

OS EFEITOS DA LETRA
Lacan leitor de Joyce

Ram Mandil



OPÇÃO LACANIANA

contra
CAPA

UFMG

FALE
EVRE

Pode a literatura desfazer o trauma causado pela incidência da língua sobre o ser humano? Ou, ao contrário, a criação literária revela sobretudo o fato de que a remissão do trauma corresponde ao limite da relação do homem com a linguagem?

Nas várias referências que Jacques Lacan fez a James Joyce, nota-se seu interesse em examinar o modo como o escritor mobiliza a escrita, a maneira como a letra gradativamente prepondera sobre o sentido das palavras e torna possíveis jogos entre sons e sentidos, à moda de uma permanente dissolução e reconstrução da noção psicanalítica de sintoma. As obras de um e de outro exigem do leitor um trabalho sobre o texto, cuja realização implica necessariamente o desejo de quem o obra.

Sem se deixar seduzir pela idéia de aplicar a psicanálise à criação literária, Ram Mandil expõe com firme delicadeza, um a um, os caminhos que o texto de Joyce e o texto de Joyce relido por Lacan o fizeram percorrem. Seu trajeto, palmilhado por uma meticulosa aplicação de questões literárias à psicanálise, desemboca no

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA

Prof. Ana Lúcia Almeida Gazzola

VICE-REITOR

Prof. Marcos Borato Viana

DIRETORA DA FACULDADE DE LETRAS

Prof. Eliana Amarante de Mendonça Mendes

VICE-DIRETORA DA FACULDADE DE LETRAS

Prof. Veronika Benn-ibler

**COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS**

Profa. Maria Zilda Ferreira Cury

FACULDADE DE LETRAS

Av. Antônio Carlos, 6.627

Campus Pampulha

31270-901 – Belo Horizonte – MG

Fone: (31) 3499-5101

Os efeitos da letra

1. A letra é um símbolo que representa o som.

2. A letra é um elemento da escrita que representa o som.

3.

4.

5.

Coleção Opção Lacaniana

Direção Jacques-Alain Miller

Assistência Executiva Angelina Harari

1. Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise

François Regnault

2. Clínica da origem: a criança entre a medicina e a psicanálise

François Ansermet

3. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce

Ram Mandil

Os efeitos da letra

Lacan leitor de Joyce

Ram Mandil

contra
CAPA

UFMG

FALE
EVTE

Copyright © 2003, Ram Mandil

Capa, projeto gráfico e preparação

Contra Capa

Os efeitos da letra:

Lacan leitor de Joyce

Ram Mandil

Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa Livraria /

Faculdade de Letras UFMG, 2003.

[Opção Lacaniana nº 3], 288 p.; 14 x 21 cm

ISBN: 85-86011-63-0

Inclui bibliografia.

2003

Todos os direitos desta edição reservados à

Contra Capa Livraria

<ccapa@easynet.com.br>

Rua de Santana, 198 -- Loja

22040-000 -- Rio de Janeiro -- RJ

Tel / Fax (55 21) 2249.5713 / 2511.4764

Num dia do homem é que estão os dias
do tempo, desde aquele inconcebível
dia inicial do tempo, em que um terrível
Deus prefixou os dias e agonias,
até esse outro em que o ubíquo rio
do tempo terrenal retorne à fonte
do Eterno, e que se apague no presente,
o ontem, o futuro, o que ora é meu.
Entre a alba e a noite se situa a história
universal. Assim, de noite eu vejo
a meus pés os caminhos do hebreu,
Cartago aniquilada, Inferno e Glória.
Dá-me, Senhor, coragem e alegria
para escalar o pico deste dia.

“James Joyce”, *Jorge Luis Borges*

Para Lucíola, Júlia e Ana, tri-loved

Agradecimentos

Este livro é o resultado de alguns encontros. Antes de tudo, um encontro com a orientadora da tese que lhe deu origem, professora Lucia Castello Branco. Para além da leitura atenta e das sugestões precisas, ela sempre soube zelar por um constante estímulo, sobretudo quando se teve de navegar na confluência delicada entre o que se pretendia fazer e o que foi possível realizar.

Um encontro, sempre renovado, com o amigo Sérgio Laia, *compagnon de route* nesse labirinto joyciano da psicanálise.

Um encontro com o professor Alain Grosrichard, que inspirou, em muitos aspectos, as posições aqui adotadas no que se refere às relações entre literatura e psicanálise. Agradeço também a Jacques-Alain Miller, pela sustentação da orientação lacaniana e pelo franqueamento ao Departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII.

Um encontro especial com o professor Jacques Aubert, da Universidade de Lyon, sempre disponível a estimular o encontro entre as obras de Jacques Lacan e James Joyce.

Agradeço ao professor Thomas LaBorie Burns, que aceitou de bom grado acompanhar a leitura dos textos de Joyce, com a qualidade de um leitor que não esconde os efeitos dessa obra sobre seu trabalho intelectual. À professora Ruth Silviano Brandão, pelas preciosas sugestões.

Agradeço, em especial, a Ada e Joseph Mandil, a Ari Mandil e a Máisa Alamy Botelho, e aos amigos Newton Bignotto e Janete Grynberg, Bernardo Jefferson de Oliveira e Sônia Lansky, pelo apoio para a realização deste trabalho.

Aos colegas do Campo Freudiano, em especial a Angelina Harari, pelo apoio editorial, e a Marcus André Vieira, leitor atento.

Um agradecimento especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, bem como à Diretoria desta Faculdade, na pessoa da professora Eliana Amarante de Mendonça Mendes, pelo apoio dado a esta publicação.

Ao CNPq e à CAPES, pelo fornecimento das condições necessárias à sua execução.

Sumário

Introdução	15
<i>A letter, a litter</i>	25
Princípios de <i>diologia</i> lacaniana	63
<i>A diologia</i> de James Joyce	93
O escrito para não ser lido	131
What's in a name?	179
A escrita da voz: a química da letra joyciana	211
O artífice e sua arte	251
Referências bibliográficas	273

Introdução

O banquete joyciano

O primeiro encontro entre o psicanalista Jacques Lacan e o escritor James Joyce se reduziu a um aperto de mãos. É o próprio Lacan quem o relata, em uma conferência para um público de joycianos no *Bloomsday* (16 de junho) de 1975: “Saindo de um meio bastante sórdido, do colégio Stanislas, para dizer seu nome, [...] aconteceu de, aos 17 anos, eu ter me encontrado com Joyce, graças ao fato de freqüentar a livraria de Adrienne Monnier” (Lacan 1979b: 22). Encontro que poderia ter sido meramente casual, não tivesse ocorrido com alguém que considerava o acaso costurado a essa trama a que damos o nome de destino.

O segundo encontro veio na forma de texto. Em seu seminário sobre “A carta roubada” (1957), a partir do conto de Edgar Allan Poe, Lacan faz menção ao jogo de palavras “*a letter, a litter*”, extraído de um livro publicado por Sylvia Beach, em Paris, com um estranho título: *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress* (1929).

Esse título se torna mais inteligível quando se tem acesso ao conteúdo do livro. Nele, 12 “apóstolos” – Samuel Becket à frente, além de William Carlos Williams e Stuart Gilbert, entre outros – escrevem os artigos, que são seguidos de duas cartas de protesto, a última assinada por um certo Vladimir Dixon e intitulada “A litter to Mr. Germ’s Choice”.

Os artigos se reportam aos fragmentos de *Work in progress* – publicado mais tarde como *Finnegans Wake* – que vinham sendo publicados episodicamente em revistas literárias, causando espanto e

gerando críticas dos mais variados matizes. James Joyce não se deu por rogado e procurou responder às críticas convocando “12 apóstolos” para o trabalho. Durante muito tempo houve a suspeita, inclusive da editora do livro, da presença do próprio James Joyce na pele do suposto senhor Vladimir Dixon, um engano que só se desfaria mais de sessenta anos depois.¹

Com *Our exagmination...*, Joyce intervém ativamente sobre a recepção de sua obra. Se esta se revela de difícil digestão, Joyce não se acanha em convidar os convivas que estariam à altura de seu banquete, o que permite levantar duas questões.

A primeira diz respeito ao tipo de leitor que a obra de Joyce exige, questão crucial para quem se propõe a investigar a incidência de uma leitura especial, a de Jacques Lacan, sobre essa obra. A segunda, por sua vez, leva em conta um inusitado mecanismo acionado por Joyce: fazer retornar sobre a própria obra os efeitos provocados por sua leitura, mas não para corrigir seu rumo. A crítica jamais é contestada, porém absorvida, aspirada para dentro da obra – não sem ironia, é verdade – como um cimento tomando parte em sua argamassa.

Que tipo de leitor a obra de Joyce exige? O próprio escritor já fizera alusão à necessidade de um leitor acometido de uma “insônia ideal”, capaz de atravessar a noite literária de *Finnegans Wake*, esse monumento de saberes, mitos e línguas dispostos em camadas ligadas por uma língua que se escreve como o inglês.

As críticas ao balão de ensaio que foi *Our exagmination...* retornam sobre o texto definitivo de *Finnegans Wake*: “His producers are they not his consumers? *Your exagmination round his factification for incamination of a warping process. Declaim!*” (Joyce 1939: 497, grifo meu).

¹ Em sua edição de verão de 1992, o *James Joyce Quarterly* publica uma comovente carta de John Dixon, filho de Vladimir Dixon, atestando a veracidade da carta enviada por seu pai ao escritor irlandês (Dixon 1992: 485-92).

Diante do texto de Joyce, já não é mais suficiente a leitura passiva, de consumo. O leitor deve trabalhar, produzir o texto, chacoalhar cada frase ou palavra e observar o que se desprende diante de seus olhos. O desafio é fazer com que o “exame” [*exagmination*] possa circundar a “fabricação” ou o “encantamento” [*factification*] do “processo de deformação” [*warping process*] em curso. Além disso, o neologismo *exagmination* sugere que o leitor deve se colocar à parte [do grego *ex-agmine*, aquilo que se aparta da tropa, da multidão] não só em relação ao leitor “comum” ou ao “crítico”, mas também ao que se convencionou chamar de leitura.

Nesse sentido, uma nova referência aos 12 “apóstolos” de *Our exagmination...* pode ser encontrada à página 284 de *Finnegans Wake*: “Imagine the twelve deaferended and dumbbawls of the howl above-beugled to be *the contonuation through regeneration of the urutteration of the word in pregress*” (ibid.: 284, grifo meu). A equivalência agora se amplia, e o *work in progress*, além de *warping process*, é também *word in pregress*, a palavra grávida/vulgar [do inglês *pregnant*, grávida, e *gross*, vulgar, mas também do francês *grossesse*, gravidez]. O sentido novamente desliza: o trabalho em curso, além de ser um processo de deformação, em que a palavra está em gestação, é também um trabalho de regeneração do que Joyce consideraria a fala primeira [*ur-utteration*].

Eis as coordenadas de leitura que o leitor da obra de Joyce, sobretudo de *Finnegans Wake*, deverá ao menos levar em consideração. Quando se está diante de uma obra que propõe regenerar a fala primitiva, não se deve pensar que essa regeneração tem um sentido filológico, ou mesmo arqueológico, pois o trabalho de Joyce sugere exatamente o contrário, ao promover, por meio da escrita, um empilhamento, uma deposição de camadas de palavras sobre palavras. O que se regenera, na verdade, é o impacto traumático da linguagem sobre o ser falante, a tal ponto que, deixando-se levar pela deriva do “riocorrente” [*riverrun*] joyciano, percebemos que cada língua não passa de um modo de defesa, de uma forma de

apaziguamento, de adormecimento do que há de enlouquecedor e impositivo em nossa relação com as palavras.

Psicanálise e obra literária

Este livro procura avaliar os efeitos, para a psicanálise, da passagem do psicanalista Jacques Lacan pelo banquete joyciano. Um desses efeitos, apesar de não estar aqui detalhado, pode ser medido pelo encontro entre um psicanalista e uma obra literária, encontro que, desde Freud, vem gerando várias linhas de trabalho e, por certo, algumas confusões.

Sem ser meu objetivo fazer um recenseamento das várias perspectivas abertas por esse encontro, parece-me importante explicitar os princípios que orientaram este trabalho de investigação da leitura da obra de Joyce por Lacan.

Em primeiro lugar, não ignorar que a aproximação de Lacan dos textos de Joyce leva em consideração a psicanálise como *prática*, indissociável de sua *teoria*. Um eventual Lacan “pensador da cultura” é, a meu ver, inseparável do Lacan clínico, pois são os impasses gerados na experiência analítica que orientam, antes de tudo, sua atenção para obras como a de James Joyce.

Jean Starobinski alertou os estudiosos da relação entre Freud e a literatura para jamais desconsiderarem que a perspectiva freudiana é sempre a de um clínico interessado no sucesso de seus tratamentos (Starobinski 1970: 255-85). O que poderia ser considerado um limite às relações entre psicanálise e literatura é, a meu ver, justamente a ferramenta que permite extrair o mais precioso desse encontro, ainda que a avaliação dos resultados necessite de lentes distintas. Nesse aspecto, ainda com Starobinski, a entrada da psicanálise no campo literário não deve ser vista nem como a de uma “intrusa” – como se esse campo não fosse consistente o suficiente para precisar de guardiões –, nem como a de uma “autoridade”, se consideramos a perspectiva pela qual ela visaria não a “dominar” a obra ou impor seu ponto de vista, mas sim a deixar-se invadir pelo

que, da obra, resiste à sua interpretação. Sob esse aspecto, a aproximação de Lacan da obra joyciana se torna ainda mais interessante, pois é o próprio psicanalista quem reconhece, na recusa confessa de Joyce à psicanálise, não uma “resistência”, como vulgarmente se supõe, mas um limite da própria psicanálise, uma vez que o escritor, no rigor de seu trato com a língua e com a satisfação a ela atrelada, vai, a seu modo, na mesma direção do que de melhor uma psicanálise pode almejar em seu fim.

Não é possível encontrar, nessa perspectiva de Lacan sobre Joyce, nenhum elogio à sublimação como possível “destino feliz” para a pulsão. A respeito de Joyce, Lacan não fala de sublimação, mas de sintoma, ou *sinthoma*, como prefere. E é precisamente por considerar a psicanálise indissociável dos problemas suscitados por sua prática que Lacan encontra na obra de Joyce um suporte para a renovação do conceito psicanalítico de sintoma, renovação cujo alcance, é bem verdade, ainda estamos por avaliar.

Sobre esse aspecto, cabe uma observação a respeito da maneira como Lacan se aproxima da obra de Joyce. Diferentemente de Freud, não se evidencia na perspectiva lacaniana qualquer preocupação a respeito das possibilidades da psicanálise como “ciência da literatura”. Isso, todavia, não o libera para uma leitura que se confunde com a mera aplicação dos conceitos da psicanálise, como se esses conceitos já estivessem definitivamente estabelecidos. A riqueza da leitura que Lacan faz da obra de Joyce reside, a meu ver, no fato de sua orientação da psicanálise ser também a de um *work in progress*, o que permite pensar seus conceitos e sua prática sujeitos a constantes reelaborações diante dos impasses ou das dificuldades que estão em seu caminho. Sabemos como é empobrecedor restringir os avanços da psicanálise sobre as obras literárias a uma ilustração de seus conceitos. Quando Lacan se aproxima da obra de Joyce, não o faz como mero “adorno” a suas elaborações, mas como alguém que tem a plena consciência, transmitida por Freud, de que a arte em geral, e a literatura em particular, como bem observa

François Regnault (1993), participam da *organização dos conceitos* da psicanálise.

Nesse sentido, o que realmente parece indicar uma perspectiva distinta para o encontro entre psicanálise e obra literária é constatar que jamais conseguiríamos, por exemplo, destacar o passo dado por Lacan em direção à renovação da noção de sintoma da leitura que fez da obra de Joyce. Leitura, aliás, que sofre os efeitos da obra, uma vez que a elaboração da noção de sintoma é toda feita por um Lacan que permite “joycianizar-se”, o que se traduz na maneira como seu texto se deixa moldar pelos mesmos procedimentos e dispositivos adotados pelo escritor.²

A letra

Em segundo lugar, a incidência da leitura de Lacan sobre a obra de Joyce também não pode evitar a questão da legibilidade. Tanto um quanto o outro sofreram a acusação de terem produzido textos ilegíveis ou de difícil compreensão. Talvez essa seja uma das razões pela qual a obra de Joyce preserva seu poder de fascinação sobre a cultura, seu nome ainda imperando nas inúmeras listas que procuram fazer um balanço do que de mais fundamental se produziu no domínio da literatura.

