergo sum*, usualmente traduzida do latim para o português como *Eu penso, logo existo*.

⁷ Estreia em 30 de junho de 2023, no Ufer Studios em Berlim.

apenas quando, no século XX, as mulheres artistas começam a se autorretratar. E essa mudança da desejada, para a desejante, da observada, para a observadora, é também o caminho dramático da peça.

2. Pessoal: esse estado foi definido como um estado que estivesse o mais próximo possível da *não-performance*, de um ser-fora-de-cena. As performers transitavam do primeiro estado para uma presença cotidiana, por exemplo, ali sentadas, diante do público. Ainda que conscientes de que agem de acordo com um contrato - onde performer e público estão pré-definidos - elas também quebram com ele, observando como eles as observam.

3. Obsceno: esse estado foi chamado de Grotesco no início do processo criativo, por estar em contraponto com as imagens de beleza dos nus femininos. Com esse estado foi aberto um campo de referências que passa por bruxas, gárgulas, Tatsumi Hijikata e outros dançarinos Butoh, pinturas de Hieronymus Bosch, etc.

Figura 3 - Kysy Fischer, Teija Vaitinen e Rafuska Marks na cena "Raiva/Cage/vestindo e desvestindo", Super Superficial



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

No trabalho coreográfico de *Super Superficial*, era importante fazer com que uma imagem externa às performers pudesse primeiro tomar a musculatura do rosto, depois trazer um modo de

respiração, que por sua vez, trouxesse uma presença física e um modo de mover no espaço, ou seja, um estado. A partir desse modo de existir no espaço, essas "criaturas" interagem com o mundo, que nesse caso é o espaço cênico, e criam ligações entre si e o público. Os estados obscenos foram gerados a partir de disparadores externos, tais como representações da mulher nas artes plásticas e imagens de *overacting* da cultura pop, como exemplo, a imagem de Nicolas Cage (ver abaixo) que gerou um estado cômico de raiva e que com o tempo foram sendo complexificados, agregando camadas de afetação como alegria, loucura, desejo e carnavalização.

Figura 4 - Teija Vaitinen (canto superior esquerdo), Kysy Fischer (canto inferior esquerdo) e Rafuska Marks (direita) na cena "Raiva/Cage/vestindo e desvestindo" e a careta de Nicolas Cage no centro, que inspirou a cena, *Super Superficial*.



Fonte: Foto de Nicolas Cage retirada do site The Guardian e imagens de Super Superficial do acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Quando as performers se dedicam a explorar tais estados, percebe-se a emergência de uma afronta aos limites da cena dentro do contexto artístico. Em suas ações as fronteiras do representacional se desvanecem e o caráter do estado vivenciado no corpo torna-se explícito, visceral, pungente, substancializando assim os limites da linguagem e dos códigos próprios das artes da cena. Tema que iremos aprofundar na sequência.

No desenvolvimento da obra, um estado torna-se notável a partir das diferenças que estabelece com os demais no transcurso do tempo. Ou seja, o

estado se transforma e é percebido em referência ao que veio antes e ao que virá depois dele. A partir do momento em que se transiciona de um estado para o outro, mostra-se que o estado é uma construção e não uma essência.

Figura 5 - Rafuska Marks, Teija Vaittinen e Kysy Fischer na improvisação "Gert", Super Superficial



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Foi nesse ponto que a noção de obsceno, conforme a reflexão proposta por Lynda Nead (2001) permitiu ao coletivo seguir em seu processo criativo na investigação das construções ficcionais tanto sobre o que é um estado quanto sobre os elementos que convencionam o que seria uma cena no campo das artes⁹. Quanto ao estatuto do corpo nu feminino nas artes, escreve Nead:

Podemos começar a colocar o nu feminino

9 Na Poética de Aristóteles, o autor menciona um conjunto de elementos que considera não razoáveis pôr-se em cena, os quais poderíamos aqui situar dentro desse entendimento a respeito do obsceno sobre o qual nos apropriamos neste ensaio. No texto em questão, Aristóteles apresenta na seção 15 elementos que deveriam ser seguidos a respeito das personagens. "Bom" e "Apropriado" seriam os dois primeiros citados. Nas palavras do autor: "Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta" (Aristóteles, 2008, p. 67).

não apenas no centro da definição de arte, mas também na borda da categoria, empurrando contra o seu limite, esbarrando na obscenidade. O nu feminino é a fronteira, o parergon, como Derrida também o chama, entre a arte e a obscenidade. O corpo feminino - natural, desestruturado - representa algo que está fora do campo apropriado da arte e do julgamento estético; mas o estilo artístico, a forma pictórica, contém e regula o corpo e o torna um objeto de beleza, adequado à arte e ao julgamento estético. [...] A moldura, portanto, é uma metáfora para a "encenação" da arte, tanto em termos de envolver o corpo com estilo quanto de marcar o limite entre a arte e a não arte, ou seja, a obscenidade (Nead, 2001, p. 25, tradução nossa).

