

**“A TRAGÉDIA DE UMA AMIZADE”, DE JAN FABRE:
UMA VARIAÇÃO COREOGRÁFICA DO GRITO**

**“THE TRAGEDY OF A FRIENDSHIP” BY JAN FABRE:
A CHOREOGRAPHIC VARIATION ON THE SCREAM**

Chloé Larmet, Université de Picardie Jules Verne

Tradução: Ana Wegner

Revisão: André Gardel

Resumo | O artigo propõe uma leitura da criação do coreógrafo e artista plástico Jan Fabre, *The Tragedy of a Friendship* (2013), a partir do tema do grito – de medo, de prazer ou de dor. Grito cuja variação coreográfica estrutura a totalidade do espetáculo e cristaliza as tensões e a violência física e simbólica.

Palavras-chave | Jan Fabre | grito | gozo | violência

Abstract | The paper studies a creation of the choreographer and plastician Jan Fabre, *The Tragedy of a Friendship* (2013) focusing on a specific element: the scream – of fear, pleasure or pain. Fabre creates a whole choreography of the scream, forming a singular structure for the show that relies on various tensions and a physical and symbolic violence.

Keywords | Jan Fabre | scream | jouissance | violence

Chloé Larmet é doutoranda em Artes Cênicas e ensina na Université de Picardie Jules Verne.

Chloé Larmet is a PhD student in Theater and she teaches at the Université de Picardie Jules Verne.

Os onze performers do espetáculo do coreógrafo e artista plástico Jan Fabre se mantêm em linha no proscênio do Théâtre de la Ville, em frente aos espectadores, eles acariciam seus corpos desnudos com uma chama de vela, manipulando-a para provocar leves gritos, enquanto seus rostos e seus músculos se contraem sob o efeito da dor. Repentinamente, dois homens à direita do palco apoderam-se de uma das performers, jogam-na no chão e a violam. Se o ato do estupro em si é parcialmente simulado, não ocorre o mesmo com seu grito: durante esses longos minutos, ela berra com ardor, rompendo o espaço confortável que separava, até aquele momento, o palco e a plateia. Pôr à prova a sensibilidade e a ética do espectador é um procedimento ao qual Fabre recorre com frequência em suas criações – como nos primeiros quinze minutos de sua *Histoire des larmes*, durante os quais os performers gritam de maneira contínua, como recém-nascidos ou, ainda, as rãs esmagadas em cena, cuja veracidade custa a ser posta em dúvida, em *Le pouvoir des folies théâtrales* – esse ato de estupro no espetáculo toma, no entanto, uma dimensão singular no sentido de que ele revela uma dramaturgia do grito, que estrutura a peça em sua totalidade.

É partindo desse grito que propomos nossa leitura, sob a perspectiva de três autores cuja reflexão ritmarão nosso propósito. Pascal Quignard, Michel Poizat e Jacques Lacan. A leitura segue na direção de um ponto específico: a noção lacaniana de gozo como presença, sem o afastamento do objeto *a*. Nossa hipótese é que a violência de uma tal cena de estupro não provém das imagens representadas, que sendo coreografadas se inscrevem numa cadeia de significantes, podendo assim serem controladas e intelectualizadas pelo espectador, mas do grito da vítima ou, mais especificamente, do que ele representa: a experiência de um gozo inaudível.

O espetáculo The Tragedy of a Friendship foi criado por Jan Fabre, por ocasião do bicentenário de Richard Wagner, a pedido da Ópera de Flandres e representado no Théâtre de la Ville, em Paris, no final do mês de maio de 2013. Durante as três horas de duração da obra, onze performers e dois cantores – a soprano Lies Vandewege e o tenor Hans Peter Jansses – revisitam, em treze cenas, treze óperas de Wagner sobre a música do compositor alemão Moritz Eggert (gravadas pela orquestra sinfônica da Ópera de Flandres) e o texto de Stefan Hertmans. Fabre desenvolve uma

dramaturgia fragmentada, deixando transparecer ecos e repetições que servem somente ao seu prazer de experimentar livremente a partir da “matéria wagneriana”. Jogando com a oposição entre o dionisíaco e o apolíneo, o coreógrafo coloca o espectador em um estado de tensão; forçando-o a reajustar continuamente seu ponto de vista. E é nesse ponto que ele toca na singularidade de Wagner: na mobilidade, na “instabilidade ótica” (Nietzsche, 2007, p. 34), pelas quais Nietzsche criticava Wagner. Esta tensão se articula em torno de um motivo singular: o grito, que aparece como um marcador da luta entre o dionisíaco e o apolíneo.