Lacan leitor de Joyce, como veremos, não recua diante da questão da legibilidade de seu texto, nem se esquivava de dar sua opinião a respeito da verdadeira indústria cultural que se criou em torno do nome James Joyce, capitaneada pelos meios acadêmicos (Derrida chega a imaginar o que seria um computador gigante de estudos joycianos). Se Lacan não mostra qualquer intenção de se somar à

² Um exemplo será suficiente: Lacan passa a grafar o sintoma como *sinthome*, referindo-se ao movimento de fuga de sentido das palavras de *Finnegans Wake*, em que, ao mesmo tempo, é possível ler, em francês, “sintoma”, “santo homem” ou, se quisermos, uma alusão ao nome de “Santo Tomás” (de Aquino).

família dos *spelitistes*³ em Joyce, busca decifrar, no entanto, as razões que o teriam levado a produzir deliberadamente uma escrita que a cada dia convoca mais convivas – agora armados de programas de computador – para seu banquete.

A leitura de Lacan, entre outros aspectos, permite destacar a emergência progressiva da letra na obra de Joyce. Não se trata de aplicar sobre a obra um conceito de letra mas, ao contrário, de examinar, a partir dela, os possíveis estatutos que uma letra pode adquirir. Percebe-se, nas várias referências de Lacan a Joyce, que a insistência no exame da função da letra reincide, de um modo ou de outro, sobre o contexto em que o nome de Joyce é evocado. Lacan, na busca por uma definição do estatuto da letra no campo da linguagem, tema relegado a segundo plano pela lingüística, mesmo a de Saussure, encontra em Joyce um interlocutor privilegiado. O modo como o escritor mobiliza a escrita, a maneira como a letra gradativamente prepondera sobre o sentido das palavras, tornando possíveis jogos entre sons e sentidos, permite a Lacan levantar questões a respeito tanto de sua materialidade quanto de sua relação com o significante, e chegar ao questionamento da relação entre o escrito e sua leitura. A partir dos efeitos da letra joyciana, Lacan encontra o suporte para articular o registro do real, de um lado, com os do simbólico e do imaginário, do outro. É assim que surge a dimensão “litoral”, em um contraponto entre a letra e a “litura”, o traço, a rasura, abrindo possibilidades para uma “litureterra” a se destacar da literatura.

Com a escrita de Joyce, pode-se estabelecer uma conexão entre a letra e a voz, o que permite pensar a voz para além dos cânones da oralidade. E, em um contexto teórico no qual a letra cede lugar,

³ Modo como Jacques-Alain Miller se refere aos *scholars* agregados em torno da obra de Joyce, fundindo joycianamente as palavras francesas *élites* e *spécialistes* à palavra inglesa *spelling* [soletrar] e sugerindo, assim, tratar-se de uma elite de especialistas em letras.

no ensino de Lacan, às figuras topológicas (ou, se quisermos, em um contexto no qual a letra é pensada como variação de uma figura topológica, entendida como produto de um enlace, como um nó borromeano), encontramos-na novamente como suporte para a renovação da noção psicanalítica de sintoma.

Lacan leitor de Joyce

Dada a natureza desse encontro entre dois autores que subverteram as práticas no campo mesmo em que se inscreveram, e sabendo estar diante de um terreno de difícil acesso, optei por uma aproximação concêntrica do tema da investigação.

Para apreender o “Lacan leitor de Joyce”, fui obrigado, portanto, a estar permanentemente alerta para dois aspectos. Primeiro: ter em mente que a leitura lacaniana de Joyce visa, sobretudo, a um apoio para a renovação da prática e da teoria psicanalíticas. Tal precaução se justifica tendo em vista que a ousadia da leitura de Lacan encontra seu verdadeiro impacto em meio ao debate psicanalítico. Segundo: reconhecer que as conseqüências dessa leitura – ainda em apreciação – extrapolaram o campo da psicanálise e atraíram a atenção dos críticos da obra de Joyce, criando uma zona de interface – suportada justamente pela obra joyciana – entre a psicanálise e os estudos literários.

Nesse sentido, minha opção foi tomar as referências mais significativas ao texto de James Joyce ao longo dos escritos de Lacan. Concentrei-me, de início, sobre as referências que antecedem sua conferência no V Simpósio Internacional James Joyce (1975) e “O seminário, livro 23: o *sinthoma*” (1975-6), já inteiramente apoiado sobre a obra de Joyce. Embora essas primeiras referências sejam quase sempre curtas, enigmáticas e aparentemente sem maiores conseqüências, julguei oportuno retomá-las nos escritos de Joyce. Uma vez feito esse trabalho de delimitação, voltei ao texto lacaniano, de modo a verificar a possibilidade de emergência de novos sentidos (ou mesmo de qualquer sentido...) capazes de iluminar tanto o texto psicanalítico quanto o texto literário.

Três referências de Lacan a Joyce anteriores a 1975 deram origem aos quatro primeiros capítulos. O primeiro busca trabalhar a expressão joyciana “*a letter, a litter*” mencionada por Lacan em seu seminário sobre “A carta roubada” (1957), de Edgar Allan Poe. O segundo e o terceiro se complementam: neles busquei explorar a noção de “diologia”, que Lacan, em “La méprise du sujet supposé savoir” (1967), opõe à teologia, incluindo, estranhamente, o nome de James Joyce ao lado dos de Moisés, Mestre Eckhart e Freud, representantes de uma maneira distinta do modo teológico de apreensão do Deus-Pai. O quarto aborda a expressão “o escrito para não ler” [*l’écrit comme pas-à-lire*], que, em 1973, Lacan introduz no posfácio a *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964-5). Nele, Lacan faz uma menção a Joyce como o verdadeiro introdutor da dimensão do escrito não totalmente designado à leitura, que aqui procuro explorar.

O quinto capítulo procura avaliar as razões que teriam feito Lacan nomear Joyce como “Joyce o sintoma”, nome que, segundo ele, o escritor reconheceria como próprio. Suportado pelo texto de Joyce, busco examinar aquilo que, de um nome, efetivamente pode ser considerado “próprio”. O sexto, por sua vez, incide sobre essa elaboração contínua na escrita de Joyce que progressivamente traz a letra para o primeiro plano da obra, ao mesmo tempo em que produz um apagamento do sentido das palavras justamente por meio de sua proliferação. Tal procedimento acaba por produzir o isolamento de uma instância que identifico à voz, situada para além da dimensão da oralidade, e que julgo ser passível de ser articulada com a letra depurada de sentido. Por fim, em uma reflexão a respeito do artifício joyciano tal como lido por Lacan, procuro trabalhar sobre o desejo de Joyce em relação à literatura, desdobrado em um desejo de posteridade e um desejo de pôr fim à própria literatura.

Em tom de conclusão, a partir da leitura de Lacan dos efeitos da letra joyciana, destaco a distinção entre símbolo e sintoma. A valo-

rização lacaniana de uma dimensão do sintoma que está para além do símbolo e que, inclusive, o absorve me pareceu extremamente profícua. Creio que, no que concerne às relações entre literatura e psicanálise, da obra como expressão de um sintoma à obra como sintoma sem expressão, ou melhor, da obra como símbolo de um sintoma à obra como sintoma sem símbolo, um passo importante foi franqueado.

A letter, a litter

Enquanto escrevia [...] sua carta estava diante de mim e meus olhos fixaram-se, como estão até agora, numa de suas palavras. Há algo de obsceno e libidinoso na própria forma das letras [cartas]. Ela soa, também, como o próprio ato, curto, brutal, irresistível e diabólico.

James Joyce, “Carta a Nora Barnacle”

A primeira referência de Lacan a James Joyce ocorre em “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1957), incluído em *Escritos*. O nome de Joyce vem associado à expressão “*a letter, a litter*” [“uma carta, uma letra, um lixo”]¹, evocada por Lacan ao longo de seu comentário do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Essa expressão provém do livro *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress* (1929), editado por Sylvia Beach, a destemida editora de *Ulisses*. A expressão “*a letter, a litter*” emerge no texto lacaniano no momento em que ele expõe a razão pela qual, no conto de Poe, a qualificada polícia parisiense não conseguiu recuperar a carta roubada dos aposentos da Rainha pelo ministro D.:²

¹ Adotei aqui a tradução proposta pela versão completa de *Escritos* em português, que busca preservar o jogo homofônico do francês *lettre*: uma carta, mas também uma letra.

² No conto de Poe, o narrador relata um episódio em que ele e seu amigo Dupin recebem a visita do Sr. G., Prefeito da Polícia de Paris, que vem buscar a ajuda de Dupin em função do desaparecimento de uma carta comprometedoramente endereçada à Rainha e furtada por uma pessoa do círculo real, o ministro D. Percebendo o constrangimento da Rainha, o ministro

E, com efeito, voltando a nossos policiais, como poderiam eles apoderar-se da carta, eles que a apanharam no lugar onde estava escondida? Naquilo que reviravam entre os dedos, que outra coisa seguravam eles senão o que não correspondia à descrição que tinham dela? *A letter, a litter*, uma carta, uma letra, um lixo. Fizeram-se trocadilhos, no cenáculo de Joyce, com a homofonia dessas duas palavras em inglês. A espécie de dejetivo que os policiais manipulam nesse momento tampouco lhes revela sua outra natureza por estar apenas meio rasgada (Lacan 1956a: 28).

trocara a carta em questão por uma outra, semelhante, com a diferença de ser endereçada a ele por uma desconhecida. A simples posse dessa carta comprometedora passa a conferir ao ministro extremo poder de chantagem sobre a Rainha. A polícia é então convocada pela Rainha a recuperar a carta sem que o ministro perceba. Após buscas exaustivas, minuciosas e detalhadas, a polícia não encontra sequer vestígios da mesma. Nesse momento, o Prefeito decide procurar Dupin. Em uma segunda visita ao amigo, este entrega ao Prefeito a tão almejada carta e expõe o raciocínio que o levou a encontrá-la. Na verdade, Dupin desde o início suspeita que a carta estaria em um lugar bastante evidente, fácil de ser encontrado, contrastando com a minuciosa busca da polícia. Por meio de uma série de raciocínios lógicos, supõe que a carta comprometedora seria deixada à mostra pelo ministro, após um trabalho de modificação de sua forma, de modo que não correspondesse à descrição oferecida pela Rainha. Na verdade, o ministro inverte o papel da carta e modifica seu aspecto exterior: lá onde o selo era vermelho e pequeno, um grande e negro; lá onde o destinatário era a Rainha, um homem, o próprio ministro; lá onde a letra do expedidor é masculina, uma letra feminina. Toda essa manobra se faz de modo a produzir a aparência de uma carta enviada por uma mulher ao ministro D. O círculo se fecha com uma última carta, produzida pelo próprio Dupin e deixada no lugar da carta comprometedora. Nela, Dupin deixa uma mensagem ao ministro ludibriado: “ Um destino tão funesto, / Se não é digno de Atreu, é digno de Tieste”. Será por meio dessa mensagem, referência a *Atrée*, de Crébillon, que o ministro poderá reconhecer aquele que recuperou de seus aposentos a carta roubada.

O comentário de Lacan focaliza essa *outra natureza* da carta, chamando a atenção sobre aquilo que ultrapassa sua aparente função de transportar e transmitir a mensagem. Os desatinos cometidos com a carta do conto de Poe, como lembra Lacan, iniciam-se depois que sua mensagem já havia alcançado sua destinatária. O conto é, na verdade, a história dos destinos da carta uma vez cumprida sua função, pois é justamente após ter sido esquecida sobre a mesa que ela, posta em movimento, aciona a série de elementos que mantém o suspense até o fim. A crítica de Lacan incide sobre as tentativas de igualar os destinos de uma carta ao cumprimento de sua função mensageira. Fosse só isso, não haveria como explicar os embaraços quanto a seu destino no momento de uma separação amorosa: “Se pudéssemos dizer que uma carta cumpriu seu destino depois de haver desempenhado sua função, a cerimônia de devolução de cartas seria menos aceita para servir de encerramento quando da extinção dos fogos dos festejos do amor” (ibid.: 29).

A explicação de Lacan para o modo como Dupin recupera a carta roubada pelo ministro se apóia sobre sua capacidade de perceber a dupla essência de uma carta. Dupin é alguém que leva em consideração o fato de uma carta não estar inteiramente do lado da mensagem – que, aliás, não é revelada no conto –, possuindo também uma materialidade, e sendo portanto manuseável, passível de ser esquecida, rasgada, guardada, adulterada ou tratada como detrito. Será a partir da consideração da carta como pedaço de papel escrito – em termos joycianos, *a letter, a litter* – que Dupin orientará sua investigação, a ponto de poder recuperá-la sem que o ministro D. se dê conta. O que se passa com uma carta (e aqui vale a pena resguardarmos a homofonia francesa, pois o que se afirma também é válido para a letra) quando buscada na dimensão da mensagem, ou seja, como elemento de um sistema significante, não é da mesma ordem quando essa carta é tomada como objeto, como pedaço de papel rabiscado, timbrado, selado ou virado pelo avesso.

No conto de Poe, é por *não corresponder* à descrição fornecida aos policiais, ou seja, por não se encaixar na cadeia prévia de sentido, que a carta roubada passa despercebida em sua dimensão de *litter*. Em outras palavras, se a carta *não responde* aos policiais é porque estes não a convocam no lugar em que sua forma modificada seria capaz de atender.

Essa dupla dimensão, função de transmissão de uma mensagem, *a letter*, mas com um destino que concerne à sua materialidade, *a litter*, é, para Lacan, algo inerente a uma carta (ou a uma letra), esta não podendo ser concebida sem a simultaneidade das duas vertentes: “E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar *ou* não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará *e* não estará onde estiver, onde quer que vá” (ibid.: 27).

Lettre e significante

As relações entre *la lettre* e a categoria do significante, introduzidas por Lacan no campo da psicanálise, nem sempre são passíveis de uma delimitação nítida. Acompanhando as leituras de Jean-Claude Milner e sobretudo de Jacques-Alain Miller, percebe-se uma progressão no ensino lacaniano que busca, gradativamente, dar nitidez às duas noções, em especial a partir de “Lituraterre” (1971)³. Milner, em *A obra clara* (1995), refere-se a essa distinção como um dos pilares do que denomina *segundo classicismo lacaniano*, momento em que Lacan teria passado a depositar suas esperanças de transmissão da psicanálise nos “matemas”, ao levar em conta a operação de literalização promovida pela lógica e pelas matemáticas.⁴

³ Convém lembrar que essa distinção também é desenvolvida em *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-3), contemporâneo a esse texto.

⁴ Milner apresenta uma distinção radical entre letra e significante que, por um lado, apaga certa indiferenciação que talvez tenha sido mantida propo-

No entanto, como sugere Jacques-Alain Miller em “O escrito na palavra” (1996c: 97), em “O seminário sobre ‘A carta roubada’” é ainda a dimensão do significante que determina as funções da *lettre*. Se Lacan lança mão do conto de Poe, é no sentido de estender suas teses a respeito do significante, como por exemplo na afirmação de que “o significante não é funcional” (Lacan 1956a: 29), ou seja, o significante – incluindo-se aí *la lettre*, a carta/letra – não se limita à sua função de transporte da mensagem.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957), artigo que se segue cronologicamente a “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, a *lettre* é novamente pensada sob o domínio do significante. Dessa vez, todavia, o aspecto privilegiado é a *lettre* como letra, como elemento tipográfico. O interesse recai sobre certa equivalência entre letra e estrutura fonemática, dentro do projeto lacaniano de trazer para o primeiro plano das reflexões psicanalíticas a primazia da ordem simbólica, sobretudo no que se

sitadamente por Lacan, e, por outro, oferece uma perspectiva interessante a partir da qual se pode promover uma leitura retroativa dos textos em que essa distinção não se faz presente. Resumidamente, Milner propõe considerar o significante lacaniano como encarnando o campo das relações de diferença, das representações, da ausência de positividade própria ou de qualidade, e mesmo de identidade, tornando-se assim indestrutível, apesar de poder faltar ou não comparecer lá onde é chamado. *La lettre*, por sua vez, seria marcada por qualidades próprias, por guardar uma fisionomia ou um suporte sensível, por ser idêntica a si mesma em um mesmo discurso e por ser passível de deslocamentos e permutações, ou seja, manejável. Por essas qualidades, *la lettre* pode ser rasurada, apagada ou mesmo eliminada. Apoiando-se nessa diferenciação entre significante e *lettre*, Milner propõe, ainda que rapidamente, uma outra distinção entre representação e transmissão. “Sendo deslocável e empunhável, a letra é transmissível: por essa transmissibilidade própria, ela transmite aquilo de que ela é, no meio de um discurso, o suporte; um significante não se transmite e nada transmite: ele representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para um outro significante” (Milner 1995b: 104-5).

refere à fala. Interessaria à psicanálise tomar os fonemas não como aquilo que permanece constante na variabilidade de modulações fonéticas da fala, mas como “o sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos em uma dada língua” (Lacan 1957b: 504). Torna-se possível, dessa maneira, estabelecer uma analogia entre esse modo de apreensão dos fonemas com aquilo que “estava predestinado a fluir nos caracteres móveis que, qual Didots ou Garamonds⁵, a se imprimirem em caixa baixa, presentificam validamente aquilo a que chamamos letra, a saber, a estrutura essencialmente localizada do significante” (ibid.: 504-5).