A autora faz um paralelo entre a obscenidade e o estar "fora da cena", o que os trabalhos citados acima trazem em diferentes proposições estéticas.

A etimologia de "obsceno" é controversa, mas pode ser uma modificação do latim "scena", que significa literalmente o que está fora ou em um lado do palco, para além da apresentação. Nesse contexto, o binômio arte/obscenidade representa a distinção entre o que pode ser visto e o que está além da representação. O nu feminino marca tanto o limite interno da arte quanto o limite externo da obscenidade. Essa é a importância simbólica do nu feminino. Ele é o elo estrutural interno que mantém a arte e a obscenidade e todo um sistema de significado juntos. E, embora o nu feminino possa se comportar bem, ele envolve um risco e ameaça desestabilizar os próprios fundamentos de nosso senso de ordem (Nead, 2001, p. 25, tradução nossa).

Nead aborda o nu feminino enquanto fronteira entre arte e obscenidade. No entanto, no contexto de *Super Superficial*, a nudez não ocupa *a priori* o lugar do obsceno. Uma das preocupações coreográficas e dramatúrgicas nessa obra era como desnudar o corpo que já está nu. Quanto ao desnudamento, Bataille afirma que se trata de

um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para

além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada (Bataille, 1987, p. 14.).

Paradoxalmente, foi necessário adicionar camadas como, por exemplo, o trabalho com a facialidade, o fake, o exagero e o ridículo. Instrumentos que possibilitaram o desnudamento, não no sentido da busca de uma essência, mas no sentido do deslocamento de uma identidade.

Aqui, no que se refere à relação com a identidade, o caráter obsceno dialoga com a expressão de grupos cuja tentativa da lógica hegemônica nas artes e na política intentou (ou intenta) sistematicamente silenciar. Para Nogueira (2016),

obsceno se refere também ao apagamento sistemático da memória radical e rebelde minoritária, incluindo a artística, que ficou de fora, que não persistiu, que não conhecemos por causa do seu caráter contestatário. Recordar esse tipo de “linguagem descolonial”, essa política contra-estética, ainda é um ato subversivo (p.109).

Neste ponto, uma referência importante para as performers foi a peça intitulada *O Confete da Índia*, do dançarino e coreógrafo André Masseno, assistida em 2013 por Kysy Fischer em Curitiba-PR, Brasil. A *performance* acontecia em uma sala muito pequena, o público ficava em pé, encostado nas paredes, a luz era simples e a música alta. O performer se move do início ao fim no estado limite do êxtase, do cansaço e de um corpo carnalizado. Esse corpo usa salto, tira salto, usa máscara, veste um saco de lixo, sua, cria um espaço que traz o cheiro da rua no carnaval. Esse corpo come arroz e feijão, toma champanhe, passa café na calcinha, mija e rola no chão, ele vai ao seu laptop e troca as músicas, que são canções do movimento tropicalista, como as de Gal Costa e Caetano Veloso. Em nenhum momento

esse corpo descansa entre um estado e outro. Para o André Masseno o estado obsceno

é aquele tipo de estado que está fora da cena, que você não espera que vai acontecer. Ou aquilo que não é permitido acontecer dentro de uma narrativa ou dentro de um padrão, dentro de uma cultura já estabelecida da cena, que vai tocar em algumas questões que são tanto do campo cênico como [...] de um corpo sócio-político, questões históricas, mas que traz algum tipo de corporeidade. Esse corpo traz alguns elementos e alguns registros que não se encontram dentro da trajetória comum ou esperada de uma cena ou de um estado de presença física. O obsceno é o que foi marginalizado ou invisibilizado. É você dar uma visibilidade àquilo que está posto à margem, ou que foi construído paralelamente a uma história, que não dialoga, ou que entra em atrito com uma história oficial (Masseno, 2023).