É essa tensão que nós gostaríamos de observar nesse artigo, na maneira que ela se articula em torno de um motivo particular: o grito. Grito de gozo ou de dor, grito cantado ou silencioso, pois o que está em jogo em meio a estas vozes projetadas é o deslocamento no sentido freudiano do termo. A violência imbricada na maioria das cenas do espetáculo se encontra, em nossa opinião, não propriamente em cena, mas entre a cena e a plateia, na trajetória efetuada pelos diferentes gritos que o espectador não pode evitar. A violência de *The Tragedy of a Friendship* reside, assim, menos nas ações que ela expõe à vista dos espectadores do que nos sons dos quais eles não podem escapar.

1. O grito como excesso do corpo

Para compreender a primeira modalidade da violência de um tal grito, é preciso observar o contexto da cena do estupro no espetáculo. Durante os minutos que precedem à cena, os onze performers põem a resistência de seus corpos à prova, queimando-se em diversas partes do corpo com a chama de velas. Ao fim da cena da violação, um dos performers agarra a vítima e corta uma fatia de sua pele com uma espada para, em seguida, forçá-la a engolir a própria carne. Por duas vezes a pele foi transpassada, violentada, separada do corpo que ela cobre. A supressão dos limites protetores do corpo que o grito leva ao seu paroxismo, no sentido de que ele repercute nos tímpanos dos espectadores, que não tem escapatória ao grito. Não basta se proteger da violência da cena fechando os olhos, esperando que ela acabe, a prova disso é que, em geral, mais de um terço do público, a cada noite de apresentação, deixa a sala precisamente nessa cena. A impossibilidade de abstrair o grito revela a sensibilidade do

espectador à experiência de mutilação da pele que vivem os performers no palco – o público é forçado a *sentir* a violência na vibração de suas peles que reagem ao grito. Tal aspecto entra plenamente em ressonância com as palavras de Pascal Quignard:

O som ignora a pele, não sabe o que é um limite: ele não é nem interno, nem externo. Não limitador, ele não é localizável. Ele não pode ser tocado: ele é impalpável. [...] Não há sujeito nem objeto da audição. O som se infiltra. Ele é o estuprador (Quignard, 1997, p.76).

Se Fabre desafia os limites do corpo dos performers durante todo o espetáculo – considerando principalmente outra cena na qual eles, novamente enfileirados em frente ao público, arregalando as pálpebras com ajuda dos dedos e contando longamente o tempo até que lágrimas escorram sobre seus rostos –, são os limites do corpo do espectador que são ultrapassados.

Isto posto, a violência do grito se dá no aniquilamento da camada protetora do corpo do espectador e manifesta até que ponto o grito excede ao corpo. Excesso esse que encontramos, sob o regime do prazer, mais adiante, no desenrolar do espetáculo. Uma mulher com um vestido branco, a cantora, mantém-se no centro do palco enquanto duas outras performers *partenaires*, inclinam-se aos seus pés e começam a acariciá-los embaixo de seu vestido. Imóvel e impassível, a cantora deixa pouco à pouco escapar alguns sons, primeiramente risos, depois suspiros de deleite que terminam em gritos de gozo. A cada grito uma das *partenaires*, em posse de um saco plástico, faz de conta que coloca os sons dentro do saco plástico, na tentativa de dar um invólucro material ao som de gozo. Ilusão de uma possibilidade de apoderar-se do grito. Depois dessa colheita de gritos, ela pega os sacos plásticos e começa a ingerir seu conteúdo. Seu corpo treme, movimentos invadem seu corpo diante da dificuldade da ingestão do som e o que segue é uma dança caótica, dionisíaca. Uma luz verde, cegante, se balança sobre a performer dificultando a visão da cena pelo espectador. O corpo explode novamente sob o efeito do grito, demasiadamente forte, e suprime suas fronteiras visíveis. Pode-se dizer que o que se representa, aqui, é o fracasso do corpo diante do grito. Fracasso que encontramos um

pouco mais à frente com a representação da sereia: uma performer se enrola com papel alumínio, com a ajuda de outra performer, formando assim uma cauda de peixe na extremidade inferior de seu corpo, transformando-se em sereia. Ela sussurra um texto quase inaudível e, ao invés de entoar um canto, ela solta um longo grito gutural que parece incontrolável e que se transforma em uivo, em berro. Com esse “canto das sereias” realizado, ela se retira do palco, deixando somente a exúvia prateada, invólucro corporal perdido sob o efeito do grito.