Esse tratamento do fonema como sistema de caracteres tipográficos é o que, para Miller, permite distinguir, no texto lacaniano, a ação do significante como distinta do significado. O significante, tal como as caixas baixas das tipografias, não se confunde com suas possíveis significações. Estas só advêm como resultado da combinação significativa, como um efeito de sua manipulação. A dimensão “literal” do significante emerge, assim, da total depuração do significado. A *lettre* seria “o significante despojado de qualquer valor de significação e localizado na materialidade que nos é presentificada pelo caractere de imprensa. Não por isso menos localizável quando é fonema, em um sistema de oposição” (Miller 1996b: 97).

Para Lacan, portanto, é possível distinguir, também no campo da fala, os elementos estruturais equivalentes ao que, em uma escrita, combinam-se sobre o papel de impressão. Há, nesse aspecto, uma sobredeterminação do simbólico que impera também sobre as palavras, cuja escuta deve equivaler a um procedimento de leitura, incidindo sobre as combinações e recombinações de letras. Tal perspectiva se autoriza pela própria recomendação de Freud de que os sonhos são algo para ser lido como rébus, ou seja, por meio do

⁵ Nomes de caracteres tipográficos criados por François Ambroise Didot (1730-1904) e Claude Garamond (1499-1561), respectivamente.

valor significante dos elementos oníricos ou por seu valor de letra, e não a partir das imagens que esses elementos evocam.

Quanto mais separado, quanto mais funcionando “como letra”, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântico. Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica:

Tudo reside no fato de que significante e significado não são verso/reverso. Ao contrário, há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação. Esse mais-de-significante é o que podemos chamar de efeito poético (ibid.: 98).⁶

Lettre e falo

Nesse momento da obra de Lacan, em que a *lettre* se confunde com a dimensão literal do significante, é preciso considerar mais um elemento: o “falo”, isolado como um significante especial.

Não é nosso objetivo acompanhar o modo como Lacan introduz e reelabora o conceito de “falo” a partir dos textos freudianos. Não podemos, contudo, ignorar a presença desse significante na leitura que Lacan faz do conto de Poe, o que permite apreender a convocação da expressão joyciana “*a letter, a litter*” em outra perspectiva.

No texto de Freud, o termo “falo” [*phallus*] se manifesta como algo distinto de sua imagem, o pênis. Em “A organização genital infantil” (1923), encontramos nitidamente a observação de que é pelo fato de a clínica psicanalítica evidenciar a libido sexual mascu-

⁶ Entendemos significância aqui no sentido que lhe dão Ducrot e Todorov em seu *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), como a propriedade do signo que lhe permite entrar no discurso e combinar-se com outros signos. Portanto, quanto mais separado do significado, mais o significante será livre para provocar o efeito poético de novas combinações.

lina -- bem como a feminina -- orientada para as representações do órgão sexual masculino que se deve ter em mente que não estamos diante de “uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do *falo*” (Freud 1923: 180). É por se tratar de um símbolo, mais que uma imagem ou uma presença real, que as relações com o falo são capazes de gerar, no homem, a angústia de sua perda (a castração), e, na mulher, as reivindicações de sua presença (a *Penisneid*).

É esse caráter simbólico do falo que Lacan realça ao inscrevê-lo como sendo da ordem significante, e mais, como um significante especial, pois ocupa, na economia psíquica do sujeito, o lugar privilegiado de poder situar, simbolicamente, a satisfação sexual.

Nesse sentido, “O seminário sobre ‘A carta roubada’” indicaria, como sugere Miller, um esforço de Lacan em procurar tratar a dimensão da satisfação sexual na experiência analítica a partir da ordem simbólica; tratamento que chegaria ao extremo de buscar uma redução das experiências de gozo ao significante, em especial ao significante “falo” (e de tudo que possa ocupar seu lugar ou a ele estar identificado).

Pensar a *lettre* como um significante especial é também buscar uma elaboração sobre o lugar do significante “fálico” e sobre os efeitos de gozo que provoca durante seus deslizamentos, como o conto de Poe ilustra de modo magistral. Em outras palavras, pensar em uma extensão do simbólico que vai além do campo das representações, para inscrever-se em uma materialidade de objeto, evocada por Lacan com o exemplo dos caracteres tipográficos.

É preciso reconhecer que a dimensão epistolar dessa *lettre* não apaga seu funcionamento sexual mas, ao contrário, acaba por revelá-lo. Se, no conto de Poe, os deslocamentos da carta roubada de certo modo ofuscam os efeitos de gozo que ela produz em cada um de seus sucessivos detentores, essa correlação entre *lettre* e dimensão fálica da satisfação sexual se deixará captar em dois outros acontecimentos literários: a correspondência entre o escritor André Gide e Madeleine e o contexto fortemente sexualizado das cartas que circulam em *Ulisses*, de James Joyce.

As cartas-fetico de Gide

Dois anos depois de “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan redige “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958), originalmente publicado na revista *Critique*⁷ em função dos lançamentos dos livros de Jean Delay (1956), uma extensa psicobiografia da juventude do escritor André Gide, e Jean Schlumberger (1956), um relato da vida do escritor com sua esposa Madeleine.

Para além das várias possibilidades de leitura desse artigo de Lacan, retenho a dimensão adquirida pela *lettre*, seja como carta, seja como caractere tipográfico. Nesse artigo, tanto quanto no conto de Poe, ela se situa em um nível distinto da função mensageira. Lacan busca demonstrar que, tomada na dimensão de sua materialidade, a *lettre* cumpre também uma função sexual nas relações entre o escritor Gide e sua esposa, mais especificamente, a função fetico.

Sabemos de um divisão na vida de Gide na escolha de seus objetos sexuais. Paralelamente à atividade homossexual, Gide mantinha um relacionamento intenso com sua prima, depois esposa, Madeleine. Qualificava sua relação de amor com Madeleine como um *mariage blanc*, um casamento branco, por não envolver qualquer aproximação física. Schlumberger, em seu livro, retrata esse amor de Gide por sua esposa a partir de um relato do próprio escritor feito a Roger Martin du Gard: “O amor que sinto por minha mulher não se compara a nenhum outro, e creio que só um uranista pode dar a uma criatura esse amor total, despojado de todo desejo físico, de toda perturbação carnal: o amor integral, em sua pureza sem limites” (*apud* Schlumberger 1956: 186).

A partir da psicobiografia de Jean Delay e dos relatos de Schlumberger, Lacan destaca a disjunção entre o amor e o desejo nas escolhas sexuais de Gide. Versão modificada do que Freud designava

⁷ Esse artigo integra a coletânea de *Escritos* (Lacan 1958d: 749-75). Convém notar, novamente, a presença da palavra *lettre* no título, oscilando mais uma vez, no texto de Lacan, entre os sentidos de letra e carta.

uma escolha sexual tipicamente masculina -- a dissociação entre a mulher *amada*, a Dama, e a mulher *desejada*, moralmente inferior e que tem como paradigma a figura da prostituta --, a partilha sexual de Gide se dá entre Madeleine, merecedora de um *amor* desencarnado, e os adolescentes, para quem dirige seu *desejo* homossexual.

O que permitiria a Gide constituir, a seus olhos, essa mulher despojada de todo desejo, essa mulher capaz de aceitar não apenas um “casamento branco” como também as escapadas furtivas do marido rumo aos encontros secretos com jovens? A partir dos relatos feitos a amigos pelo próprio escritor, Schlumberger expõe os argumentos de Gide:

Minha mulher não duvidava, pensava eu, de nada em minha vida... ela não tinha verdadeiramente qualquer motivo para se sentir ferida, pois os encontros freqüentes, impulsivos, breves e sem conseqüências, que minha natureza obrigava-me a procurar incessantemente, não podiam em nada atingir nem alterar a integridade do dom que eu lhe havia dado de todo meu coração (ibid.).

Mas é no episódio descrito por Schlumberger como *a crise* que vemos romper-se subitamente esse fio imaginário que ligava Gide a Madeleine. De passagem pela Normandia em direção a Londres, Gide visita a esposa em companhia de um jovem pelo qual não escondia seu evidente entusiasmo. Supondo estar diante de alguém para quem o desejo seria letra morta, Gide assiste à transfiguração de sua esposa no momento em que esta se percebe preterida no nível do amor. Desconhecendo o que estaria fervilhando em Madeleine, Gide novamente lança mão do dispositivo das cartas para endereçar-se a ela: “Eu lhe escrevi que não podia mais permanecer na Normandia perto dela; que ali eu apodrecia [...] que todas as minhas forças vitais ali se liquêfaziam, que ali eu morria, que eu queria, que eu deveria viver, quer dizer, sair dali, encontrar, amar pessoas, criar” (ibid.: 190).

Mais tarde, Gide reconhece nessa carta a brutalidade de um grito, chegando a compará-la a um gesto criminoso que, a seu ver,

justificaria a reação de sua esposa. Pouco tempo depois, procurando um dado contido em uma das muitas cartas que enviara a Madeleine, recebe dela a informação: “Não tenho mais suas cartas. Queimei-as todas” (ibid.: 191).

É a partir da reação de Gide a esse ato desesperado de sua esposa que Lacan depreende a relação que subjazia entre *lettre* e desejo. Vale a pena transcrever o modo como o escritor relata sua dor ao ser informado do destino dado a suas cartas:

Pensei que fosse morrer... Desde minha primeira juventude, já dominada por esse único amor da minha vida, eu escrevia para ela. Não passava um único dia perto dela sem escrever-lhe. Essas cartas eram o tesouro de minha vida, o melhor de mim: com certeza o melhor de minha obra... Era o diário íntimo de minha vida, era minha vida mesmo naquilo que nela havia de mais belo, de mais insubstituível [...] freqüentemente eu dizia a mim mesmo: “Você pode morrer: mesmo que só deixe essas cartas, há tanta riqueza de sensibilidade, de pensamento, uma tal profundidade de vida nelas [...] que certamente você sobreviverá, que certamente você continuará a despertar sobre os adolescentes do futuro aquele frêmito fraternal que só os grandes poetas são capazes de despertar. Não importa o que aconteça a ti, não importa o que façás, a obra imortal já está lá” (ibid.: 192).

O desespero que toma conta de Gide pouco a pouco revela a natureza mesma do que havia sido destruído por sua esposa: “E, bruscamente, não havia mais nada: eu estava despojado de tudo! Ah, imagino agora o que pode sentir um pai que retorna à sua casa e que escuta de sua mulher: ‘Nosso filho não existe mais, eu o matei’ (ibid.).

Lacan toma o ato de Madeleine de queimar as cartas de Gide como uma verdadeira separação em relação ao lugar que vinha ocupando na trama amorosa do escritor: “Até que ponto ela veio a se transformar naquilo que Gide a fez ser permanece impenetrável,

mas o único ato em que ela nos mostra claramente distinguir-se disso é o de uma mulher, de uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher” (Lacan 1958d: 772).

Eis, para Lacan, o retorno de *uma verdadeira mulher*, retorno de um desejo feminino não regulado pela maternidade que Gide lhe atribuía, ao menos na relação com suas cartas. O sentido trágico do ato de Madeleine não escapa a Lacan: “Pobre Jasão, que, tendo partido para a conquista do tosão dourado da felicidade, não reconhece Medéia!” (ibid.: 773)⁸. Nesse episódio, o “casamento branco” encontra seu limite. É a própria esposa quem fornece a Gide as razões para seu ato, se é que podemos considerá-las razões:

– “Mas por que, por quê?”, perguntei-lhe logo em seguida. “Como podes fazer isso? Nosso querido amor, todo nosso passado reduzido a nada por você. Por você?”.

– “Eu as reli todas antes de destruí-las”, respondeu-me. “Era o que eu tinha de mais precioso neste mundo” (*apud* Schlumberger 1956: 192).

A íntima relação entre as cartas endereçadas a Madeleine e o lugar ocupado pela esposa na vida de Gide vem à tona com esse verdadeiro trabalho de luto desenvolvido pelo escritor após tomar conhecimento da destruição da correspondência. Por isso, pode-se dizer que, para Gide, é impensável relacionar-se com Madeleine sem as cartas a ela endereçadas. Comparadas a um filho, consideradas por Madeleine “a coisa mais preciosa” que uma mulher poderia ter, as cartas permitem escutar as palavras de um Jasão moderno buscando encontrar as justificativas para o filicídio de Medéia:

⁸ O que seria “uma verdadeira mulher” no sentido lacaniano? Se Lacan aí convoca a figura de Medéia é certamente para tomar certa distância em relação à identificação da essência feminina à maternidade. O ato de Medéia de sacrificar seus filhos queridos com Jasão como resposta a sua traição indicaria que ser mulher é, para ela, algo superior a “ser mãe”.

Evidentemente é preciso buscar pelas razões complexas para esse ato: a necessidade de me renegar, de separar sua vida da minha... de evitar um possível escândalo... É preciso ter em mente também que faz parte de toda uma concepção de vida: ela tem horror à indiscrição; em arte, só lhe interessa a obra de arte. Esse contato subcutâneo com o escritor, essa curiosidade psicológica que tanto nos apaixona, ela procura evitar. Para ela, a vida privada é coisa sagrada, na qual não se deve penetrar. Para tranqüilizarme, eu dizia que nunca essas cartas poderiam ser publicadas, que ela se oporia a sua publicação até sua morte... Ainda lhe dizia: “Mas você não conseguirá escapar da curiosidade do público. É fatal. E agora você aparecerá mutilada, falsificada, como alguém que você não é” (ibid.: 198).

Curioso lugar para uma correspondência: Gide dá a ela um estatuto corporal, como algo que completa o corpo de sua mulher e, pelo mesmo ato, lhe fornece o que o escritor considera ser sua verdade.

A razão para a destruição das cartas não está, para Lacan, na dimensão redentora que esse ato poderia significar para Madeleine, como quer acreditar o próprio escritor. A atenção deverá ser posta sobre o valor que as cartas tinham na relação entre Gide e sua esposa. A dor desmesurada indica que o que foi consumido pelo fogo não tinha apenas valor estético: “Isso quer dizer que não visamos aqui à perda sofrida na correspondência de Gide pela humanidade, ou pelas humanidades, mas à troca fatídica pela qual a carta/letra assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou” (Lacan: 1958d: 773).

Adiante, a partir de uma frase de Gide sobre Madeleine - “que mais não oferece, no lugar ardente do coração, senão um furo” -, Lacan especifica o lugar ocupado pelas cartas na relação entre o escritor e sua mulher: “Ela [essa frase] parece cravar-nos a queixa do amante sobre o lugar deixado deserto no âmago do ser amado” (ibid.: 774). É sob esse ângulo que Jacques-Alain Miller acrescenta um comentário sobre a observação de Lacan, indicando que, na perspectiva

lacaniana, “o ato de uma verdadeira mulher” não seria propriamente o ato de Medéia, “mas é o que tem a estrutura do ato de Medéia”, isto é, “o sacrifício daquilo que tem de mais precioso para abrir, no homem, um furo que não pode ser tampado” (Miller 1994a: 93).

“Letras decididas” em *Ulisses*

O fluxo de correspondências em *Ulisses*, de James Joyce, permite perceber, a meu ver, que a expressão “*a letter, a litter*”, tal como trazida à tona por Lacan em seu “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, ainda que tenha como referência *Work in progress*, é algo que circula na obra que o antecede. Não se trata, portanto, de mero jogo de palavras de Joyce, mas da tradução de uma verdade a respeito da relação com a linguagem, sobretudo em sua dimensão escrita. Se ainda estamos em um tempo no qual, no texto lacaniano em que essa expressão é introduzida, a distinção entre significante e letra não é nítida, é clara a convocação da letra/carta como modo de localização da dimensão de gozo que acompanha o sujeito que o significante busca representar.

Duas passagens de *Ulisses* marcadas pela reiteração de uma expressão na qual a letra – elemento gráfico – se destaca da *lettre* – correspondência – permitem uma visão dessa dimensão.

A primeira é a da carta remetida por Blazes Boylan à esposa de Leopold Bloom, a senhora Molly Bloom, que aterrissa na soleira da porta de Eccles Street no quarto capítulo de *Ulisses*. Não vem só, mas em companhia de uma carta de Milly, a filha do casal, endereçada ao pai, e também de um cartão-postal. Uma atmosfera de suspeição envolve a carta endereçada pelo produtor de recitais Blazes Boylan à sua cantora Molly Bloom. É Leopold quem, pela manhã, recolhe as cartas e com elas retorna ao quarto do casal para reencontrar sua esposa, ainda sonolenta:

Duas cartas e um cartão estavam no soalho da saleta. Parou e recolheu-os. Senhora Marion Bloom. Seu coração apressado bateu devagar em seguida. Letra decidida. Senhora Marion.

