

O timbre intraduzível do corpo (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan)³

Camille Dumoulié⁴

Por que “*o corpo e suas traduções*” e não “*os corpos e suas traduções*”? Já que é justamente com isso que lidamos na vida: com corpos, com o nosso corpo, o corpo dos outros, ou ainda, com esses corpos de um tipo particular que denominamos animais e até mesmo objetos. No entanto, existe entre eles uma diferença. Os animais e os objetos, para nós, *são* corpos, enquanto que nós *temos* um corpo. Um poeta francês dirigiu-lhes esta pergunta: “Objetos inanimados, vocês têm uma alma?” Mas, também poderia ter-lhes perguntado: “Objetos inanimados, vocês têm um corpo?” De um certo modo, dá no mesmo. E os animais, por serem eles seus próprios corpos, não têm nem alma nem corpo. Pode-se considerar a alma como o espaço vazio que nos separa de nosso “corpo próprio” e que nos liga também a ele de maneira suficientemente íntima para que saibamos que este corpo é o nosso. Porém, isso não é “nós”. Existimos dentro de um corpo singular, com todo o movimento de expropriação do verbo ex-sistir. Isto é tão verdadeiro que muitas religiões têm como fundamento a doutrina da metempsicose, ou seja, da reencarnação em corpos tão diferentes quanto um burro ou um tatu, segundo as metamorfoses que nos contam Apuleu e Kafka, ou então, um sofá, destino reservado ao herói do romance libertino de Crébillon, que volta reencarnado em sofá.

Este sentimento de expropriação do corpo é tão forte, que as representações mais

³ Traduzido por Isabelle Boudet.

⁴ Universidade Paris Ouest-Nanterre-La Défense. Centro de pesquisa “Littérature et Poétique comparées”

antigas ou “primitivas” dos homens e dos deuses mostram estranhas criaturas fantásticas, nas quais o humano e o animal se misturam, como no panteão dos deuses egípcios. Elas também mostram que as formas do corpo humano podem seguir estranhas linhas geométricas, como na arte das estátuas e das máscaras africanas. E existe nelas uma verdade do corpo, que Picasso e toda a pintura moderna voltaram a encontrar, depois de séculos de realismo. Ou seja, o corpo, para o homem, é o lugar de um investimento imaginário e simbólico infinito. É trabalhado por incessantes metamorfoses, como se, de corpo em corpo, a humanidade tentasse provar que é capaz de inventar *O* corpo. Encontramos também sinais desse investimento nas diversas práticas de marcação, de tatuagem, incisão, excisão, circuncisão, alongação (como a dos pescoços das mulheres-girafas), ou, ao contrário, de encolhimento (como o encolhimento dos pés de gueixas ou a silhueta das mulheres ocidentais até uma data ainda recente).

Nada é mais impróprio que o nosso pretense “corpo próprio”. Lacan dá uma explicação para isso em seu texto sobre o “estágio do espelho”⁵, onde ele mostra que construímos nosso corpo em função de uma imagem, tal como é vista no espelho, uma imagem invertida, à qual nos alienamos. Porém, essa alienação imaginária é também simbólica, pois, num canto da imagem, intervém o olhar ou o sinal de um Outro, que constitui o que Lacan denomina “traço unário” de identificação. E é através de traços simbólicos e de modelos imaginários que recompomos incessantemente nosso corpo. Todos os seres fantásticos que povoam a imaginação da humanidade são testemunhas desse trabalho coletivo. E trata-se realmente de um trabalho, no sentido etimológico de *tripalium*, de tortura, uma crueldade imposta ao corpo, para dar-lhe forma, para fazê-lo entrar no mundo da cultura. A necessidade e a crueldade desse trabalho explicam-se

⁵ “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”, (*“O estágio do espelho como formador da função do Eu, tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”*) *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 93.

pelo desmembramento primeiro do corpo, pelo fantasma do corpo despedaçado, que precede a construção do corpo próprio. Essa espécie de dilaceração, de *diasparagmos* originário, faz com que sejamos todos Dionysos ou Osíris lembrados.