Nesse sentido, o obsceno pode ter uma relação com o contexto no qual a obra é realizada. Se for a dança contemporânea, por exemplo, o que é esperado de um corpo, como esse dança ou se move dentro desse contexto ou que tipo de educação ele deve ter esse, vem a ser considerado como baliza, que determina os limites da sua expressão em cena. Para Masseno,

No campo da dança se espera que determinados rituais, trajetórias ou certos fazeres corporais se cumpram. Então quando você dá a ver algo que não pertence àquele imaginário, do que vai se esperar daquele corpo que dança, há lugar que se toca nesse obsceno. Dar a ver aquilo que é invisibilizado. Ou aquilo que a dança – ou a história da dança principalmente a da contemporânea – foi colocando à margem, para que ela pudesse se delimitar, numa coisa que é sem limite. O que é a dança contemporânea? A gente não sabe na realidade. A gente pode falar de “danças”, no plural. Mas sempre tem algum lugar da narrativa, da narrativa crítica ou da narrativa histórica sobre a dança que tenta lidar com esse impasse, mas que é um lidar ansioso, porque a gente não sabe dizer muito bem o que é isso. Mas lógico que para lidar com isso se vai [...] aparando as arestas. E é justamente aí, naquilo que foi

descartado no ato de aparar as arestas, que há algo interessante para a gente retomar (Masseno, 2023).

Pode-se aqui tomar como exemplo as gramáticas dos idiomas, dado que estas apresentam-se enquanto um registro de algo que está vivo. O que as gramáticas registram, quando publicadas, já está em defasagem em relação ao uso da linguagem no plano cotidiano. Como indica o linguista Marcos Bagno, “enquanto a língua é um rio caudaloso, longo e largo, que nunca se detém em seu curso, a gramática normativa é apenas um igapó, uma grande poça de água parada, um charco, um brejo, um terreno alagadiço, à margem da língua” (Bagno, 2007, p. 61). No caso da dança poderíamos traçar um paralelo entre a gramática e as escolhas curatoriais.

As agendas curatoriais marcam muito o que se é esperado de um determinado fazer, um contexto, uma cultura, ou uma performer. Quais são as expectativas postas em cima daquele sujeito, daquele corpo. Acho que se pode pensar sobre o que essas expectativas vão delimitando. O que é eliminado? O que é limado? (Masseno, 2023).

Assim, é a rede discursiva o que determina a obscenidade de um estado. O estado em si não seria obsceno, uma vez que ele será obsceno na relação que vier a estabelecer com os marcadores de obscenidade (ou de cena) de determinado grupo ou contexto. Para Nogueira (2016),

Ativar outra história das práticas artísticas e políticas requer escapar de armadilhas conceituais coloniais constantes, como “origem”, “descobrimto”, “originalidade” e “autoria” (tão conectada aos autoritarismos), e passar a considerar a geopolítica de produção e distribuição de conhecimento, os sujeitos que dela participam. Requer empregar uma contra-metodologia para desconstruir a criação do obsceno pela historiografia tradicional. Reunir aqueles ativismos sexuais desobedientes, dialetos, códigos, linguagens e semióticas imprevisíveis que fogem à gramática normativa, convocando práticas estéticas e artísticas costuradas com as nossas formas de viver, resistir, pensar e criar

até hoje (p.129).

Por exemplo, pode-se aqui utilizar uma cena de *Super Superficial* para situar as expectativas sobre o corpo e a atribuição das funções da performer-mãe pela cultura. A performer Rafuska Marks usa sua condição de lactante para espirrar leite ao vivo, criando um jogo com suas companheiras de cena.

Figura 6 - Kysy Fischer, Rafuska Marks e Teija Vaittinen na cena do leite.



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, Foto: Óscar González

Essa cena traz uma obscenidade da própria fisiologia do corpo. O jorrar do leite não é um efeito especial, mas sim um uso da radicalidade do presente, de um corpo que naquele momento produzia leite. Algo que dialoga com Bataille em *O erotismo*. Conforme o autor,

Não podemos dizer: “isto” é obsceno. A obscenidade é uma relação. Não há “obscenidade” como há “fogo” ou “sangue”, mas somente como há, por exemplo, “ultraje ao pudor”. Isto é obsceno se esta pessoa o vê e o diz, pois não se trata exatamente de um objeto, mas de uma relação entre um objeto e o espírito de uma pessoa. Neste sentido, podemos definir algumas situações, dizer que certos aspectos são ou, pelo menos, parecem obscenos. Essas situações são, aliás, instáveis, supõem sempre elementos mal definidos, ou, se têm alguma estabilidade, não deixam de demonstrar certa arbitrariedade (Bataille, 1987, p. 141).