– Poldy!

Entrando no quarto de dormir, semicerrou os olhos e dirigiu-se por entre a quente meia-luz amarela para a sua cabeça desgredada. – Para quem são as cartas? Mirou para elas. Mullingar. Milly.

– Uma carta para mim de Milly -- disse cuidadosamente -- e um cartão para você. E uma carta para você. Deitou cartão e carta sobre a colcha trançada perto da curva do seu joelho.

– Quer que levante as persianas?

Levantando a meio as persianas com suaves puxadelas, seu rabo de olho via-a espiar para a carta e empurrá-la para debaixo do travesseiro (Joyce 1922: 50).

A atmosfera de suspeição inscreve-se no corpo de Leopold Bloom. Seu coração desacelera diante da visão do nome de sua esposa escrito sobre o envelope: “Mrs. Marion Bloom”. A elisão do nome Leopold é sublinhada no texto de Joyce pelo modo como sua esposa se dirige ao marido, Poldy!, evocando seu apelido e, ao mesmo tempo, apagando seu primeiro nome. Forma-se assim um laço de cumplicidade entre o emissário da carta e sua esposa, um laço que passa pela destituição do nome daquele que a faz chegar a seu destino.

Transposta para o conto de Poe, essa atmosfera reproduz aquela associada à relação das figuras do Rei e do ministro D. com o destino da carta enviada à Rainha. O primeiro nada suspeita, mas sabe-se que a carta de algum modo o atinge; o segundo, ciente de que algo se passa entre a Rainha e o emissário, resolve intervir, modificando o curso da carta. Mesmo suspeitando do conteúdo da carta e contrariamente ao ministro do conto de Poe, Bloom participa da entrega a seu destinatário, isto é, sua esposa, sabedor, talvez, de que ela chegaria a seu destino de um modo ou de outro.

Um ponto final no texto de Joyce separa em dois mundos a resposta dada por Bloom à indagação de sua esposa a respeito das

cartas: “Uma carta para mim de Milly – disse cuidadosamente – e um cartão para você. E uma carta para você”.

O clima de suspeição permanece no ar, até que, na seqüência do episódio, na presença de um pedaço de envelope rasgado, Bloom retorna ao tema da carta:

Um pedacinho de envelope rasgado apontava de debaixo do travesseiro deprimido. No acto de ir-se ele deteve-se para estirar a colcha.

– De quem era a carta? – perguntou ele.

Letra decidida. Marion.

– Oh, de Boylan – disse ela – Virá com o programa.

– Que é que você vai cantar?

– *Là ci darem* com J. C. Doyle – disse ela – e a *Velha doce canção do amor*.

Seus lábios carnudos, sorvendo, sorriam. Um pouco rançoso o cheiro que o incenso deixa no dia seguinte. Como água azeda de uma florreira.

– Quer que eu abra um pouco a janela? (ibid.: 51).

No espaço entre a pergunta – “De quem era a carta?” – e a resposta dada pela esposa – “Oh, de Boylan” –, assistimos ao retorno da expressão “*Bold hand. Mrs. Marion*” [“Letra decidida. Marion”, na versão de Houaiss], como se algo houvesse se fixado. A assonância da expressão *bold hand* com o nome Boylan já permite anteciper o que estaria por vir, ou seja, o encontro amoroso entre a esposa e seu amante de letra decidida (é preciso acrescentar que a expressão guarda também o sentido de “mão astuciosa”, a nossa “mão boba”).

A expressão “*Bold hand. Mrs. Marion*”, leitura feita por Bloom das letras apostas sobre o envelope da carta, ganhará estatuto especial ao longo de *Ulisses*, funcionando de modo independente em relação ao texto. Destacada do contexto de onde emergiu, ganha positividade própria, repetindo-se de forma idêntica em várias pas-

sagens do livro. Essa identidade e a capacidade de destacar-se e deslocar-se convergem para conferir-lhe o estatuto de letra.

Dito de outro modo, o caráter literal da expressão “Bold hand. Mrs. Marion” ao longo de *Ulisses* faz suspeitarmos da presença de uma dupla dimensão do texto joyciano, no qual as palavras que o compõem podem estar cumprindo uma função distinta daquela exigida pelo sentido do texto. A repercussão literária desse artifício não deixa de ser extraordinária, fazendo retornar, em contextos distintos, o que se havia fixado, de uma vez para sempre, na mente de Bloom.

As letras auto-cróticas de “Nausicaa”

Em “Nausicaa”, décimo terceiro episódio de *Ulisses*, a referência à expressão vem enxertada em um monólogo interior de Bloom diante da visão da jovem Gerty MacDowel na praia de Sandymount. A fantasia do adultério entre sua esposa e Blazes Boylan participa ativamente da excitação de Bloom, no mesmo momento em que seu relógio pára no horário do suposto encontro entre os amantes:

Moças bonitas e homens feios se casam. A bela e a fera. Ademais não devo ser assim se Molly. Tirou o chapéu para mostrar os cabelos. [...] Suponha-se que ele deu dinheiro a ela. Por que não? Tudo um preconceito. Ela vale dez, quinze, mais, uma libra. Tudo isso por nada. *Letra decidida. Senhora Marion*. Será que esqueci de escrever o endereço naquela carta como o cartão-postal que enviei a Flynn? [...] Ingratado que meu relógio parou nas quatro e meia. Poeira. Usam óleo de fígado de tubarão para limpar que eu mesmo podia fazer. Economizar. Será que foi exatamente quando ele, ela?

Oh, ele fez. Nela. Ela fez. Feito.

Ah!

O senhor Bloom com mão cuidadosa recompunha sua camisa molhada. Oh, Senhor, esse diabinho manco. Começo a sentir frio e húmido. Pós-efeito não agradável. Ainda assim a gente tem de aliviar-se de algum modo (ibid.: 275, grifo meu).

Estranha corrente de pensamentos acompanha Bloom no momento mesmo em que, por retroação, percebemos acompanharse de um ato de masturbação⁹. O fluxo de idéias que dá sustentação ao gozo sexual de Bloom traz como elemento erótico o próprio adultério de sua esposa.

A expressão “Bold hand. Mrs. Marion”, da qual evocamos a essência literal, surge nesse momento como que fixada a esse gozo. A passividade com a qual Bloom reage ao adultério da esposa, contribuindo, de certo modo, para sua consumação, merece, a partir desse fato, uma revisão. O consentimento inicial, traduzido no ato de entrega da carta de Boylan a Molly e no interesse discreto quanto a seu conteúdo, não é o de uma resignação ou renúncia, mas parte mesmo do modo como Bloom atinge o gozo sexual.

A presença da “letra decidida” na fantasia sexual de Bloom faz suspeitar não apenas de seu caráter literal, como vimos acima, mas também de sua significação de gozo. Sabemos, pelo texto de Joyce, que Bloom não está no lugar daquele que nada sabe do que se passa entre sua esposa e seu amante. A carta entregue a Molly pela manhã não esconde nada do que ele talvez já soubesse. Não é sua mensagem que poderia perturbá-lo. A expressão “Letra decidida. Senhora Marion” evidencia, antes de tudo, uma audácia que restitui sua mulher como desejada e desejável. O modo como essas letras se fixam na mente de Bloom e a maneira como elas circulam de modo destacado tanto em suas fantasias quanto no próprio texto de *Ulisses* revelam que essa fixação não se deu sem a incorporação do sentido de satisfação sexual. Aqui, ainda que a letra/carta apresente, tanto quanto em Gide, um caráter

⁹ A frase “O senhor Bloom com mão cuidadosa recompunha sua camisa molhada” [“Mr. Bloom with careful hand recomposed his wet shirt”] foi omitida na publicação desse capítulo em *The Little Review*, revista editada por Ezra Pound. Jacques Aubert menciona uma carta de Pound endereçada a John Quinn com os seguintes termos: “Eu mesmo sequei a blusa de Bloom” (Joyce 1995: 1.587).

fetichista, não é o horror desencadeado por sua ausência que está em primeiro plano, mas sim uma cena fantasmática, na qual a letra/carta aparece como elemento necessário na via do gozo sexual.

A lixeira-postal do padre Conmee

Talvez não haja imagem que melhor figure o intercâmbio entre *a letter* e *a litter* no texto de Joyce que aquela encontrada no episódio dez de *Ulisses*, conhecido como “Wandering rocks” [“Rochedos errantes”].

Nesse episódio, é retratado o trajeto de dois representantes do Poder pelas ruas de Dublin. De um lado, o padre Conmee, rumo a mais uma ação em prol dos necessitados; do outro, o desfile do representante do poder temporal, o cortejo do vice-rei, em direção a outra ação beneficente no extremo oposto da cidade. Em sua caminhada, o padre Conmee lembra-se de ter de enviar uma carta ao padre provincial. Encontrando três escolares, solicita a um deles que insira a referida carta na caixa de correio:

O padre Conmee deu do peito uma carta ao senhorzinho Brunny Lynam e indicou-lhe a caixa-postal vermelha do canto da rua Fitzgibbon.

– Mas atenção para que você não caia dentro da caixa, meu homenzinho.

Os garotos seisolharam o padre Conmee e riram.

– Oh, padre.

– Bem, vejamos se você sabe aviar a carta – disse o padre Conmee.

O senhorzinho Brunny Lynam correu cruzando a rua e pôs a carta do padre Conmee ao padre provincial na boca da caixa-postal vermelha brilhante, o padre Conmee sorriu e assentiu e sorriu e caminhou ao longo da Praça Mountjoy Leste (ibid.: 167).

A referência à carta como objeto advém aqui de ao menos duas perspectivas. Uma primeira em que a carta é depositada dentro da caixa de correio de forma análoga ao modo como se joga um lixo dentro de uma lixeira. A semelhança entre uma caixa de correio e

uma lixeira de rua aproxima, à primeira vista, o ato de postagem ao ato de atirar ao lixo os objetos já consumidos. Talvez em nenhum outro momento a semelhança entre uma carta e um fragmento de lixo seja tão evidente como no ato mesmo da postagem¹⁰, recebendo a dimensão material da carta um tratamento análogo ao que é desprezado pela civilização.

Um segundo aspecto que essa passagem evoca é a associação dessa “dimensão-lixo” da carta às partes do corpo. Em uma estranha construção, Joyce faz o padre Conmee retirar a carta de seu peito [breast] e não, por exemplo, de algum bolso. A advertência para que o rapaz não acabe postando a si mesmo convoca a imagem de um corpo sendo tragado para dentro da caixa de correio, imagem que se completa na referência à carta sendo colocada dentro “da boca vermelha brilhante”.

Nesse fragmento de *Ulisses*, a carta surge como objeto destacável, e é assim que se recomenda que seja, pois a imagem de sua continuidade com o corpo acabaria por levar a uma queda, a um mergulho para dentro do lugar onde esses objetos são atirados.

“Lituraterre”

Esse pequeno fragmento “postal” de *Ulisses* serve para introduzir um segundo momento da obra de Lacan em que a expressão “*a letter, a litter*” retorna em seu texto. A expressão se acha logo na abertura do artigo escrito por Lacan para o número 3 da revista *Littérature*, intitulado “Lituraterre” (Lacan 1971a: 5-13).

¹⁰ Convém lembrar aqui a clássica associação feita por Lacan entre o ato de publicação, ou seja, o ato de tornar um escrito público, e o depósito de objetos em uma lixeira. Confirmando essa associação, cria um chiste com a palavra “*publication*”, encontrada, por exemplo, em *Le Séminaire, Livre XX: Encore* (1972-3a: 29), traduzida como “publixo” na versão brasileira (Lacan 1972-3b: 38).

A evocação da expressão joyciana indica uma nova possibilidade de apreciação da relação entre *a letter* [uma carta, uma letra] e *a litter* [um lixo]¹¹, em um artigo no qual Lacan busca introduzir uma outra perspectiva de apreciação da linguagem a partir do que se revela na experiência da psicanálise.

O título do artigo deriva da distinção latina entre *litterá* e *litura*. Em *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout e Antoine Meillet (1932), Lacan encontra a raiz latina *lino*, que dá origem ao termo *litura*, com o sentido de cobertura, mas também rasura, correção.¹² Dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *liture*, ao qual opõe *littera*, cuja raiz etimológica se prende a *littera*, letra. De certo modo, é como se Lacan buscasse os meios de traduzir a expressão joyciana “*a letter, a litter*” nos termos de uma nova correspondência: *littérature, liturerre*.

No artigo, o nome de James Joyce é novamente evocado. Recordando um episódio da biografia do escritor em que teria sido coagido a se submeter a uma experiência de psicanálise em troca de apoio financeiro, Lacan justifica a recusa de Joyce em enveredar por esse caminho: “No jogo que evocamos, ele não teria ganho nada, uma vez que ia diretamente [com esse ‘*a letter, a litter*’] ao melhor do que se pode esperar de uma psicanálise em seu fim” (Lacan 1971a: 5).¹³

¹¹ Vale lembrar que a idéia de *litter* está associada aos produtos eliminados pela civilização, o que também vem implícito na palavra *ordure*, proposta por Lacan como sua tradução francesa.

¹² A palavra *deletar*, anglicismo que vem sendo incorporado à nossa língua vulgar, teria sua origem na expressão latina *de-lino*, que tem, entre outros, o sentido de apagar.

¹³ A tradução das referências a “*Liture*” é de minha autoria, apoiada na tradução brasileira apresentada pela revista *Che Vuoi?* (Lacan 1971b: 17-32). Vale lembrar, no entanto, que esta tem como base não o texto escrito por Jacques Lacan, mas a lição do dia 12 de maio de 1971 de “*Le Séminaire, Livre XVIII: D’un discours qui ne serait pas du semblant*”, ainda inédito.

Ir diretamente de *a letter* para *a litter* – “*a faire litière de la lettre*” (ibid.) –, eis o que Joyce saberia fazer com sua arte. E mais: eis o melhor que se pode esperar de uma experiência psicanalítica em seu fim. Trata-se de uma frase plena de conseqüências, sinalizando, ainda que enigmaticamente, uma suposta finalidade de uma experiência de psicanálise, deixando entrever que essa experiência poderia ser traduzida, grosso modo, no reconhecimento da permeabilidade que há entre uma carta, uma letra e um monte de lixo.

Antes de tudo, esse artigo deve ser lido no contexto das elaborações contínuas de Lacan em torno da *lettre*, na perspectiva de que esse elemento da linguagem pudesse orientar a elaboração de aspectos cruciais da experiência analítica. Subordinada até então ao campo da fala, à ordem significante, a *lettre* se torna uma referência central nesse período do ensino de Lacan, no qual se verifica uma promoção do escrito em relação a todas as demais considerações sobre o campo da linguagem.

Mas quais as razões para esse centramento em torno do escrito, em geral, e da *lettre* (sobretudo no sentido de “letra”), em particular?

Podemos adiantar que essa promoção do escrito em contraposição à fala – traduzida, entre outras, na contraposição entre letra e significante – visaria a buscar uma formalização desse elemento destacável na experiência analítica que Lacan busca apreender com a noção de gozo.¹⁴

¹⁴ Por enquanto, consideremos apenas que o gozo [*jouissance*] pode ser apreendido como um equivalente lacaniano da “satisfação pulsional” postulada por Freud, englobando, ao mesmo tempo, prazer e sofrimento (que, na elaboração freudiana, se dividiam entre os distintos alvos da pulsão de vida e da pulsão de morte). É preciso reconhecer, contudo, que se a introdução da noção de gozo por Lacan por um lado produz uma unificação dos alvos pulsionais anteriormente divididos ou dispersos, inaugurando assim uma nova perspectiva de leitura dos textos freudianos, por outro não procura eliminar o caráter conflitante, antinômico, envolvido na própria satisfação da pulsão.

É possível dizer que, em uma leitura retroativa, a letra, pensada como distinta do significante, seria o que, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade à qual Lacan gradativamente associa o gozo e que, como vimos, acompanha os deslocamentos da carta roubada do conto de Poe e permite conferir às cartas de Gide o valor de objetos-fetichê.

Retomando nesse texto as conclusões de “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan pôde construir uma primeira contraposição entre *lettre* e significante, ao levar em consideração que o conto de Poe se sustenta sem qualquer referência ao conteúdo da carta, o que não impede os efeitos que produz naqueles que, um a um, se vêem de posse dela. Na verdade, podemos dizer que estamos diante de uma inversão de perspectiva. Se, em um primeiro momento, seria possível supor a letra incluída na dimensão significante, denotando, por exemplo, sua materialidade, nesse segundo momento a distinção entre letra e significante se torna explícita:

Eis um breve resumo do que distingue *la lettre* do significante mesmo que ela carrega consigo. O que não é uma metáfora da epístola. Pois o conto [de Poe] consiste nisso, a mensagem passa, como jogo de passa-anel, mas é a letra/carta que, propriamente, faz aí a única peripécia (Lacan 1971a: 6).