É isso que mostra bem que o corpo, para o homem, não é algo evidente, que não é um dado imediato da consciência. O que a fenomenologia chamou de “corpo próprio” é uma criação cultural e não um dado primeiro. Assim, construímos, mais ou menos seguindo a ordem dos outros, esse objeto que chamamos de nosso corpo. Se o universo dos corpos é aquele das metamorfoses infinitas é porque falta *O* corpo. *O* corpo designa um vazio, um “não-lugar”, o inominável por excelência.

Portanto, o corpo é exatamente como a alma. E aliás, sempre caminham juntos: estão associados ao que Kant chama de “a coisa em si”. Tudo o que apreendemos quando dizemos *O* corpo, fora das representações imaginárias, é, como Deus, como o Mundo: uma idéia transcendental, no sentido rigorosamente kantiano do termo. Para prová-lo, nada melhor do que nossa época de suposta liberação do corpo, que transformou em slogan o retorno nietzschiano ao corpo: na verdade, ela sempre correu atrás de uma idéia tão abstrata e inapreensível quanto a própria alma.

Nessas condições, o que significa a fórmula : “O corpo e suas traduções”? Já que não há nada de originário, nada de primeiro, o que se pode traduzir? É verdade que se pode representar, pintar, descrever corpos, mas, o que vamos traduzir do “inominável”, do corpo em si, desse corpo que somos, com a condição de expropriá-lo? Traduzir, então, deve ser entendido no sentido nietzschiano, como criar, inventar o sentido, através de um jogo mútuo de interpretações, que vêm se acrescentar à interpretações anteriores sem dado inicial. Esse trabalho, para Nietzsche, é o da vontade de potência, cuja atividade essencial é a de interpretar e produzir estilos de vida a partir de interpretações precedentes, sem que se possa nunca mais voltar a um texto primitivo ou

original do corpo. Portanto, o corpo não é o objeto de múltiplas traduções, mas, poder-se-ia dizer, o sujeito de uma tradução infinita, que ele não cessa de projetar para além de si mesmo, na medida em que, em si, ele permanece intraduzível. O corpo é, retomando um termo de Artaud, um “subjétil”.

Enquanto idéia transcendental, o corpo tem uma função retriz, ele nos orienta, nos empurra em direção do limite onde ele poderia acontecer, produzir-se. Esse limite, assim como testemunha a obra de Beckett e retomando seu título, é aquele do Inominável. Para Beckett, ele toma a forma de um encontro com o abjeto, mas para outros, como, por exemplo, os místicos, ele constitui uma experiência sublime, que excede a linguagem e a razão. Que o corpo seja uma idéia transcendental ou uma experiência sublime significa que ele não é essa rocha de real originário que a linguagem não cessaria de errar ou de traduzir de modo mais ou menos aproximativo. Ele não é um aquém da linguagem – como o corpo dos animais – mas, antes, a ponta extrema da linguagem. Idéia transcendental, isso quer dizer que o corpo é um efeito do significante. Na realidade, ele o é de duas maneiras: como este corpo que temos – corpo orgânico, produto da ordem simbólica e das identificações imaginárias –, e como o corpo puro, não o que somos à maneira dos animais, mas o que existimos infinitamente e que se pode chamar, com Artaud, de um “corpo sem órgãos”, ou definir, com Merleau-Ponty, como um “quiasmo”.