Usando técnicas de palhaçaria o coletivo ABA NAIA se apropria de elementos do presente como recurso de composição coreográfica. A cena

do leite é entendida como obscena devido ao fato das artistas se apropriarem da condição de lactante de Rafuska que, pensando através da perspectiva da palhaçaria pós-pornográfica, não se envergonha do seu corpo, não tampa o seio ou o leite, mas exagera o jorrar e faz disso uma ação. O leite é utilizado como arma, lançado sobre o corpo nu das colegas que rolam no chão e se divertem com a própria subversão, levando o público às gargalhadas. Assim, a performer Rafuska sai do lugar da “mãe sublime” e profana o leite, a amamentação e a sua posição de mãe. Tal como na canção Vaca Profana de Caetano Veloso:

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Inscrevo assim minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada
Dona das divinas tetas
Derrama o leite bom na minha cara
E o leite mau na cara dos caretas
(Caetano Veloso).

Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Henri Bergson (1983) aproxima o desvio do cômico e explica seu efeito como derivado de uma causa reconhecível, mas que tem sua trajetória desviada:

Com o desvio, de fato, talvez não estejamos na fonte propriamente do cômico, mas sem dúvida em certa corrente de fatos e idéias que provêm diretamente dela. Estamos com certeza numa das grandes tendências naturais do riso. Por sua vez, o efeito do desvio pode reforçar-se. Verifica-se uma lei geral da qual acabamos de descobrir uma primeira aplicação e que formularemos do seguinte modo: quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que virmos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir (Bergson, 1983, p. 10).

É possível pensar no leite e na função do

seio sob esses termos. A função da mãe e do que ela faz com o seu seio e leite é reconhecível, mas tornar isso um instrumento de brincadeira é inesperado. Nesse momento talvez seja possível, por parte do público, pensar nessa ação não como portadora de uma significação, mas como um desvio de função: do seio e da cena. Também em *We Can Do It Moaning* se desvia da função do gemido, da mulher e do prazer.

Figura 7 - Rafuska Marks em *We Can Do It Moaning*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Em um momento dessa *performance*, as três artistas produzem um gemido estereotipado, que remete aos sons dos filmes pornográficos, mas em uma repetição maquínica, com intervalos longos. Tal composição de cena também vem a ressaltar, como já dito acima, a percepção do corpo transicionando de um estado passivo, para um estado ativo e propositivo. Para Bergson, a relação entre o que é vivo e o que é coisa, e esse jogo de trocas, pode gerar um efeito cômico:

Portanto, o que fazia rir era a transfiguração momentânea de um personagem em coisa, se quisermos considerar a imagem desse

prisma. Passemos então da idéia precisa de uma mecânica à idéia mais vaga de coisa em geral. Teremos uma nova série de imagens risíveis, que se obterão, por assim dizer, esfumando os contornos das primeiras, e que levarão a esta nova lei: Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa (Bergson, 1983, p. 30).

Figura 8 - Kysy Fischer em *We Can Do It Moaning*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Mari Vass.

Pode-se pensar em um parentesco entre o obsceno e o cômico se considerarmos que o obsceno gera uma risada nervosa. Bergson fala do deslocamento de uma lógica, de uma interrupção da lógica. De acordo com o autor, “o rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao continuamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir” (Bergson, 1983, p. 62).

Figura 9 - Kysy Fischer em *Super Superficial*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Em *Super Superficial*, essa relação entre o rígido e o maleável se dá com a nudez, no que ela pode ser desviada, não sendo obscena no campo da pornografia ou do sexual. A nudez é obscena quando a performer está nua e olha para seu corpo com a lógica de uma palhaça. Ela ri de si mesma, ri do peito que balança, se apropriando da materialidade dele e não se dispondo como objeto a ser olhado por um público, como, por exemplo, em outro momento da peça, no qual elas estão se chacoalhando e as nádegas de Kysy começam deliberadamente a “bater palma”. E é nesses lugares que a abordagem do coletivo ABA NAIA aparece: explorar o espaço entre o que o público espera de um corpo ou até mesmo o que se espera de uma bunda brasileira e o que a performer faz com ela. Isso é mais uma forma do obsceno enquanto desenquadre e subversão do estabelecido: a bunda brasileira. Todavia, tal ação se torna ainda mais cômica ou obscena a partir do momento que se tem uma bunda brasileira, esse significante anterior. Senão trata-se apenas de uma bunda batendo palma. O que não é pouca coisa.