Se não há a intenção de fazer um uso metafórico da *lettre* é porque, a meu ver, Lacan julga que a letra – como caractere – sempre esteve aí inscrita, seguindo os passos da carta. Nesse aspecto, é possível perceber que a emergência da letra para o primeiro plano se faz à medida que se produz um apagamento da mensagem, na proporção em que se turvam os efeitos significantes da *lettre*, fazendo surgir, à margem do conteúdo que a letra transporta, uma materialidade desconectada de qualquer sentido.

A promoção da letra em detrimento do significante vem indicar que este, por si, não responde por tudo que pode estar em jogo na experiência de uma análise. No nível do significante, por exemplo,

jamais seria possível perceber a natureza de fetiche das cartas enviadas por Gide a Madeleine, pois sua dimensão de fetiche não estava no conteúdo das cartas, mas no valor que tinham para Gide, para além das mensagens nelas veiculadas.

Como, no entanto, articular essas duas dimensões da *lettre*, como associar sua dimensão significativa, mensageira, àquela que se traduz em sua materialidade, independentemente do sentido veiculado?

Uma primeira articulação, que podemos presenciar em “Lituraterre”, advém, a meu ver, da promoção da letra à categoria de operador dessa articulação. Esse passo é precedido pela introdução, por Lacan, da dimensão do “litoral” [*littoral*].

Em “Lituraterre”, Lacan se detém sobre a metáfora do “litoral”, definindo-o como algo distinto, por exemplo, da “fronteira”. Se esta é uma marca simbólica entre dois territórios de natureza homogênea, no litoral o que está em jogo é o encontro entre dois mundos heterogêneos, constituindo-se em um “domínio inteiramente fronteiro a um outro, naquilo que têm de estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos” (ibid.: 7).

Separando mas ao mesmo tempo conjugando mar e terra, a imagem do litoral fornece, a essa altura, a figuração necessária para uma articulação entre elementos heterogêneos, permitindo ao mesmo tempo tornar presente a ausência de uma medida comum entre, por exemplo, o terreno do sólido e a fluidez do líquido. Que elementos comporiam esses dois campos heterogêneos que uma letra viria enlaçar? O texto de Lacan faz referência, nesse momento, ao “furo” [*trou*]. Essa figura indica a impossibilidade de passagem de um campo a outro sem descontinuidade. Se cabe à letra a conjugação de dois universos heterogêneos, não se pode desconhecer sua relação com o furo, com o que revela a descontinuidade entre os dois elementos que articula:

A borda do furo no saber, não seria o que ela desenha? E como a psicanálise poderia negar esse furo – uma vez que isso que a letra diz ao “pé da letra” através da sua boca, ela não deveria

desconhecê-lo , como poderia ela negar esse furo, se, para preenchê-lo, ela recorre aí à invocação do gozo (ibid.: 8)?

Uma leitura dessa passagem à luz do que se passa no conto “A carta roubada” permite que algo se esclareça. Sabemos que os policiais do conto de Poe têm uma descrição detalhada da carta roubada dos aposentos da rainha. É a partir desse *saber* que vasculham os cômodos da casa do ministro, sem, no entanto, poderem detectar a carta que lá está, ao alcance de seus olhos, como essa letra assinalada por Lacan. Para encontrá-la, teria sido preciso perceber essa outra vertente da *lettre*, aquela passível de ser manuseada, adulterada em sua forma pelo ministro, movido pelo gozo que extraía da posse da carta. Essa vertente só poderia ser apreendida a partir do contorno do “furo no saber” que essa segunda natureza produz no encadeamento lógico seguido minuciosamente pelos policiais.¹⁵

A passagem da função mensageira da carta para sua natureza de objeto, ou seja, a passagem de algo que se imaginava fixado a uma descrição prévia, ligado a um saber pré-inscrito, para algo destacável, manuseável, transformável, não se faz, para Lacan, sem uma descontinuidade no saber articulado. É isso, em última análise, que a dimensão “litoral” da letra leva em consideração.

É preciso lembrar, no entanto, que duas outras figuras acompanham, em “Lituraterre”, a noção de letra como dimensão essencial do escrito. A idéia de “rasura” [*ature*], bem como a do escrito como “sulco” [*ravinement*], compõem, junto com a metáfora do “litoral”, o tripé sobre o qual Lacan busca assentar a letra nesse momento de seu percurso. Como suspeitávamos, a expressão “*a letter, a litter*” pode novamente ser posta em circulação, sendo que o que agora a

¹⁵ Lacan observa que Dupin, exatamente por ter uma experiência poética da linguagem – ele é poeta nas horas vagas –, teria todas as condições para ir direto ao encontro da *lettre*.

faz girar está no nível do que se deposita sobre a terra, como efeito de uma precipitação e de uma inscrição.

Sulcos e rasuras

Apoiando-se sobre a idéia de que a letra, como litoral, inclui uma descontinuidade, Lacan se permitirá aproximá-la da raiz latina *litura*, no sentido tanto de cobertura quanto de rasura. A letra deveria ser pensada no nível da rasura, contudo de uma rasura especial, pois “rasura de nenhum traço que seja anterior” (ibid.: 1), dando origem, assim, a uma “terra” de “lituras”.

Como entender um litoral cuja “terra” é, antes de tudo, composta de rasuras, “lituras” (*Litura-terra*)?¹⁶ A idéia de rasura implica uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer. A rasura poderia, assim, ver-se incluída em um projeto de “bem-escrever”. Mas, ao indicar que a letra é rasura “de nenhum traço que lhe antecede”, Lacan conjuga a tentativa de encontrar a palavra que mais se aproxime daquilo que busca se expressar – a palavra mais próxima da “coisa” – com a ausência de um traço fundador, primeiro, por meio do qual o sujeito sentir-se-ia plenamente identificado ou designado. O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, por que não dizer, do próprio simbólico.

¹⁶ Uma visão, no British Museum, dos manuscritos do livro “Ana Livia Plurabell”, de *Finnegans Wake*, dá uma dimensão do que seria uma literatura composta a partir de rasuras, ou de uma obra de “litureterra”. Sobre o texto manuscrito, Joyce rasura palavras ou sentenças com cores distintas, indicando um aproveitamento posterior, seja em outra parte do livro, seja em novo contexto. A idéia do livro como enorme aluvião de palavras e sentenças anteriormente rasuradas dá, por si, a dimensão do estatuto particular da letra nessa obra.

Sulcos sobre a Sibéria

A idéia do escrito como “sulco” pode ser tomada como prolongamento da noção de “rasura”. Lacan evoca esse aspecto em “Litura-terre”, a partir de uma pequena história extraída de sua biografia.

Do avião, em viagem de retorno à França após uma segunda visita ao Japão, Lacan avista, por entre as nuvens, a planície siberiana, com seus sulcos e cursos d'água. É dessa paisagem avistada do alto que busca apoio para figurar a letra como litoral entre a ordem simbólica e a dimensão de um real que estaria além. Aqui, a inscrição sobre a terra já não é mais suficiente para sustentar a analogia com o escrito. É preciso buscar os elementos que originaram essa inscrição e, por isso, Lacan volta sua atenção para as nuvens que pairam sobre a terra sulcada:

O que se revela de minha visão dos cursos d'água [*ruisselement*], nisso em que aí domina a rasura, é que, ao se produzirem entre as nuvens, eles se conjugam à sua fonte, e é bem nas nuvens que Aristófanes me faz sinal de encontrar o que é do significante, ou seja, o semblante, por excelência, supondo-se que é de sua ruptura que chovem, efeito no qual, do significante, se precipita o que aí era matéria em suspensão.

Essa ruptura que dissolve o que era forma, fenômeno, meteoro, do qual já lhes disse que a ciência opera perfurando o aspecto, ao mesmo tempo em que põe de lado o que dessa ruptura faria gozo [...].

O que de gozo se evoca no romper de um semblante, é isso o que, no real, se apresenta como sulco (ibid.).

Se é possível pensar a letra como “litoral”, como articulação entre dois campos heterogêneos, como conjugação entre o simbólico e o que dele se destaca, a metáfora da rasura necessita de complementação. Se ela reitera a dimensão de repetição, de busca contínua da melhor inscrição, de escavação incessante sem termo final, nada diz, no entanto, a respeito do que a causa. É aí que, a meu

ver, se fez necessário, para Lacan, introduzir a parábola do avião, destacando, de um lado, as nuvens planando nos céus e, do outro, os riachos que, de seu ponto de vista, parecem sulcar a planície siberiana. Nuvens e riachos não se confundem, ainda que uma conjugação entre eles possa ser pensada, uma vez que a nuvem pode ser concebida como um dos lugares de onde os riachos derivam. Não se confundem porque há, entre eles, uma descontinuidade, representada pela precipitação.

Nesse apólogo, vemos alinharem-se os termos que Lacan busca distinguir e ao mesmo tempo articular. De um lado, as nuvens, metáfora do conjunto significante, ou ainda vistas como semblante.¹⁷ É o campo da forma e do fenômeno. Do outro, os riachos e cursos d'água, domínio da rasura, produzindo sulcos sobre a planície. Entre eles, uma ruptura que, na forma de chuva, dá origem aos riachos que sulcam a terra. Essa dinâmica que vai das nuvens até sua precipitação, culminando na formação dos riachos que cortam a planície, parece adequada para articular dois registros distintos capturados na letra. De um lado, o simbólico, em suas diversas formações. Do outro, o gozo que escoava e escava a terra. Entre eles, uma continuidade, mas também um rompimento. Se há algo de barroco nessa construção lacaniana, é preciso notar que faz parte de seu esforço permanente de refletir sobre essa constante que a experiência analítica revela, qual seja, a dos embaraços do sujeito diante de suas mais variadas formas de gozar.

Nuvens e riachos

No ano seguinte, em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan relembra essa passagem sobre a visão da planície siberiana:

¹⁷ O termo “semblante” surge aqui com a potência de um conceito. Vale lembrar que o artigo “Lituraterre” é contemporâneo a “Le Séminaire, Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant”.

É o que eu disse em um texto, certamente que não sem imperfeições, que chamei de Lituraterra. A nuvem da linguagem – exprimi-me metaforicamente – faz escrita. Quem sabe se o fato de podermos ler esses riachos [*ces ruisseaux*] que eu olhava sobre a Sibéria como traço metafórico da escrita não está ligado [*lié*] – e notem que o ligado inclui o lido [*lier et lire, c'est les mêmes lettres...*] – a algo que vai além do efeito de chuva (Lacan 1972-3b: 163)?

A pergunta com a qual ele encerra o parágrafo permite uma inflexão: o que poderia ser lido, na escrita, “para além do efeito de chuva”, isto é, o que mais poderia ser captado, no nível da escrita (e da letra), para além dos efeitos significantes, para além de seus significados? O que se deposita sobre o terreno sulcado pela letra e ultrapassa os efeitos de sentido das palavras?

Voltando a “Lituraterre”, encontramos indícios de uma resposta para essas indagações: “Nada é mais distinto do vazio escavado pela escrita que o semblante. A primeira é receptáculo [*godet*] sempre pronto a acolher o gozo, ou ao menos a invocá-lo em artifício” (Lacan 1971a: 13).

Se Lacan distingue aqui o “vazio escavado pela escrita” (os sulcos que cortam a terra, a letra) do “semblante” (as “nuvens de significante”), é que o primeiro pode funcionar como receptáculo capaz de ser preenchido pelo gozo.

Novamente, é a satisfação envolvida em toda a dinâmica que vai das nuvens ao riacho que produz a diferença entre a ordem simbólica e a ordem do real que o gozo torna presente na experiência analítica. Gozo esse, aliás, já evocado no parágrafo que introduz a visão da planície siberiana do alto do avião como aquilo que se desprende, que se destaca em toda “ruptura do semblante”.

A relação entre gozo e ruptura do semblante é, de certo modo, evocada em “O seminário sobre ‘A carta roubada’” e nos comentários sobre a correspondência entre Gide e Madeleine. No primeiro, o acesso à carta por Dupin só foi possível por ele ter levado em con-

sideração que a carta roubada deveria ser buscada para além de sua dimensão de “semblante”, ou melhor, que essa dimensão estava sujeita a rupturas em função do gozo que o ministro dela extraía. De fato, é por terem orientado sua busca pela carta roubada na dimensão exclusiva de seu “semblante” inalterado que os policiais jamais puderam percebê-la bem debaixo de seus narizes, adulterada, revirada, deformada em sua essência de objeto, em outras palavras, rompida com sua forma inicial.

Também há algo dessa ordem nas cartas-fetichê de Gide, se tomamos o objeto-fetichê como o exemplo mais depurado de um “semblante”, ou seja, daquilo que, da ordem simbólica, nos faz crer que não há nada além ou aquém dele. É exatamente esse o sentido do fetichê na interpretação freudiana, ou seja, a de um objeto simbólico cuja presença busca apagar o vazio apresentado pela ausência do “pênis da mãe”, e que Freud denota como a “angústia de castração”. O desespero que toma conta de Gide após ser informado da destruição das cartas que endereçara à sua esposa, dessa verdadeira mutilação no nível do corpo da amada, evidencia a ruptura de seu caráter significativo, pondo em primeiro plano a circulação de gozo ali envolvida, assinalada pela angústia desencadeada.

Não é nosso objetivo aqui acompanhar o caminho sinuoso pelo qual trafega a noção de gozo em Lacan, caminho que parte da leitura dos conceitos freudianos de pulsão, sobretudo de pulsão de morte e de libido. Como um dos momentos dessa elaboração, é possível perceber que, em “Lituraterre”, a noção de gozo é pensada em relação à dimensão simbólica como “resíduo”.

Esse caráter residual do gozo sexual é retomado por Lacan em *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-3), proferido no ano que se segue à redação de “Lituraterre”. Nele, Lacan acentua a “inutilidade” do gozo, em oposição à noção jurídica de “usufruto”, que visa a dar-lhe caráter de utilidade, no sentido de sua repartição e distribuição (como na idéia de “usufruto de uma herança”). Na perspectiva utilitária, o gozo sexual deve ser pensado como “instância negativa”,

a saber, como algo inútil, como aquilo que não serve para nada. No contexto da relação sexual, por exemplo, o gozo é um elemento em descompasso com a finalidade reprodutiva do ato: “Ora, o fim do gozo – é o que nos ensina tudo que Freud articula sobre o que ele chama inconsideradamente pulsões parciais –, o fim do gozo é lateral àquilo a que ele chega, isto é, que nós nos reproduzimos” (Lacan 1972-3b: 163).

Marginal, residual, inútil, o gozo sexual é, no entanto, aquilo que põe o sujeito em marcha, ainda que freqüentemente tropece sobre ele. Essa concepção residual do gozo justifica a evocação inicial da expressão joyciana “*a letter, a litter*”. É preciso perceber, nessa expressão, os contornos da articulação entre um elemento simbólico, *a letter*, e um elemento residual, o gozo, como lixo, *a litter*.

Encontramo-nos, dessa forma, em um momento preciso das elaborações de Lacan em que a conjugação entre simbólico e real se dá à medida que esse último é concebido como resíduo, dejeito que o primeiro expele de seus domínios, deixando sobre ele sua marca indelével.

“Proteus”: a escrita em ruínas

Duas passagens de *Ulisses*, ambas se desenrolando no litoral de Dublin, permitem apreender essa dimensão litoral da letra, lugar de encontro entre o mar e a terra, mas também de depósito de resíduos.

Em “Proteus”, terceiro capítulo de *Ulisses*, Stephen Dedalus se entrega a pensamentos e alucinações enquanto seus passos percorrem as areias e as pedras da faixa litorânea de Sandymount, em Dublin. Instalado na posição de leitor daquilo que jaz sobre a praia, Stephen, paradoxalmente, cerra seus olhos e começa sua caminhada:

Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissémen e maribodelha, a maré montante, essas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos

corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, *maestro di cholor que sanno*. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê (Joyce 1922: 32).

A leitura que Stephen se propõe é a leitura da “assinatura de todas as coisas”, evocação ao *De signatura rerum* do místico alemão Jacob Boehme (1575-1624), para quem o Verbo se inscreve, de modo vivo, sobre as coisas. Considerando o nome uma tradução desse Verbo, Boehme julga que os segredos divinos aí contidos poderiam ser decifrados a partir da leitura literal desses nomes. A leitura de Stephen despreza, assim, a dimensão do olhar, conectando imediatamente os objetos tateados aos nomes que lhes atribui. Mesmo retomando a visão, a leitura não buscará o significado de cada objeto encontrado – como símbolos de uma realidade que lhes seria exterior –, mas os tomará como ruínas de uma história mítica, dos quais são, propriamente, o que restou:

O saibro granulado havia desaparecido de sob seus pés. Suas botinas esmagavam de novo um húmido bulbo crocante, longuíssimos, seixos chiantes, o que corrói os seixos inumeráveis, madeira crivada pelo teredem, Armada perdida. Insalubres fofos de arcia tocaíavam para sugar-lhe as solas caminhantes, exalando hálito de cloaca. Costeou-os andando cautelosamente. Uma garrafa de cerveja se alçava, enterrada até a cintura, na pastosa massa arenosa. Uma sentinela: ilha de sede terrível. Arcos partidos à beira-mar; em terra uma confusão de escuras redes astutas; mais além portas de fundos garatujadas a giz e no alto da praia uma corda de secar com duas camisas crucificadas. Ringsend: barracões de pilotos requemados e mestres-marinheiros. Conchas humanas (ibid.: 35).