O grito é portanto o que sustenta o invólucro corporal deixando o sujeito separado do exterior, de maneira que este, no grito, experimenta uma presença sem afastamento de seu corpo e do som: a pele é atravessada pelo grito, ela é negada na e pela experiência de um gozo sonoro.

2. O grito como chamado fora da linguagem

Encaremos agora o grito como pura sonoridade, como um *sentido* na sua aceção direcional e não mais semântica, como *chamado*. A cena da sereia se desdobra, por conseguinte, em uma nova interpretação: sinal de um fracasso do corpo, ela é igualmente uma ocasião para Fabre evocar a lenda das sereias, cujo canto leva à morte os marinheiros que atrevem-se a responder o seu chamado. A obra de Pascal Quignard, *Boutès* (Butes) nos proporciona aqui algumas pistas para refletir sobre o que está em jogo no grito como chamado. Enquanto Orfeu senta-se na parte dianteira do barco para combater o canto estupefaciente e contínuo das sereias, graças ao ritmo da cítara, Butes, sozinho, levanta-se e salta para juntar-se à ilha das mulheres com cabeça de pássaro. Tal é o relato tirado de *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, que introduz o último tratado de Pascal Quignard sobre a música. História de um homem que renuncia, pelo seu impulso, à sociedade humana e a sua linguagem articulada, respondendo ao irreprímível chamado do “desejo de escuta”, mesmo diante da ameaça de morte certa, relato de um mergulho no esquecimento e no nada.

Esse relato é a ocasião para Quignard retomar as distinções de Apolônio de Rodes sobre dois tipos de músicas. De um lado está a música da perdição, que livra do retorno, musica *acrítica*, pois não profanada pelo ritmo, segundo o modelo de Rousseau da origem da linguagem como

degenerescência da música pelo ritmo. Esta música é encarnada pelo canto das sereias, ela é essencialmente feminina e não pode contrariar o segundo tipo de música definido por Apolônio de Rodes: a música d'Orpheu – música instrumental que ordena, no sentido literal do termo, segundo um ritmo, música essencialmente viril que *viola* a música *acrítica*.

Desse modo, clarifica-se sob uma outra perspectiva, a cena da violação que estava na origem de nosso propósito: a violação coreografada por Fabre torna a representar a tentativa de sufocação da música *acrítica*, que manifesta o grito feminino da vítima, levando a voz a seu paroxismo. O que indica igualmente a distinção entre essas duas músicas é uma certa relação da linguagem que está em jogo no grito: esse grito feminino, essa música *acrítica* é por definição um chamado a um “salto” fora da linguagem. De tal maneira que distingue-se aqui o sentido para o qual Fabre se movimenta em seu espetáculo: se o grito é tão presente é porque ele encarna o *focus imaginarius* da música wagneriana, o esgotamento da música: o silêncio. É necessário escutar aqui o silêncio como suspensão de significação, puro enunciado sem significação, que constitui o valor do objeto-voz tal como Michel Poizat descreve no livro *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur La jouissance de l'amateur d'opéra (A Ópera ou o grito do anjo. Ensaio sobre o gozo do amador de opera)*.

Lembremos que segundo Poizat, a voz se constitui de maneira dupla: (1) como objeto de um gozo primeiro no grito do recém-nascido, considerado como pura manifestação sonora e ao qual a mãe responde oferecendo comida ou reconforto; (2) como objeto perdido por essa intervenção da mãe que integra o grito de seu recém-nascido em sua cadeia de significações, de modo que cada um dos gritos que virão em seguida serão sempre carregados pela significação. Esse grito primeiro, mítico, é de fato objeto de gozo. Ele é pura manifestação vocal levando à satisfação de um desejo ainda não expresso, ainda não formulado pela e na linguagem semântica, pela e na significação. Esta dupla constituição da voz instaura, para Poizat, o começo de uma busca pelo objeto-voz, objeto de gozo e objeto perdido para sempre, objeto *a* segundo o vocabulário lacaniano, quer dizer, o objeto não-objetivável. Pois, segundo suas palavras,

Não é tanto a materialidade sonora como tal que é buscada, mas a sonoridade na forma em que ela se libera o máximo possível das garras da significação durante um processo de purificação que nunca será suficientemente concluído, salvo se ela for confinada de maneira assintota ao silêncio (POIZAT, 2001, p.127).