Perguntamos a André Masseno se ele tam-

bém via uma relação entre esse estado obsceno e o cômico e de que modo ele vê a comicidade no seu trabalho, já que seus trabalhos trazem um cômico que é incorporado, algo que não está no lugar da piada, mas está no lugar do desvio.

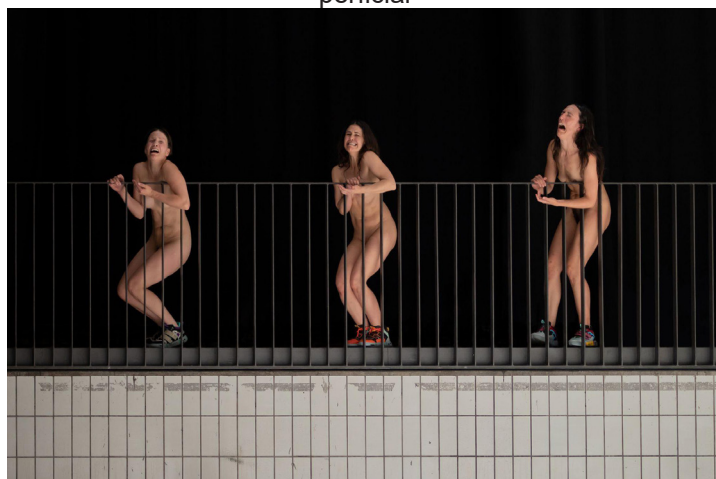
se esse “o que está fora de cena” aparece, ele cria uma reação na gente de inesperado e o riso tem a ver com o inesperado. [...] não é algo que é buscado, mas é uma reação a partir daquilo que é apresentado e que se desloca daquilo que talvez se espere ou que se esperava que pudesse acontecer e vai para um outro lugar, para um desvio. E esse desvio pode provocar comicidade. [...] [Isso] faz a gente ver que esse padrão é uma grande furada também. Ele não é mais do que uma narrativa, uma construção. O que não quer dizer que a gente esteja liberto dela, a gente está completamente envolvido nela, mas esses deslocamentos fazem com que a gente ria de nós mesmos, e também provoque no campo da recepção algo naquelas pessoas que estão acompanhando você durante aquela tarefa (Masseno, 2023).

Enquanto no trabalho do coletivo ABA NAIA o foco principal seja a comicidade e desta haja surgido a possibilidade de pensar o obsceno, parece que o caminho no trabalho de André Masseno segue a via oposta.

esse efeito cômico sempre me acompanhou em todos os meus trabalhos. Há um lugar de determinada comicidade e ironia em algumas passagens. Na realidade, não é uma coisa que eu busco não, porque é algo que já faz parte do meu trabalho. [...] O meu interesse é sempre que eu possa ficar atento àquilo que eu nego durante o processo. Um exemplo é quando eu penso: “não, isso aqui não vai entrar”. Mas por quê? O que está fazendo com que eu pense que isso não vai entrar? Por que isso aqui não tem o direito de entrar em cena, por que não posso usar essa tarefa no meu corpo? [...] É um desafio para mim até hoje (Masseno, 2023).

A ideia da obscenidade em cena talvez possa abrir a discussão de quais gramáticas da cena restringem as possibilidades de criação.