Todos os objetos encontrados ao longo da caminhada apresentam a conotação de restos, de corpos em putrefação ou objetos consumidos e expostos à ação do tempo. Pedaçoes de madeira carcomidos são fragmentos da invencível Armada espanhola que outrora naufragara na costa irlandesa; algas fermentando no esgoto exalam o cheiro de cinzas humanas; uma garrafa de cerveja semi-enterrada é a sentinela da “ilha da sede terrível”, evocação da ilha de Faros de *A odisséia*; redes escuras formam um labirinto; portas dos fundos dos barracões rabiscadas a giz compõem uma imagem silenciosa de um mundo marcado por aquilo que dele se ausentou. As duas camisas crucificadas no varal dão o tom final de uma paisagem da qual o elemento humano se evadiu, deixando para trás os dejetos de sua própria cultura.

Mais adiante, é a própria linguagem que se confundirá com o que se deposita sobre o litoral, conferindo às areias de Sandymount um aspecto de grande depósito da escrita:

Uma carcaça inchada de cão jazia reclinada sobre a bodelha. Diante dele a apostura de um bote, soçobrado no saibro. Um coche ensablé, Louis Veullot chamou a prosa de Gautier. Essas pesadas areias são linguagem que maré e vento inscreveram aqui. E lá, os montículos de pedras de construtores mortos, cortiços de fuinhas. Esconde ouro lá. Tenta-o. Tens algum. Areias e pedras. Prenhes de passado (ibid.: 38).

Em uma alusão à dimensão-lixo da letra, a aspiração à escrita de Stephen se confunde com os objetos desprezados sobre a praia. Tomado pela necessidade de escrever, Stephen corta um pedaço em branco de papel (supostamente da carta que lhe fora entregue pelo Sr. Deasy no episódio anterior) e, de costas para o sol, inclinado sobre uma pedra improvisada como mesa, deixa seu pensamento fluir, enquanto rabisca palavras: “Quem me percebe aqui? Quem em lugar algum jamais lerá estas escritas palavras? Signos em campo branco. Em algum lugar a alguém na tua voz mais maviosa” (ibid.: 40).

O teor dessas perguntas não esclarece quais são as *written words*, as palavras escritas às quais Stephen estaria se referindo. Quem lerá essas carcaças, esses restos putrefatos e desprezados, atirados sobre a areia como produtos e marcas da presença do humano sobre o mundo? Ou então quem lerá as palavras garantidas por Stephen em um pedaço de papel? A ambigüidade do texto nos autoriza a concluir que, para Joyce, ambas guardariam uma mesma essência.

“Nausicaa”: a escrita naufraga e o pássaro mecânico

Escrito à moda dos romances “água com açúcar”, o episódio “Nausicaa”, de *Ulisses*, relata a chegada de Leopold Bloom ao mesmo trecho do litoral de Dublin, já ao cair da tarde do dia 16 de junho de 1904. É lá que avista a figura de Gerty McDowell, sobre quem seu olhar irá se fixar, ao mesmo tempo em que se entrega aos mais variados pensamentos e fantasias, culminando no ato de masturbação. Fatigado pelo “pós-efeito” [*aftereffect*], afetado pelo sorriso de despedida lançado pela moça, Bloom se põe em marcha, seus olhos rastreando as areias do litoral:

Que é isso? Pode ser dinheiro.

O senhor Bloom estacou e virou um pedaço de papel na areia. Aproximou-o dos olhos e perscrutou. Carta? Não. Impossível ler. Melhor ir-se. Melhor. Estou cansado para me mover. Página de um velho caderno de cópia. Todos esses buracos e calhaus. Quem poderia contá-los? Nunca se sabe o que se acha. Garrafa com a história dentro de um tesouro atirada de um naufrágio. Embrulhos postais. As crianças querem sempre atirar coisas no mar. Confiam? Pão jogado nas águas. Que é isto! Pedaço de pau (ibid.: 283).

Olhos fixos no solo, como Stephen em “Proteus”, Bloom examina os detritos ali depositados. Um pedaço de papel atíça de imediato sua curiosidade. Não é dinheiro. Seria o pedaço de uma carta (*a letter*) desprezada (*a litter*)? Seria o pedaço de papel rabiscado

por Stephen em “Proteus”, como especulam certos críticos da obra joyciana, ávidos por estabelecer pontos de contato entre os dois personagens? De todo modo, a mera evocação da hipótese – reforçada pela presença de pacotes postais atirados sobre a areia – assinala que as letras escritas sobre a página de um velho caderno ou sobre pacotes postais podem ter o mesmo destino dos náufragos.

A presença das letras em um local onde se detecta um acúmulo de detritos ganha nova inscrição a partir do momento em que Bloom apanha um pedaço de pau para utilizá-lo como “caneta de madeira” [*wooden pen*]:

O senhor Bloom com seu pau batia docemente a areia pesada aos seus pés. Escrever um recado para ela. Pode permanecer. O quê?
EU.

Algum pé-chato calcará isso de manhã. Inútil. Será lavado. A maré chega aqui a poça perto do pé dela. Inclinar-me, ver minha cara nela, espelho escuro, respirar sobre, rebuliço. Todas estas rochas com traços e marcas e letras. Oh, aquelas transparentes! [...]

SOU. S.

Não sabe. Deixa disso.

O senhor Bloom apagou as letras com sua botina lenta. Coisa desesperançada areia. Nada cresce nela. Tudo se esvai (*ibid.*).

A dimensão epistolar da *lettre* faz aqui seu retorno sobre as areias de Sandymount. Enviar uma mensagem para a mulher que encarnou sua fantasia é algo tão vago quanto as letras que, eventualmente, irão compor essa mensagem. Sua mensagem será tão desesperançada quanto a areia sobre a qual as letras serão sulcadas. A presença de sinais, marcas e mesmo de outras letras inscritas sobre as rochas não lhe serve de modelo, pois a mensagem a ser escrita sobre o litoral é da ordem de uma rasura, prestes a ser apagada, “EU... SOU... UM...”, e falta-lhe espaço para completá-la. Algo de sua própria identidade irá ali se inscrever, uma verdade a seu respeito

estaria sendo sulcada sobre o litoral de Sandymount, como “rasura de nenhum traço que seja anterior”. Que verdade poderia ser essa?

Se não há espaço na areia, há lugar, no texto de Joyce, para que a sentença se complete,¹⁸ mesmo que a cena sobre o litoral passe bruscamente para o interior de uma casa paroquial:

O relógio do consolo da lareira na casa do cura cucou onde o Cónego O’Hanlon e o Padre Conroy e o reverendo John Hughes S. J. tomavam chá com pão de água e manteiga e costeletas de carneiro fritas com molho de tomate e falando sobre

Cuco

Cuco

Cuco

Pois tinha um canariozinho que saía de sua casinha para dizer a hora que Gerty MacDowell tinha notado na hora que ela esteve lá pois ela era rápida como ninguém para uma coisa assim, era Gerty MacDowell, e ela notou logo que aquele cavalheiro estrangeiro que estava olhando sentado nas rochas era

Cuco

Cuco

Cuco (ibid.: 284).

A palavra que completa a frase que não pode ser escrita na areia, todavia, vem do exterior, pela boca de um pássaro mecânico. O que não pode ser escrito retorna por meio de uma maquinaria construída com base no tempo e na repetição: “Eu sou um... cuckoo”¹⁸, eis, para Bloom, uma verdade que trafega entre o escrito e a fala, uma verdade anunciada tanto pela materialidade das letras sulcadas sobre a areia quanto pelo significante mecânico expelido pela boca de um autômato.

¹⁸ Na língua inglesa, “cuckoo” tem tanto o sentido de tolo, simplório, quanto o de corno, homem traído.

Nas areias de Dublin, a escrita de Bloom, ao se aproximar da grafia da palavra que o representaria -- como dá a entender o texto de Joyce --, subitamente se interrompe. Falta de espaço, pensará Bloom. Ou justamente a comprovação do que vem a ser a dimensão da escrita quando estamos no litoral Joyce-Lacan. Como os sulcos sobre a planície siberiana percebidos por Lacan, as letras permanecerão como rastro, em meio a pedaços de papel, garrafas velhas e restos de comida. A escrita não registra mais a fala, nem representa, nem significa, mas lá permanece, deitada diante do que não se escreve. Marca de sua própria impossibilidade, a escrita se converte, desse modo, em uma rasura sem que nada antes tenha sido rasurado.

Princípios de *diologia lacaniana*

Oh Coisa Vaga por detrás de Cada Coisa!
James Joyce, “Carta a Stanislaw Joyce”

Em uma conferência pronunciada no Instituto Francês de Nápoles em fins de 1967, e publicada na revista *Scilicet* sob o título “La méprise du sujet supposé savoir” (1967), Jacques Lacan se refere novamente a James Joyce. O texto se inicia com uma pergunta surpreendente para quem acreditava que os conceitos fundadores da psicanálise já estavam plenamente assentados: “O que é o inconsciente? A coisa ainda não foi compreendida” (Lacan 1967: 31). Sem pretender examinar todas as implicações desse artigo para a psicanálise, convém situar o contexto no qual Lacan julgou necessária uma nova referência a Joyce.

Nesse artigo, Lacan adota um tom crítico em relação às concepções correntes acerca do inconsciente, sobretudo nos meios psicanalíticos e filosóficos franceses, em que “tudo parece servir de modelo para dar conta do inconsciente: o *pattern* de comportamento, a tendência instintiva, mesmo o traço filogenético no qual se reconhece a reminiscência de Platão” (ibid.).

Opondo-se a uma apreensão do inconsciente freudiano pela via da metalinguagem, ou seja, a do inconsciente tomado na perspectiva de um objeto, Lacan procura acentuar que a estrutura indicada por Freud não se deixa apreender pela via da representação coerente. Nesse sentido, busca demonstrar a necessidade de recorrer ao chiste [*witz*], o qual demonstra, no nível do inconsciente, que as representações podem se acumular de modo contraditório. Não por acaso, relembra o *witz* do caldeirão furado evocado por Freud em “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905):

B., queixando-se de ter recebido de volta, com um furo, o caldeirão que emprestara a A., pode receber simultaneamente, em se tratando do inconsciente, as seguintes respostas de A.: “Em primeiro lugar nunca tomei emprestado um caldeirão de B; em segundo lugar, o caldeirão já estava furado quando eu o peguei emprestado, e em terceiro lugar, devolvi-lhe o caldeirão intacto” (Freud 1905: 80). O inconsciente freudiano admite, portanto, simultaneamente, proposições ao mesmo tempo válidas e mutuamente excludentes.

Nos muros da Babilônia

Nessa vertente de restauração da novidade freudiana, Lacan julga necessário acentuar as relações entre o inconsciente e o saber. Desde “Estudos sobre a histeria” (1893-5), de Freud e Breuer, a etiologia da neurose surgia relacionada a um “não saber”, traduzido em termos de lacunas na memória dos acontecimentos progressos. Já nessa época, Freud suspeitava que essas lacunas eram resultado não de um apagamento passivo da memória, mas sim de uma operação que punha em marcha um “não querer saber”.

Postular uma oposição ativa contra a memória, um “não querer”, obriga a reconsiderar as relações do inconsciente com o saber, uma vez que tal negação só se justifica se um saber prévio, ainda que desconhecido pelo sujeito, for capaz de indicar a presença de algo a ser evitado. Nesse contexto, Lacan reafirma que “o inconsciente não é perder a memória”, mas, antes de tudo, “um não lembrar-se daquilo que se sabe” (Lacan 1967: 35).¹

Nesse ponto do texto, Lacan menciona a expressão “Méné, méné, thékhel, oupharsin”, presente no Livro de Daniel. No relato bíblico, a expressão surge misteriosamente grafada sobre as paredes do palácio do rei da Babilônia, sendo totalmente incompreensível

¹ “Ceci rapelle que l'inconscient, ce n'est pas de perdre la mémoire; c'est de ne pas se rappeler de ce qu'on sait”.

para os presentes. O rei Baltazar faz chamar Daniel para a leitura e interpretação dos escritos. Diante do rei, Daniel interpreta: é por ter se elevado contra Deus, profanado seu templo e não ter reconhecido sua soberania que Ele enviou a mensagem escrita: “Méné (Mane): Deus contou os dias do teu reinado e pôs-lhe termo. Thékhel (Técel): tu foste pesado na balança e achou-se que estavas falto de peso. Fáres (Oupharsin): o teu reino foi dividido e dado aos medos e persas” (Daniel 26,28).²

Essa passagem bíblica interessa a Lacan por indicar uma posição diante de um escrito que resiste à interpretação. Tal como o analista diante de uma situação enigmática (como o sem sentido de seus sintomas ou sonhos), o rei Baltazar convoca o sábio Daniel em posição de analista. O rei da Babilônia sabe que as palavras sobre o muro encerram uma significação, querem dizer alguma coisa, e aguardam um saber que possa, por fim, liberar seu sentido. Esse saber em suspensão, suposto na expressão enigmática e que antecede sua interpretação, será “mal apreendido” [*la méprise*] por meio de um artifício que o relaciona a uma manifestação da vontade de Deus. O artifício seria a correlação, estabelecida por Daniel, entre o saber suposto no escrito do muro do palácio e a manifestação de uma vontade divina. Podemos inferir, a partir do texto de Lacan, que o saber em suspensão é “mal apreendido” justamente por ser inteiramente referido a um sujeito que já o saberia de antemão: “*Méné, méné, thékel, oupharsin*. Se isso aparece no muro para que todo mundo leia, isso joga um império por terra [...]. Mas, do mesmo sopro, atribui-se a peça ao Todo-Poderoso, de modo que o furo é tampado no mesmo momento que é a ele relacionado” (Lacan 1967: 38).

² Em *Dictionnaire de la Bible*, André-Marie Gérard chama a atenção para as várias transcrições dessa expressão, sendo a mencionada por Lacan de origem aramaica. A última palavra *oupharsim* anuncia, por meio de um efeito poético, a presença dos persas na divisão. A interpretação literal das três palavras é: “contado... pesado... dividido”.

Lacan acentua a necessidade de restabelecer uma distinção essencial: uma coisa é reconhecer, como nos escritos sobre o muro da Babilônia, um saber inscrito de modo enigmático – tal seria o sentido do inconsciente freudiano –, outra é atribuir esse saber a um sujeito que dele já saberia de antemão. Para voltarmos aos termos da parábola bíblica, uma coisa é o rei da Babilônia diante do que ele supõe ser um escrito a ele endereçado do qual não consegue captar o sentido. Reconhecemos aí, inclusive, na convocação feita ao profeta Daniel, o passo de um sujeito quando busca um psicanalista. Outra é a ilusão de crer que o enigma assim trazido pode ser inteiramente decifrado desde o lugar do Outro.

O “sujeito suposto saber”

Se o enigma é, conforme a interpretação de Daniel, uma mensagem enviada por Deus diante do comportamento ultrajante do rei da Babilônia em relação ao povo judeu, se o saber que se libera por meio da decifração é atribuído a Deus, o “furo”, para ficarmos com o termo de Lacan (que se expressaria na parábola bíblica por meio da transfiguração do rosto de Baltazar e seu evidente estado de perturbação), é “tamponado” pelo mesmo movimento que relaciona o enigma a Deus. O “furo” não é outro que a perturbação provocada pelo “sem sentido” da mensagem, que não obstante encerra, para o rei Baltazar, um saber cifrado que lhe concerne. O “tamponamento” produzido por Daniel é aquele que reduz o “sem sentido” da frase a um único sentido: trata-se de uma mensagem de Deus endereçada aos ímpios.

Contra essa perspectiva, que sempre vê no horizonte um saber que a tudo precede, ou ainda opera com a garantia última de um Deus que a tudo oferece o sentido final, Lacan dirige sua crítica aos psicanalistas que mantêm tal tipo de relação de “tamponamento” com o inconsciente. Em outras palavras, aos psicanalistas que mantêm uma relação com o inconsciente pela vertente do *Begriff*, do conceito [*la prise*, acentuando o caráter de apreensão do conceito],

ou seja, que consideram o inconsciente freudiano passível de captura, objeto inteiramente aprisionável. Lacan acentua que o inconsciente deve ser tomado, ao contrário, pela vertente do *Vergreifen*.