*

Para me fazer entender melhor, gostaria de colocar esses dois autores em perspectiva ou, justamente, em quiasmo, isto é, apresentá-los segundo a figura de uma espécie de cruzamento invertido. Lembrarei, antes de mais nada, que a obra deles é, em parte, contemporânea, já que *La structure du comportement* (A Estrutura do

Comportamento) (1942) e *La phénoménologie de la perception* (*A Fenomenologia da Percepção*) (1945), foram publicadas quando Artaud ainda era vivo. Enquanto este último parte do que ele mesmo chama, nos seus textos surrealistas, de uma “metafísica da Carne”, para chegar a uma mística do corpo puro, Merleau-Ponty parte de uma filosofia do corpo estruturado e orgânico, passando pela fenomenologia do “corpo próprio”, para chegar a uma ontologia da carne, em seu livro póstumo : *Le Visible et l’Invisible* (*O Visível e o Invisível*) (1964). Apesar das semelhanças, longe de mim a idéia de afirmar que os pontos de partida e de chegada são os mesmos. Uma metafísica não é uma ontologia. O corpo puro não é o corpo orgânico. O que me interessa, pelo contrário, é o meio, ou seja, o ponto de cruzamento no qual o pensamento de ambos se encontra, para depois recuar em sentido inverso. Este ponto, é mais justo chamá-lo de “dobra” [*un pli*], para retomar o próprio termo de Merleau-Ponty. Essa dobra, esse quiasmo que faz a carne e o pensamento se voltarem sobre si próprios, é o corpo.

Segundo Merleau-Ponty, a carne é “um elemento do Ser”, por assim dizer, sua “textura”. Ele escreve:

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria necessário, para designá-la, o velho termo de “elemento”, no sentido em que era empregado para se falar da água, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, a meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado, que importa um estilo de ser em todo lugar onde se encontra uma parcela.⁶

Um pouco mais adiante, ele explica:

Mais uma vez, a carne da qual falamos não é a matéria. Ela é o enrolamento do visível sobre o corpo que vê, do tangível sobre o corpo que toca, que é atestado especialmente quando o corpo se vê, se toca enquanto vê e toca as coisas, de modo que, simultaneamente, *como* tangível, ele desce entre elas, como tocante, ele as domina todas e tira, por si próprio, essa relação, e até mesmo essa

⁶ *Le Visible et l’Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 184.

dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa.⁷

Como um breve comentário, gostaria de dizer que a carne é o narcisismo do mundo, de um mundo do qual, evidentemente, o homem é a medida. Mas, na trama ontológica do Ser, surgiu uma fissura, uma dobra que é a condição da sutura do mundo e da textura das coisas. Para assegurar a coesão do Ser, foi necessário a “deiscência” do corpo. Para que o mundo se faça cosmos, foi necessário a “fissão da massa” do corpo. Na “textura da carne”, surge o que Merleau-Ponty chama de “hiatus”, uma “cavidade central”, uma “charneira”, que permanece “irremediavelmente escondida”, um “zero de pressão entre dois sólidos, o que faz com que fiquem aderidos um ao outro”. De fato, “a carne maciça” não existe “sem uma carne sutil, nem o corpo momentâneo existe sem um corpo glorioso”⁸.

Na busca de sua metafísica da Carne, que deveria lhe permitir encontrar uma continuidade significativa e vital entre seu corpo, seu pensamento e as próprias coisas, Artaud chocou-se com a cruel evidência do “vazio central da alma”, que, na verdade, era apenas o vazio central do corpo. E esse vazio do qual ele sempre fugiu (“O Vazio que já estava dentro de mim”)⁹, ele decidiu, como escreve em *Les Nouvelles Révelations de l'Être (Novas Revelações do Ser)* (1937), mergulhar dentro dele para experimentar sua “explosiva necessidade”. Foi o momento em que caiu na esquizofrenia.

Em uma nota de 1960, Merleau-Ponty escreve:

A própria polpa do sensível, seu caráter indefinível, nada mais é que a união, nele, do “dentro” e do “fora”, o contato, na espessura, de si com si – O absoluto do “sensível” é essa explosão estabilizada, isto é, comportando um

⁷ *Op. cit.*, p. 192.

⁸ *Ibid.*, p. 192-195.