Figura 10 - Kysy Fischer e Teija Vaittinen em *Super Superficial*



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

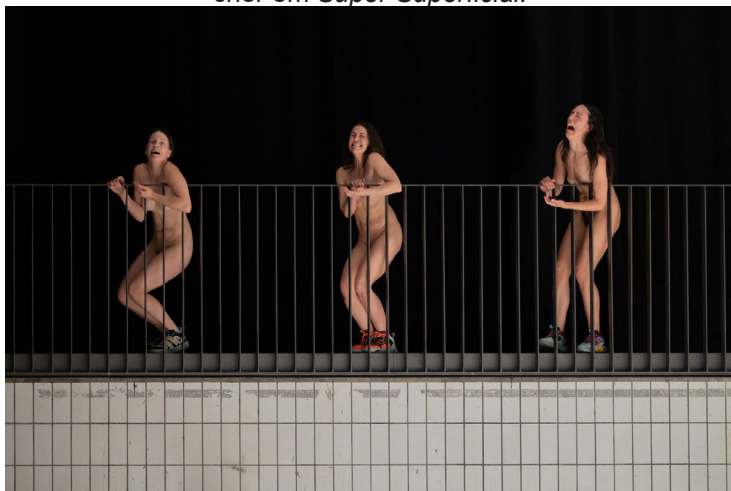
Considerações finais - *I fake it, ergo sum*

A frase “I fake it, ergo sum”, projetada ao final da peça *Super Superficial*, é uma brincadeira com a conhecida citação de Descartes “*ego cogito, ergo sum*” (penso, logo existo). Esta máxima cartesiana, ilustra a hegemonia do dualismo mente-corpo no interior da filosofia moderna e nesse âmbito, da razão como principal balizador para a construção de uma compreensão sobre a realidade. O caráter representacional do pensamento também ganha aqui primazia, uma vez que pressupõe e ambiciona a apropriação pragmática do mundo externo e interno, bem como a separação entre sujeito e objeto. Descartes traz o sujeito para o centro e o coloca como a única possibilidade de encontrar algo real no mundo. A brincadeira com a frase posiciona a própria ideia de sujeito como uma ficção, “fake” é aqui entendido como o que é performado e que se mostra ao público enquanto performado.

Conforme procuramos mostrar ao longo deste ensaio, o estado experimentado pelas performers reforça sua composição contextual e convencional, algo que se opõe ao essencial ou natural. Logo, se um estado é uma construção, poderia-se dizer que o *fake* é um elemento componente da organização cênica. O que determinaria aqui a obscenidade não

seria o estado em si, na forma em que se apresenta, mas o conjunto de prerrogativas atinentes ao meio em que este estado se manifesta, as quais, enquanto convenções, estabeleceriam os limites da cena. Por conta disso, determinados estados seriam considerados obscenos e outros não, mas isso não em decorrência de suposta obscenidade inerente ao estado, mas sim das prerrogativas culturais (morais, estéticas, entre outras) dos olhos de quem observa ou participa da cena. Em suma, o estado é algo construído e ao ser performado é que se adjectiva como obsceno ou não.

Figura 11 - Teija Vaittinen, Rafuska Marks e Kysy Fischer em *Super Superficial*.



Fonte: Acervo do coletivo ABA NAIA, foto de Óscar González.

Ao observarmos o trabalho de André Masseno, *O Confete da Índia* (2012) e *Criatura toda Mandíbula* (2022), sendo a primeira referência importante para o processo criativo de *Super Superficial*, notam-se mudanças bastante bruscas de um estado para o outro. Em determinado momento do espetáculo *Criatura toda Mandíbula*, observa-se que Masseno dança de um modo marcado e bem estruturado em termos de movimento. Tal coreografia, pela insistência e saturação, vai conduzindo o performer para um estado que tem algo de descontrole, de extremo, o artista entra então em algo que já não é mais possível estruturar. Ou seja, torna-se difícil,

enquanto espectador, ler a ação como coreografia aprendida, mas sim, lê-se o performer como um ser, pulsante e vivo que, desse modo, implode os limites do coreografado. Neste momento do espetáculo, acontece uma quebra na luz e na música, e uma nova mudança para outro estado.

Esses elementos de ruptura são também trabalhados em *Super Superficial*, os quais parecem mostrar esse estado outro, o qual demonstra o quão *fake*, o quão performado também são as ações extremas. Segundo Masseno, as escolhas coreográficas e as quebras nos estados se dão devido a um interesse dramático:

É quase como se eu pudesse passar de um estado para outro, sem que eu carregasse a carga do estado anterior. Como se eu pudesse fazer com que eu tivesse a experiência de estar habitando vários estados completamente diferentes, que não se conectam entre si e que essa experiência também pudesse ser passada para o público. E que nesse “trem fantasma” cada um crie a sua própria dramaturgia ou a narrativa desses estados. Agora, ao mesmo tempo, se eu fosse pensar o que os une, no sentido de escolha, é que todos eles têm um determinado imaginário muito específico. Mas ao mesmo tempo esse imaginário não tem nada de interioridade, ele é completamente fachada. [...] Ele é totalmente concreto, ele reside na concretude das coisas, é no corpo, no objeto, é matéria, materialidade. É essa materialidade que eu tento trabalhar (Masseno, 2023).