A busca do objeto-voz visa assim a um ponto no qual a voz desaparece como objeto, perdendo sua materialidade e transformando-se em nada mais que uma sonoridade não significativa, um grito silencioso cuja experiência permanece proibida. O tratamento coreográfico do grito por Jan Fabre revela portanto uma relação essencial ao gozo como experiência sem o afastamento do objeto *a*, gozo que encontramos no centro da música wagneriana e que nos permite compreender de maneira nova a cena da violação com o auxílio da reflexão lacaniana.

3. O grito inaudível do gozo

A violência física do estupro agrega-se a uma violência moral simbólica pelo fato de que os gritos dos agressores se mesclam com os da vítima, formando um só grito. Segundo a lógica que Lacan desenvolve no seu texto *Kant com Sade*, opera-se aqui a inversão do sujeito kantiano na sua relação com a moralidade. Lembremos que a moralidade kantiana supõe três instâncias: a lei racional, o imperativo categórico que se manifesta sob forma de uma voz “*insurcriable*” (N.T. Jogo de palavras entre grito e insuperável), segundo a expressão de Bernard Baas e, enfim, o sujeito sensível. Estar à altura da lei moral supõe a humilhação do sujeito sensível, de modo que, para Kant, respeitar a lei moral, que significa o imperativo categórico, implicaria em prestar atenção a essa voz, ou melhor, por uma mistura de metáforas escópicas e fônicas, *olhar* a voz. Lacan observa que esse esquema de uma tripla instância se encontra em Sade, na *Filosofia da alcova*, que encena a educação perversa de Eugénie, filha de Madame de Mistival, dada por Dolmancé. Esse último encarna o executor da lei sadiana que é a lei do gozo no duplo sentido do caso genitivo (o sujeito goza do mal, no mal e o mal goza dele mesmo no sujeito). Sade desenvolve uma tripla instância que faz triunfar a lei do mal como lei universal: aquele

que comanda a lei toma o lugar da lei moral racional kantiana, o agente executor, ou seja Dolmancé, aquele do imperativo categórico, e o sujeito sensível é aqui o sujeito torturado, Eugénie. Na experiência da tortura que Sade retrata, a estrutura do sujeito sadiano aparece como o contrário do sujeito kantiano, como sua face escondida. Diferentemente do sujeito kantiano, que nunca pode ocupar o alto posto da lei racional, o sujeito sadiano consegue ocupá-lo precisamente pela voz: na fusão do grito da vítima e do carrasco, a primeira se equipara à lei universal, de tal maneira que são os seus próprios gritos de dor que incentivam o carrasco a perdurar seu ato.¹

A partir daí é possível conceber de outra maneira a cena da violação e apreender sua verdadeira violência: o que Jan Fabre encena aqui, é bem a exibição – ou a escuta forçada – do que Baas nomeia a “voz perversa da moralidade”. A violência é de fato dupla, ao mesmo tempo física e simbólica, na medida em que ela coloca o espectador na presença fônica e visual de uma experiência de gozo. E é exatamente esse gozo perverso que é propriamente insuportável e que provoca a saída de alguns espectadores da sala. Em uma das apresentações, no entanto, uma reação singular se deu: uma pessoa começou a gritar em eco à bailarina violada, esse espectador duplicou os gritos de sofrimento dirigindo-os, dessa vez, ao estuprador. Essa reação revela toda a dinâmica que a cena subentende: a violência à qual a bailarina é submetida é deslocada, pelo grito, ao público. Suas súplicas se misturam aos gritos dos violadores e formam uma só voz perversa da moralidade, face à qual as únicas defesas possíveis para o espectador são a fuga ou o acréscimo sonoro.