⁹ *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. VII, p. 119.

retorno.¹⁰

Esta explosão estabilizada que só existe pelo seu eterno retorno, assim é o corpo. Em termos deleuzianos, pode-se dizer que esse ponto de junção infinitamente deslocado e repetido constitui a linha divisória da esquizofrenia, a partir da qual, de um lado e de outro, distribuem-se as palavras e as coisas, meu corpo e os outros corpos, o visível e o invisível.

Merleau-Ponty escreve ainda:

O único “lugar” onde o *negativo* possa estar realmente, é a dobra, a aplicação um ao outro do dentro e do fora, o ponto de retorno –

Quiasmo eu-o mundo

eu-o outro –

Quiasmo meu corpo–as coisas, realizado pelo desdobramento do meu corpo em dentro e fora, – e o desdobramento das coisas (seu dentro, seu fora) [...]

Meu vazio “central” é como a ponta da espiral estroboscópica, que está *não se sabe onde*, que é “ninguém”¹¹.

O corpo é esse vazio central, essa energia negativa que sussurra ao poeta ou ao escritor suas palavras e suas frases. Então, como escreve Artaud : “Elas [as palavras] fogem do coração do poeta que empurra suas forças com intraduzível assalto”¹². Em outro texto, ele afirma:

Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser, / e que não há mais nem palavras nem letras, / mas onde se entra com gritos e golpes. / E não são mais sons ou sentidos que saem, / não mais palavras, / mas CORPOS.¹³

Esse estado fora do espírito é o corpo. Mas o paradoxo é que quanto mais o

¹⁰ *Op. cit.*, p. 321.

¹¹ *Ibid.*, p. 317.

¹² *OC*, t. XI, p. 187.

¹³ *OC*, t. XIV**, p. 30-31.

sujeito se aproxima desse vazio, assim como de sua fonte e de seu lugar de enunciação, mais as palavras e as falas que profere adquirem uma densidade corporal.

*

É conhecida a fórmula de Buffon : “O estilo é o homem”. Artaud acrescenta: “O estilo é o homem / e é seu corpo”¹⁴. Sim, nossos corpos de homens, nossos corpos próprios e impróprios, reais e imaginários, têm um estilo, pois eles são maneiras de tecer a textura da carne do mundo e de esgueirar-se em sua trama. Cada estilo é único, como cada corpo, mas existem apenas no elemento comum, na coisa comum da carne. É isso que os torna traduzíveis, que faz com que um estilo, um homem, um corpo, tudo isso se traduza em línguas diferentes, através das múltiplas áreas semióticas: pintura, música, escrita, etc. Pertencemos todos à carne do mundo e a compartilhamos como um mesmo corpo transferencial. Mas, essa textura simbólica dos corpos traduzíveis constitui o véu apoliniano do mundo, que recobre “o furor intraduzível”¹⁵ do corpo dionisíaco. Desse vazio central emana o que Artaud chama de um “timbre improvável que sempre dá o infinito no finito”¹⁶. A ressonância desse timbre escava nossos corpos de carne, assim como ele escava o corpus das obras criadas. Esse ravinamento ou esse arrebatamento são a prova de que, a exemplo da Múmia de que fala Artaud, “de cima para baixo dessa carne cheia de sulcos, dessa carne não compacta circula ainda o fogo virtual”¹⁷. Daí, essa espécie de definição do timbre, dada por ele:

O timbre tem volumes, massas de fôlegos e de tons, que forçam a vida a sair de suas marcas de referência e a liberar sobretudo esse pretense além que ela

¹⁴ *OC*, t. XXI, p. 130.

¹⁵ “Eu disse uma palavra de homem, berrando-a sobre meu estado, pelo furor intraduzível aguçado” (Artaud, *ibid.*, p. 382).

¹⁶ *OC*, t. XIX, p. 252.

¹⁷ Artaud, “Correspondance de la Momie”, *Textes surréalistes*, *OC*, t. I**, p. 57.

nos esconde / e que não está no astral, mas aqui¹⁸.