Essa palavra, colhida do texto freudiano, é traduzida por ele como *méprise*, sendo inclusive adotada no título de seu artigo. Sua tradução para o português encerra uma série de dificuldades, pois seu significado se situa entre o engano, o equívoco, o erro e a má apreensão.

É justamente a palavra utilizada por Freud em “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901) para designar a relação do sujeito com os atos falhos, ou o que denomina “atos sintomáticos”. Ao examinar o que o senso comum chama de “atos casuais”, Freud se atém sobre a dimensão de equívoco aí presente, para descobrir, nesses atos, um outro sentido ou uma segunda intenção: “Uso o termo ‘atos descuidados’ [*Vergreifen*] para descrever todos os casos em que um resultado equivocado – ou seja, um desvio daquilo que havia sido intencionado – parece ser o elemento essencial” (Freud 1901: 19).

Para além da apreensão desses atos como resultantes de erro, descuido ou falta de atenção, Freud indica ser possível reconhecer uma outra intenção, produzida por um saber que se demonstra inscrito em um outro lugar, e cujo acesso se torna possível justamente por meio desses mesmos atos. Assim, para Lacan, a novidade trazida por Freud com seu inconsciente repousa justamente no fato de que “é por tratar-se de um lugar que difere de toda apreensão do sujeito que um saber é liberado, já que ele só se entrega por meio do que, para o sujeito, é mal apreendido” (Lacan 1967: 38). Como observa Jacques-Alain Miller em “El analista y los semblantes”, a inflexão produzida por Lacan vai no sentido de definir o inconsciente de modo a incluir o fracasso em sua captura, como “um saber ao qual se tem acesso ‘*par méprise*’, apenas no momento de uma falha, quando não se está à sua altura” (Miller 1994b: 20).

Em outro momento, Miller assinalara na teoria do “sujeito suposto saber” de Lacan a tentativa de reversão de um erro subjetivo imanente à experiência analítica, qual seja, “a ilusão do paciente, a

ilusão fundamental, estrutural, de que seu saber – o saber do inconsciente – já está todo constituído no psicanalista” (Miller 1983-4: 77).

Essa ilusão “estrutural”, prossegue Miller, advém da liberdade de associação que a experiência de uma análise convida o analisante a percorrer. A exortação por parte do psicanalista é também uma prova de confiança no inconsciente, ou seja, de que, com sua presença, mesmo aquilo que aparentemente não apresenta qualquer significado – como um ato falho, tomado simplesmente como “descuido” ou “erro” – poderá ganhar nova significação. A teoria do “sujeito suposto saber” repousa sobre essa “promessa de significação”, promessa de um saber “que só se libera a partir do engano [*méprise*] do sujeito”, e não sobre uma decifração que viria de um Outro que tudo sabe previamente. A *méprise* se converte, assim, em um modo próprio de acesso ao saber inconsciente: “O inconsciente, na medida em que é posto em ação na experiência analítica, implica esse axioma que ninguém formulou antes de Lacan a propósito da experiência analítica, mas que de todos os modos funciona como suporte dessa experiência: “Tudo tem uma causa” (ibid.: 79).

Essa observação implica reconhecer que a atribuição de sentido a uma mensagem cifrada, seja ela um sonho, um sintoma ou um escrito enigmático sobre os muros do palácio da Babilônia, demonstra o caráter estrutural da suposição de um saber que estaria aguardando sua decifração. Em outros termos, diante de palavras que a princípio não se sabe o que significam, de onde vieram e mesmo como apareceram ali, diante de um verdadeiro enigma apreendido como “furo” no saber, a convocação de um “intérprete” corre o risco de fechar essa abertura com um duplo movimento: ao fornecer o sentido oculto, elimina-se a indeterminação própria ao inconsciente, e ao atribuir esse sentido a um Outro, apaga-se o que, nesse Outro, é sem sentido para o sujeito.

Assim, quando Lacan se pergunta, em “La *méprise* du sujet supposé savoir”, qual o sujeito que poderia saber de antemão “o saber que só é liberado a partir do engano do sujeito” (Lacan 1967: 38),

ele mesmo responde, revelando a identidade desse “sujeito” que é, para ele, o parceiro ineliminável de todo saber filosófico: “O sujeito suposto saber, Deus ele próprio, para chamá-lo com o nome que Pascal lhe dá ao precisá-lo por seu inverso: não o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó, mas o Deus dos filósofos, ei-lo destronado de sua latência em toda teoria” (ibid.: 39).

Teologia e *diologia*

A distinção entre o “Deus dos filósofos” e o “Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó” de Pascal é retomada por Lacan em diferentes momentos de sua obra. O Deus dos filósofos corresponderia à tradição que nos chega por meio dos gregos, um Deus suposto como equivalente para todos, cuja presença pode ser detectada, inclusive, na teoria. Trata-se de um Deus que se apresenta como o “sujeito suposto saber”, como garantia última dos saberes ao qual o homem remete suas indagações. É esse o Deus que dá sustentação ao discurso “theo-lógico”. Seria conveniente, no entanto, diferenciar um outro modo de consideração do lugar ocupado por Deus no discurso:

Para a *Dio-logia*, da qual conviria separá-la, e na qual os Pais se superpõem, de Moisés a James Joyce, passando por Mestre Eckhart, ainda assim nos parece que é Freud quem melhor marca o seu lugar. Como já disse antes, sem esse lugar marcado, a teoria psicanalítica se reduziria, na melhor e na pior das hipóteses, a um delírio de tipo schreberiano: Freud, sobre isso, não se engana e não recua em reconhecê-lo (cf. precisamente seu “caso Schreber”) (ibid.).

Essa diferenciação entre teologia e “dio-logia” -- neologismo cunhado por Lacan -- merece destaque, pois é nesse contexto que encontramos, não sem surpresa, James Joyce, citado em meio a dois nomes da esfera da religião, Moisés e Mestre Eckhart. O que, no legado deixado por esses homens, permite a Lacan construir um edifício “diológico”, aí incluindo o nome de Joyce?

Para que se possa aferir a inclusão de James Joyce entre aqueles que, para Lacan, não se afirmam do lado de uma vertente “filosófica” (ou “teórica”, ou ainda “teológica”) da apreensão do lugar de Deus no discurso, será necessário um duplo movimento: destacar os possíveis elementos dessa “diologia” sugerida por Lacan e verificar o que, na obra de Joyce, teria autorizado Lacan a incluí-lo nessa vertente, o que será tratado no próximo capítulo.

Antes de tudo, a distinção entre “diologia” e teologia já vem marcada pela oposição entre a tradução latina da palavra Deus, *dio*, e o grego *theos*. Será a partir do confronto entre esses dois termos que Lacan construirá sua crítica ao modo como, no Cristianismo, sobretudo nas versões gregas do texto bíblico, chegou-se a uma apropriação ontológica de Deus por meio de sua concepção como Ser Supremo.³ Para Lacan, é justamente a apreensão ontológica que impede vislumbrar tudo aquilo que opera a partir do lugar ocupado por Deus na tradição judaico-cristã. É preciso ter em mente que sua crítica ao discurso teológico não descarta as questões relevantes do debate religioso, sobretudo o cristão, mas incide sobre a neutralização teológica do lugar antes ocupado pelo Deus de Abraão, Isaac e Jacó.

Apesar das dificuldades em percorrer o sinuoso labirinto lacaniano a esse respeito, podemos distinguir três campos de confrontação entre “diologia” e teologia.

Uma primeira crítica à teologia está centrada na apreensão de Deus como ser imutável e perfeito. Essa cristalização do divino no ser acabaria por produzir uma confluência entre a teologia e o discurso filosófico centrado na ontologia. O debate em torno da existência de Deus torna-se, assim, função de sua essência, como se o conceito de Deus fosse capaz de garantir uma passagem, sem rupturas, para a confirmação de sua existência.

³ Para uma apreensão do que seria uma “doutrina lacaniana” sobre Deus, remeto a Regnault (1985).

Uma segunda perspectiva teológica criticada por Lacan é a apreensão de Deus como Pai. A teologia, assim como toda teoria – ambas tributárias da mesma raiz etimológica –, indicariam a presença de um “sujeito suposto saber” latente em toda sua formulação. Como supõem de antemão a ação de um Deus onisciente e “não enganador”, retiram dessa suposição inicial a garantia das possíveis conquistas do saber. Se a teologia implica a ontologização do lugar de Deus, levando a uma coincidência entre Ser Supremo e garantia do saber último, isso terá conseqüências no momento em que se produz a identificação entre Deus e o Pai. De certo modo, podemos dizer que é justamente esse entrelaçamento entre o Ser Supremo, a suposição de saber e a paternidade que a crítica lacaniana busca desfazer, apoiando-se sobre o modo de apresentação do Deus da Revelação da tradição judaico-cristã.

O modo de acesso a Deus constitui um terceiro ponto de distinção entre teologia e “diologia”. A própria idéia de um acesso a Deus via sua demonstração é um aspecto importante nas elaborações teológicas. A contemplação da perfeição do ser divino, de seus atributos, orienta também a demonstração de sua existência. O modo de confirmar a existência de Deus apoiado na contemplação da perfeição de seu ser é posto em suspeição por Lacan, sobretudo quando essa demonstração se faz a partir de conceitos universais como bondade, justiça e beleza. Para Lacan, uma melhor apreensão da incidência de Deus no *logos* implica reconhecer o modo como a questão de sua existência se apresenta a partir dos *encontros* com Deus, trazendo à tona certos elementos que jamais poderiam ser desconsiderados pela psicanálise. Na única lição do seminário “Os Nomes-do-Pai” (1963), por exemplo, Lacan observa que a angústia experimentada por Kierkegaard diante de seu encontro com Deus é um elemento impossível de ser desprezado em qualquer tentativa de apreensão de seu lugar no discurso, mas via de regra é negligenciado quando a preocupação recai sobre a demonstração ou contemplação do divino.

Êxodo 3,14: “Eu sou aquele que sou”

É em torno da passagem da revelação do nome de Deus a Moisés, em Êxodo 3,14, que Lacan apóia sua crítica à interpretação ontológica do lugar de Deus na linguagem e encontra respaldo para o estabelecimento do que poderiam ser os princípios de sua “diologia”.

Suas referências a esse episódio bíblico são variadas e, embora partam de perspectivas distintas, em todas elas a tônica é confrontar a passagem da Bíblia e sua interpretação teológica, como se aquela fizesse saltar a verdade recalcada pela teologia.

Sabemos que Êxodo 3 é o relato de um encontro, o encontro de Moisés com o Deus de Abraão, Isaac e Jacó. Do círculo de fogo produzido por uma sarça em chamas surge a voz de Deus, que chama pelo nome de Moisés, anunciando a missão de libertar seu povo das mãos dos egípcios e conduzi-lo à Terra Santa. Estamos definitivamente no tempo de um Deus que fala e chama por suas criaturas: “Eu sou o Deus de teu Pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó” (Êxodo 3,6).

Na seqüência do diálogo entre Moisés e a voz que sai da sarça ardente, chegamos ao momento em que Moisés pede a Deus que revele seu nome: “Moisés disse a Deus: Eis que eu irei aos filhos de Israel, e lhes direi: O Deus de vossos pais enviou-me a vós. Se eles me perguntarem: Qual é o seu nome? Que lhes hei de responder? Deus disse a Moisés: *Eu sou aquele que sou*.⁴ E disse: Assim dirás aos filhos de Israel” (Êxodo 3,13-14).

No prefácio à coletânea publicada pelo *Centre d'Études des Religions du Livre* dedicada a Êxodo 3,14, seu editor Alain de Libera chama a atenção para a importância decisiva que a interpretação desse trecho da Escritura teve para uma identificação de Deus ao “ser”, marcando “o encontro decisivo, historicamente, intelectual-

⁴ “Ehyé asher ehyé”, em hebraico.

mente e espiritualmente, da tradição ‘judaico-cristã’ do Livro com o ‘ser’ da filosofia grega” (Libera 1986b: 13). Esse encontro é também a fonte de uma redução da interpretação filosófica do versículo a uma “simples ‘teologia natural’, desdobrada de uma ‘metafísica do Êxodo”, redução essa que acabou se materializando no “conceito mais ou menos definido de ‘onto-teologia” (ibid.).

Em “Théo-logique”, artigo escrito para a *Encyclopédie philosophique universelle*, Jean-Luc Marion ajuda a esclarecer alguns desses pontos. O próprio termo “teologia” [*théo-logie*], adverte, deve ser posto em questão, por pressupor uma convergência perfeita e legítima entre Deus e *logos*: “Ao supor a sua coesão, a teologia supõe algo mais: que a instância lógica pode apoderar-se de Deus (ou do divino) e, como em todas as outras ciências, determinar o que, a cada vez, torna-se seu objeto” (Marion 1989: 17-25).

Assim, para Marion, uma pergunta decisiva não pode ser evitada: Em suma, a pergunta comum (e, em certos limites, também legítima) – pode-se dizer que existe alguma coisa como Deus? – é presidida por uma pergunta mais singular: qual “logos” poderia ainda dizer, a cada vez, Deus, os deuses, o divino e o sagrado, sem imediatamente reduzi-los ao nível de um objeto determinado de antemão por meio de uma ciência rigorosa – e portanto rigorosamente dominadora dos objetos de seu saber (ibid.: 17)?

A teologia, assim, vê-se em um impasse: ou se mantém fiel à univocidade da razão metafísica, na qual Deus é apenas um objeto particular de uma ciência entre outras, ou será necessário conceber uma teologia que respeite as exigências próprias de Deus, exigências essas que se manifestam a partir dele próprio, modificando, sem destruir, as condições do discurso comum. Marion evoca, nesse momento, o modo como Kant resume a questão: “Se entender por teologia o conhecimento do Ser originário, esse conhecimento procede ou da simples razão (*theologia rationalis*) ou da revelação (*revelata*)” (Kant 1781: 525 [A631 / B659]).

Ainda que em outros termos, vemos aqui delineada a oposição pascalina entre o Deus da filosofia e o Deus de Abraão, Isaac e Jacó, ou seja, entre um Deus convertido em Ser, cujo conhecimento procede da razão, e um Deus cujo acesso se faria por meio da revelação.

Antes que possamos adentrar pela crítica lacaniana, convém seguirmos, com Marion, o quadro apresentado por Kant em relação ao discurso teológico. Excluída a via do conhecimento de Deus pela revelação (isto é, como proveniente de um encontro), a teologia racional segue por dois caminhos: o da “teologia natural”, na qual a existência de Deus é determinada por analogia com a natureza, gerando um teísmo “que conhece Deus como ‘autor do mundo’, seja segundo a causalidade natural (teologia física), seja segundo a causalidade livre (autor moral)” (Marion 1989: 21), ou o caminho da “teologia transcendental”, que concebe Deus não como “autor do mundo”, mas como “causa do mundo”, utilizando apenas conceitos para deles derivar a existência de Deus.⁵ Essa última, que pretende conhecer a existência de Deus a partir de simples conceitos, sem qualquer recurso aos dados da experiência, converte-se, para Kant, em uma “ontoteologia”. Conceito extremo da teologia racional, o que exclui toda possibilidade de conhecimento por meio da revelação, a “ontoteologia” acaba por “reconduzir a existência a Deus unicamente pela potência dos conceitos” (Kant 1781: 21), conferindo, desse modo, um “estatuto metafísico” a Deus e “sua submissão definitiva ao *théo*-lógico” (ibid.).

Aqui a identificação lacaniana do Deus dos filósofos com a figura do “sujeito suposto saber” se torna mais nítida, uma vez que se

⁵ Na verdade, Kant estabelece uma distinção que nos interessa de perto nessa confrontação entre teologia e diologia. Chama de “deísta” a quem só admite uma teologia transcendental, isto é, para quem o conhecimento racional de Deus procede apenas da razão pura, mediante conceitos meramente transcendentais. E de “teísta” aquele que admite também uma teologia natural, ou seja, que o conhecimento de Deus deriva de conceitos que provêm da natureza (inclusive da alma) (Kant 1781: A632 / B660).

trata de um Deus que entra no discurso metafísico *pela própria exigência desse discurso*. Assim, arremata Jean-Luc Marion, “uma teologia racional recorre mais a Deus para completar a razão do que define Deus através da razão” (Marion 1989: 22).

A teologia racional necessita, no entanto, de outra noção para completar seu arcabouço, a noção de Deus como *causa sui*, como causa de si mesmo, pois é esse o ponto por meio do qual se faz a passagem do “conceito” de Deus à sua existência:

Segundo a constituição onto-teo-lógica da metafísica, Deus só poderia ter um nome, que resume e destrói todos os outros: *causa sui*; com efeito, a fundação que circula entre o ente por excelência e o ente enquanto tal deve concentrar sua duplicação no ente [Deus como causa de si mesmo]. Desse modo une a ontologia [o ente por excelência, o conceito] à teologia [o ente como tal, sua existência] segundo uma exigência lógica: Deus, entendido como *causa sui*, é o único a dar sustentação ao conjunto da onto-teo-logia, e a completar a metafísica (ibid.: 23).