Em *Super Superficial* Kysy Fischer trabalhou com a ideia de que as coisas estão na superfície, que a superfície é a coisa mais profunda que existe, e manter-se na materialidade do *fake*, por exemplo, entender como uma careta retirada de uma imagem se torna uma máscara muscular, como isso então se torna fisicalidade e cria um estado que impele a tornar-se algo no campo da performatividade. Trata-se, segundo Masseno, de um diálogo com as expectativas a respeito do que pode estar presente no espaço cênico. Para ele, dançar

é estar interessado em ativar e dar visibilidade no próprio corpo, na sua matéria, algumas fisicalidades que foram domesticadas ou apartadas das arestas que estabelecem o que pode entrar ou não no espaço cênico. Por isso que para mim é interessante estar sempre num espaço cênico, [...] porque ele quer dialogar com essa história desse espaço, com a luz, o figurino, com todos esses registros, que muitas vezes na dança contemporânea são colocados meio de lado. É trabalhar mesmo com o artifício. Esse corpo dança porque ele é artificial, ele é um artifício, ele é uma fabricação, ele é uma criação para aquele momento (Masseno, 2023).

Podemos considerar que a partir das reflexões sobre o que seria um estado em cena, os trabalhos do coletivo ABA NAIA fortalecem a percepção do caráter ficcional não somente dos conteúdos apresentados na cena, como da própria cena. Ou seja, ao radicalizar o obsceno no interior da composição cênica, as performers do coletivo evidenciam prerrogativas significativamente enraizadas no entendimento do corpo, do feminino e da mulher a partir do escopo da obscenidade. Ao parafrasear e distorcer a máxima cartesiana através da expressão *I fake it* enquanto uma condição para a existência (*ergo sum*), as performers fortalecem o entendimento do caráter ficcional e transitório dos estados, bem como das expectativas sobre as formas através das quais seus corpos e desejos devam se apresentar. Desse modo, ao percorrerem diferentes estados ao longo do espetáculo, abrem mão de postulados sobre as atribuições ditas naturais sobre o corpo e sobre a mulher.

Nesse contexto, o trabalho do coletivo ABA NAIA se mostra significativamente oportuno para fragilizar as normatizações construídas na cultura, as quais procuram balizar os movimentos espontâneos da vida. Assim, as *performances* permitem pensar na construção de estados e em seus abandonos não para se alcançar adequação aos ditames sociais, mas justamente para evidenciar a transitoriedade entre eles e suas convenções, revelando as-

sim seu caráter *fake*. O *fake* não é então algo a ser abandonado ou desqualificado, mas sim observado enquanto evidência da ficcionalidade que atravessa a existência dos viventes humanos. A afetação gerada pelas *performances* residiria na constatação obscura das ficções construídas sobre alguma finalidade possível para uma natureza humana atribuída.

Referências

ABANAIA. *Programa da peça We Can Do It Moaning*. Berlin, 2020, 1p.

_____. *About us*. ABA NAIA. Disponível em: <<https://abanaia.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 2008.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*. 49. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2007.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

COELHO, Clara da Cunha Barbato Veiga. *Pós-pornografia em foco: um estudo sobre tensões políticas e usos do corpo*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2020.

NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. London: Taylor & Francis e-Library, 2001.

MASSENO, André. Entrevista concedida a Kysy Amarante Fischer. Berlim, 17 jul. 2023.

NOGUEIRA, Fernanda. *Memória em disputa: artes obscenas em foco*. *Revista Concinnitas*, 28, 107-138, 2016. 3, 2016.

RABELO, Andréa da Silva. *Cada nariz tem seu lugar: o palhaço, seus afetos e estados em diferentes espaços*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2014.

VELOSO, Caetano. "Vaca Profana." Álbum: "Totalmente Demais." Gravadora: PolyGram, 1986. Faixa 3.

Recebido: 10/09/2023

Aceito: 05/12/2023

Aprovado para publicação: 21/12/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.