A literatura, pelo menos aquela que está na vanguarda do corpo, ao mesmo tempo em que trama a prosa do mundo, traça os contornos de um outro corpo fora do mundo e imundo, de um corpo abjeto, que é também um corpo de gozo [*jouissance*]. Desse exterior interno, dessa “extimidade”, a letra marca a borda, de maneira que a literatura faz-se “litoral” com o real do corpo. Essa imagem do litoral, que não é uma metáfora, é utilizada por Lacan em seu texto intitulado “Lituraterre”. O literal da letra constitui-se em litoral, na medida em que a escrita escava um vazio no “semblante” e, pela produção de uma “ruptura”, de uma “quebra”, cria um “ravinamento”. Assim, Lacan escreve:

O que se evoca de gozo [*jouissance*] até que se rompa um semblante, é isso o que no real apresenta-se como ravinamento.¹⁹

E acrescenta:

Está aí a questão que se coloca apenas a respeito da literatura dita de vanguarda, que, ela própria, é um fato de litoral: e, portanto, não se sustenta do semblante, mas, mesmo assim, não prova nada a não ser a quebra, que só um discurso pode produzir, com efeito de produção.²⁰

A letra, por sua borda, toca ao real da pulsão, do corpo puro e do gozo imundo. Esse contato da letra com o real é certamente a verdade secreta da literatura, que se revela, em grau extremo, na experiência poética de Mallarmé, assim como na de Artaud. Mas, toda escrita, no fundo, materialmente, concretamente, não cessa de repetir uma

¹⁸ “Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre” (Três textos escritos para serem lidos na Galeria Pierre), *Œuvres*, Quarto, Paris, Gallimard, 2004, p. 1541.

¹⁹ “Lituraterre”, *Autres Ecrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 17. Numa sessão do seminário XVIII, *D’un discours qui ne serait pas du semblant (De um discurso que não seria semblante)* (Paris, Le Seuil, 2006), sessão intitulada “Leçon sur *Lituraterre*” (*Lição sobre Lituraterre*), Lacan indica: “A escrita, a letra, está no real e o significante no simbólico”. Neste sentido, “a escrita pode ser dita no real, o ravinamento do significado” (p. 122).

²⁰ *Op. cit.*, p. 18.

certa escansão, que é como a infinita repetição do quiasmo, cuja “explosão estabilizada” garante a tensão do texto e sustenta a textura da carne do mundo. Daí, essa declaração de Artaud:

Eu jamais escrevi que não fosse para fixar e perpetuar a memória desses cortes, dessas cisões, dessas rupturas, dessas quedas bruscas e sem fundo, que /.../²¹

O próprio texto interrompe-se numa escansão, em alguns pontos que se tornam litoral, que fazem calar o sentido, para ceder espaço ao traço que eterniza o corpo da letra, até o limite do vazio sem nome. Através de todas essas escansões, pelo gesto incansavelmente retomado da escrita, o timbre infinito do corpo ressoa, único, por ser intraduzível. Ele é o limite abjeto ou sublime do mundo e da obra. Esse ponto cego de desmantelamento da obra, esse ponto louco e silencioso, onde o sujeito da escrita pode se perder, certos escritores, por terem se colocado na vanguarda, passaram por essa prova cruel, de Kafka a Joyce, de Mallarmé a Beckett, de Artaud a Pound ou a Clarisse Lispector. Mas, por que são eles, justamente, os faróis da modernidade? Porque não somente venceram o risco de não provar nada além da quebra, retomando aqui a fórmula de Lacan, mas porque, sobretudo, à beira de um mundo saturado de corpos e de imagens, testemunham furiosamente o fato de que nenhuma obra que coloque em jogo uma forma de escrita (quer se trate de literatura, de pintura ou de música) pode produzir corpos animados, sem deixar ressoar nela o timbre intraduzível do corpo.

²¹ OC, t. XII, p. 235.