A inaudibilidade do gozo é redobrada por Fabre em uma outra cena, que faz eco à violação inaugural. Uma bailarina senta-se, nua e de costas, na esquerda do palco, longinquamente do público. Ela empunha em silêncio uma tesoura e, enquanto a voz do solista tenor ocupa todo o espaço cênico, ela corta a vagina e agarra em seguida um novelo de fio vermelho com o qual ela empreende a costura de seu machucado. Não mais gritos desta vez, mas somente suas pernas que tremem a cada vez que a agulha atravessa sua pele. Não mais choros, mas uma voz cantada. O sexo

¹Para maiores detalhes sobre o texto de Lacan e sobre a inversão do sujeito kantiano por Sade, ler a obra Bernard Baas, *La Voix déliée*, particularmente o capítulo “La voix perverse de la moralité”.

feminino, violado na primeira cena, é, doravante, proibido e silencioso: os tímpanos dos espectadores são agora estimulados por um dorso nu e por uma carne trêmula. Transformado em proibido, o grito de sofrimento da bailarina pode somente ser retomado em eco pela voz cantada, voz masculina além do mais, afirmando assim uma dupla perda de sua feminilidade.

Os paralelismos entre as duas cenas desenham o destino de uma figura feminina sadiana, a figura de Madame de Mistival, no último diálogo de *A filosofia na alcova*. Condenada a ser violada por um homem contaminado por doença venérea, Madame de Mistival em seguida tem sua vagina costurada por sua própria filha. Dupla tortura na qual se esboça o tema lacaniano da mãe como figura do gozo proibido.² Pois é exatamente de gozo que se trata nesse espetáculo de Fabre, ou pelo menos de uma busca de gozo a ser procurado por meio da voz. Se o corpo é assim torturado, é para não deixar sobre o palco somente a presença das vozes cantadas, gritadas ou caladas.

A totalidade do espetáculo de Fabre põe em cena a trajetória que leva a voz ao seu paroxismo, que revela o silêncio apavorador do gozo mais próximo – ou para além – do grito, basta pensar na maneira como se correspondem a primeira e a última cena de *Tragedy of a Friendship*. Quando abrem-se as cortinas, os intérpretes aparecem, inteiramente vestidos de branco, e conversam entre eles com uma voz “banal” e de repente se cumprimentam nominando certos performers de Wagner e Nietzsche: a criação começa pelo verbo. Última cena agora: somente estão presentes no palco os intérpretes identificados como Nietzsche e Wagner. Do alto das arquibancadas surgem algumas das intérpretes mulheres, que berram os nomes de Wagner e Nietzsche ao mesmo tempo em que lançam projéteis sobre o palco. O grito projeta os nomes dos mestres – dos pais – fora da relação de significação. Confundidos com o *objeto a*, eles são gozo, assassinato. Tantas variantes de estados limite da voz que manifestam, retomando as palavras de Michel Poizat, “a atração incessantemente combatida de um ponto limite que o grito aproxima o mais próximo

² “V ...ée et cousue, la mère reste interdite”, tradução livre: “V ...ada e costurada, a mãe ainda é proibida.” (Lacan, 1966, p. 790). Para uma análise mais completa da relação entre sacrifício e gozo a partir de Lacan, Sade e Bataille, consultar igualmente à obra de Bernard Baas, *Le désir pur*.

possível. É nesse ponto limite que se entrelaçam grito e silêncio” (Poizat, 2001, p. 123). Jan Fabre está, nesse ponto, muito próximo da estética wagneriana e, em particular, do que faz a força de sua música: ela permite ouvir o silêncio do qual ela é somente o eco *en-cantado*. Esse silêncio é paradoxalmente o que mais torna presente o objeto-voz, no que ele tem de insuportável e inatingível³. Em *The tragedy of a Friendship*, o grito é, por conseguinte, o que violenta o silêncio, em outras palavras, o que quebra o silêncio, ao mesmo tempo em que o torna sensível.

Referências

BAAS, Bernard. *La Voix déliée*. Paris: Hermann, 2010.

BAAS, Bernard. *Le désir pur*. Leuven: Peeters Louvain, 1992.

QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la musique*. Paris: Gallimard, 1997.

QUIGNARD, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.

LACAN, Jacques. Kant avec Sade. In: *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Cas Wagner*. Paris: Allia, 2007.

POIZAT, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié, 2001.

³Sobre isso, Michel Poizat cita a primeira representação de Parsifal de Wagner, no final da qual ninguém ousou aplaudir. O silêncio havia sido presentificado com uma tal intensidade que era impossível quebrá-lo e Wagner era obrigado a fazer um sinal para o que o público começasse a aplaudir os intérpretes.