Por uma exigência própria ao discurso, se tudo tem sua causa em Deus, a pergunta sobre a causa de Deus só permite uma resposta consistente capaz de “fechar” o sistema em sua dependência a Deus: conceber Deus como causa de si mesmo.

Deve-se concordar, contudo, que um Deus decorrente da estrutura do discurso da razão, um Deus concebido como “sujeito suposto saber”, para ficarmos com os termos de Lacan, é um Deus que, à primeira vista, não convoca nenhum culto, não clama por nenhuma adoração. Não é um Deus para o qual se reza ou se fazem sacrifícios. Na bela expressão de Marion, trata-se de “um Deus que se pensa, mas que não se ama” (ibid.).

Os nomes de Deus

Pensar um Deus a partir dos estados da paixão – eis, a meu ver, a orientação “diológica” de Lacan. A teologia, ao promover a ontologi-

zação do lugar de Deus, neutraliza ao mesmo tempo tudo que se apresenta como paixão humana a partir dos encontros com Deus.

Para Lacan, essa depuração teológica tem seu ponto de partida na maneira como se buscou traduzir o nome com que Deus se apresenta a Moisés em Êxodo 3,14. Transposto para o alfabeto latino, o texto em hebraico resulta na expressão “AHYH ASR AHYH”, que, vocalizada, pode ser lida como “chye asher chye”. Na verdade, a tradução do hebraico traz dificuldades, uma vez que o nome revelado deriva do verbo “hayah”, equivalente ao verbo ser, mas que jamais se conjuga no presente. A forma como Deus revela seu nome na primeira pessoa se faz no tempo “inacabado” da conjugação, que indica muito mais uma duração que um estado, algo como “eu serei o que serei”.

A tradição judaica, como se sabe, transcreveu o modo como Deus se apresenta a Moisés por meio da redução às quatro consoantes que compõem o tetragrama impronunciável YHWH. Atento às torções produzidas pela teologia diante desse modo enigmático de apresentação, Lacan indica, já na tradução da Bíblia Septuaginta – forma grega sob a qual os primeiros cristãos receberam o Antigo Testamento –, a introdução da questão do “ser” no próprio nome de Deus. “Eu sou aquele que sou” ou “Eu serei o que serei” converte-se, assim, em “Eu sou aquele que é”: “Tu dirás aos filhos de Israel: aquele que é enviou-me até vós”.

Em várias passagens de seus seminários, Lacan chama a atenção para o fato de a versão grega de “Eu sou aquele que sou” para “Eu sou aquele que é” contribuir para transformar o Deus Todo-Poderoso das montanhas de Canaã em um ente, um Ser Supremo, em outras palavras, um *theos*. Tal conversão favorece a concepção de Deus como Outro imutável, confluindo, por exemplo, com a concepção aristotélica de um Deus como a esfera mais fixa do céu.

Contudo o Deus que se anuncia a Moisés pelo Verbo implica uma série de outras considerações: “é bem conveniente nos perguntarmos se nossa relação com o outro não está fundamentalmente tocada pela tradição que se anuncia na fórmula, flanqueada, nos

dizem, por uma arvorezinha flamejando -- *Eu sou aquele que sou*" (Lacan 1955-6b: 324). Nesse sentido, é preciso levar ao extremo as conseqüências desse modo de apresentação do Outro, uma vez que "seja o que for que se anuncie como *Eu sou aquele que sou*", isso é algo "perfeitamente problemático, não sustentado". Diferentemente do Deus que se oferece à contemplação por meio da teologia, "um outro que se anuncia como *Eu sou aquele que sou* é, só por esse fato, um Deus além, um Deus escondido, e um Deus que não revela em caso algum o seu rosto" (ibid.: 325). Trata-se de um outro problemático, uma vez que não sabemos exatamente onde se apóia, pois, a princípio, não há um ser que lhe dê sustentação: "Que somos nós para poder responder a *aquele que sou*? Ficamos apenas demasiado incertos", ainda mais se a experiência analítica nos revela "que somos tanto menos aqueles que somos quanto sabemos bem que algazarra, que caos espantoso, atravessado de objurgações diversas experimentamos em nós a cada instante, a todo momento" (ibid.).

O sentido da crítica de Lacan à teologia poderia, finalmente, reduzir-se a uma questão: diante da "demasiada incerteza" suscitada pelo nome de Deus, seria a constituição de um Ente Supremo sobre esse lugar a única resposta possível?

Desde *O seminário, livro 3: as psicoses* (1955-6), apoiando-se sobre as análises de Heidegger a respeito do *Dasein*, Lacan já atentava para o que há de irredutível na função do verbo *ser*, para além de toda ontologia criada à sua volta, ou seja, para sua função pura e simples de cópula, o verbo *ser* exprimindo exclusivamente a relação entre o sujeito e o predicado. Em *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-3), ao retomar a crítica à ontologia como concepção de mundo, Lacan vai um pouco além, fazendo ver que a ontologia "valorizou na linguagem o uso da cópula, isolando-a como significante", o que não deixa de ter conseqüências arriscadas: "Parar no verbo *ser* -- esse verbo que não é nem mesmo, no campo completo da diversidade das línguas, de uso que pudéssemos qualificar de universal --, produzi-lo como tal, eis uma ênfase cheia de riscos" (Lacan 1972-3b: 44).

A expansão produzida sobre o verbo “ser”, prossegue Lacan, pode ser dissolvida ao se liberar o significante “ser” da significação ontológica que o discurso teológico lhe impõe:

Para exorcizá-la [a valorização ontológica do verbo ser], bastaria talvez colocar que quando dizemos sobre o que quer que seja, que aquilo *é o que é*, nada obriga, de modo algum, isolar o verbo ser. Isso se pronuncia *é o que é*, e poderia muito bem escrever-se *éoqueé*. Não se veria senão fogo nesse uso da cópula. Não se veria senão fogo se um discurso, que é o discurso do Senhor, para sê-lo, não pusesse o acento no verbo ser (ibid.).

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60), em meio aos comentários a respeito de “Moisés e o monoteísmo”, de Freud, Lacan retornaria ao exame da passagem do Êxodo realizada em *O seminário, livro 3*. Apoiando-se sobre a distinção freudiana de dois Moisés na história do povo judeu – um primeiro, egípcio, legislador e defensor de uma religião monoteísta, por fim assassinado pelo seu povo, e um segundo, midianita, mágico, profético, cuja imagem, ao longo da história, teria sido confundida com a do primeiro –, Lacan lamenta o fato de Freud ter evitado comentar, em seu estudo, o encontro desse segundo Moisés, o “inspirado”, com a voz que emerge da sarça ardente, isto é, o encontro de Moisés com um Deus que se apresenta como escondido. Se a sarça ardente que circunscreve a voz de Deus indica sua inacessibilidade, ao mesmo tempo revela o lugar de onde procedem as leis: “Esse Deus escondido é um Deus ciumento. Parece muito difícil dissociá-lo daquele que, na mesma roda de fogo que o torna inacessível, faz, diz-nos a tradição bíblica, com que os famosos dez mandamentos sejam ouvidos pelo povo reunido em sua volta sem poder transpor um certo limite” (Lacan 1959-60b: 214).

Em “Moisés e o monoteísmo”, Freud busca demonstrar a relação entre o assassinato do Moisés “monoteísta” pelo seu povo e a veiculação de sua mensagem, ou seja, da mensagem de um Deus único,

veiculação que, vale lembrar, se faz por meio do recalque desse assassinato. Todo esse circuito conclui-se na paixão de Cristo, com a reencenação do assassinato do Grande Homem, seguido da Ressurreição daquele que a todos redime. Trata-se de um percurso que, em última análise, reafirma a presença de um Deus único.

À “diologia” lacaniana interessa acompanhar os passos que, na tradição judaico-cristã, produziram a passagem do Deus poderoso e ciumento das montanhas de Canaã para a figura única do Deus-Pai. Passagem fundamental inclusive no modo como o mundo é apreendido, uma vez que esse Deus único “é, ao mesmo tempo, o senhor do mundo e o que dispensa a luz que anima a vida, assim como difunde a clareza da consciência”, e que os atributos a ele associados são os mesmos de “um pensamento que regula a ordem do real” (ibid.: 220). Essa função reguladora do Deus único confunde-se com o “avanço em espiritualidade” [*Geistigkeit*] que Freud atribui à passagem, na cultura, da prevalência da maternidade à primazia da paternidade. Para Freud, essa modificação representou um verdadeiro passo na apreensão da realidade como tal, uma vez que essa apreensão está apoiada exclusivamente sobre conjecturas, suposições, hipóteses – como a própria paternidade –, e não sobre a evidência dos sentidos, encarnada pela maternidade.

A “diologia” lacaniana anuncia, assim, que o lugar de Deus-Pai é resultante da confluência entre o Deus único, regulador da ordem do real, e o Deus paradoxal que se apresenta com o nome de “Eu sou aquele que sou”. Resta agora identificar as conseqüências dessa conjugação.

Sobre esse aspecto, a leitura lacaniana demonstra que o modo indeterminado de apresentação do nome – “Eu sou aquele que sou” – é algo constitutivo do lugar mesmo daquele que ali se instala. Esse *non-sense* do nome revelado, esse sentido que se esvai em seu próprio enunciado, equivaleria, para Lacan, à estrutura mesma de um furo [*trou*]. Em sua lição de 15 de abril de 1975 de “O seminário, livro 22: R.S.I.”, Lacan retorna sobre o modo de revelação do nome do Deus de Abraão, Isaac e Jacó:

Eles [os judeus] explicaram muito bem o que eles chamam de Pai. Eles o enfiam em um ponto de furo que não podemos nem mesmo imaginar – Eu sou aquele que sou, isso é um furo, não? Um furo, se vocês acreditam nos meus pequenos grafos, isso engole, e em seguida, há momentos em que isso cospe. Isso cospe o quê? O nome, o Pai como nome (Lacan 1974-5: 54).

Conceber o lugar de Deus-Pai como impossibilidade, isto é, como apresentando um furo na trama de significações, gera consequências bastante distintas daquelas que se originam da presença, nesse lugar, de um Ente Supremo. A própria noção de paternidade passa a ser avaliada a partir do que pode ser pensado como fuga na ordem do sentido.

Conceber um furo, um vazio simbólico, uma indeterminação no lugar de onde emana o nome de Deus-Pai é o que, a meu ver, justifica a convocação, por Lacan, de Mestre Eckhart para se incorporar à lista dos “diólogos” elaborada em “La méprise du sujet supposé savoir”.

Mestre Eckhart e o vazio de Deus

Um contato com algumas teses de Mestre Eckhart permite vislumbrar de que modo Lacan poderia sentir-se autorizado a incluí-lo entre os representantes de sua “diologia”.

Em *Penser au moyen-âge* (1991), Alain de Libera chama a atenção para o fato de o teólogo dominicano ser uma nota destoante em relação ao aristotelismo predominante no pensamento cristão medieval. Essa discrepância advém, justamente, do fato de se poder distinguir, nos tratados e sermões de Eckhart, um modo de acesso a Deus que estaria para além de todo conhecimento, não se guiando pelos conceitos atribuídos a Ele. É a ignorância do “homem pobre”, daquele que nada sabe, e não o conhecimento que, paradoxalmente, o põe na via de união com Deus. O acesso a Deus não se dá por meio de Sua contemplação, mas passa, necessariamente, pela expe-

riência de um vazio. Diferentemente do que advoga o pensamento teológico, há, para Mestre Eckhart, uma descontinuidade a ser experimentada na via que conduz o homem até Deus.

Como exemplo da influência dessa tese de Mestre Eckhart, Alain de Libera se refere ao tratado conhecido como “Assim foi a irmã Katrei”, libelo de circulação entre as beguinhas.⁶ Um relato do diálogo de uma jovem beguina com um confessor dá bem a idéia do que seria esse vazio a ser experimentado na “confirmação”, na união final com Deus. Experiência de mortificação, a “confirmação” é “um estado de vacuidade, uma passagem pelo vazio, que não é habitado por nenhum desejo, mesmo esse de esposar a dor do Crucificado” (Libera 1991: 312).

A passagem que leva à união com Deus, à deificação, deve necessariamente atravessar uma experiência de mortificação, na qual “a morte não tem uma função inaugural, ela não abre um espaço”, mas está situada “em posição intermediária, em uma seqüência cujos extremos são a deificação e o retorno à vida” (ibid.).

É nessa perspectiva que Libera nos convida a perceber, na frase conclusiva da irmã Katrei, uma ressonância das teses eckhartianas: “Eu sou confirmada. Confirmada na deidade nua, onde não há nem imagem nem forma” (ibid.: 313).

Essa confirmação – índice do encontro com Deus – indicaria um retorno ao lugar anterior à própria Criação, lugar onde nem

⁶ A *Enciclopedia Cattolica* descreve as beguinhas como sociedades místicas que se espalharam pela Alemanha, França, Itália e Bélgica, por volta do século XIII, formadas, no início, por “mulheres religiosas” que não formulavam votos perpétuos. Os votos de obediência e de castidade eram apenas temporários e o ingresso na vida religiosa não significava dar um “adeus total ao mundo”. Tendo tido sua doutrina condenada pelo Concílio de Viena, em 1311, as sociedades de beguinhas conheceram a decadência, apesar de ainda persistirem alguns centros na Bélgica, onde se dedicam às orações, à visita de doentes e a fazer trabalhos de renda (Paschini 1948: 1.143).

mesmo é possível distinguir criatura de criador. Trata-se de uma experiência com a deidade, e não mais “com Deus”, pois uma vez na deidade, já não haveria mais, como antes da confirmação, um Deus como objeto de contemplação. Já não estamos mais na apreensão especular de Deus, pois a confirmação, a beatitude terrestre, implica um acesso a Deus que ultrapassa todo pensamento, toda linguagem e, por conseguinte, torna obsoleta a própria noção de um “eu” capaz de confirmar uma visão “reflexiva” de Deus, ou seja, uma visão de Deus acompanhada da consciência dessa visão. Diferentemente do acesso contemplativo a Deus, a novidade do pensamento eckhartiano a respeito da “confirmação” estaria na necessidade de alcançar um estado prévio de deificação capaz de pôr a criatura em contato com Deus, pois, “para ser confirmado, é necessário, antes de tudo, tornar-se Deus”. Libera nos expõe toda a sutileza de um debate que, à primeira vista, pode soar delirante: “Não se trata simplesmente de dizer que ‘toda alma que entra em Deus torna-se Deus’ – o que seria aplicar a regra teológica tradicional, pela qual ‘tudo aquilo que está em Deus é Deus’. Na verdade, a novidade da posição assumida pela beata beguina é que “ela formula uma condição – não uma consequência ou um efeito – de acesso à deidade: nenhuma alma pode entrar em Deus antes de ter se tornado Deus, do mesmo modo como ela foi Deus, antes mesmo de ela ter sido criada” (ibid.: 315).

Como alcançar, então, esse estado de deidade? A pregação eckhartiana não vê outra alternativa a não ser o retorno ao nada, “ao modo como se era Deus” antes de se tornar uma criatura. Reduzir-se ao nada, experimentar o vazio, eis a via régia que conduz à deificação: “Deve-se reduzir-se a nada, abaixo de si e de todas as criaturas, de modo a não experimentar outra coisa a não ser deixar Deus agir em vós” (ibid.).

Nesse sentido, só a alma esvaziada de tudo que foi criado pode estar à altura, em sua pureza absoluta, do lugar natural de Deus. Libera expõe nos seguintes termos a relação particular de Deus

com o vazio na teologia eckhartiana: “Se a natureza tem horror ao vazio, Deus tem aí seu lugar natural. O vazio não existe na natureza, mas ele está ao alcance do homem graças ao desligamento”. Nesse sentido, ao esvaziar-se de tudo aquilo que é criado, “a alma torna-se livre para um Deus que ela liberta de si mesma, ela ‘permite a Deus ser o que ele é’, isto é, extravasar-se, emanar a si próprio do seu lugar” (ibid.: 324).

A experiência mística

Seguindo a leitura de Libera da obra do dominicano alemão, encontramos também uma reflexão a respeito dos diversos modos da exegese de “Eu sou aquele que sou” nos tratados e sermões de Mestre Eckhart (Libera 1986a: 127-62). O que se destaca é a maneira como Eckhart distingue uma negatividade própria do ser divino no próprio modo de apresentação de seu nome. Há, de início, uma impossibilidade, a de pensar Deus como sendo qualquer coisa.

Em *História da filosofia cristã* (1952), Philoteus Boehner e Etienne Gilson também chamam a atenção sobre essa negatividade do ser divino no pensamento eckhartiano. Filiando-se às teses de Dionísio, o Pseudo-Aeropagita, para quem a negação é um modo de afirmação da verdade, Eckhart teria encontrado no modo de apresentação do nome de Deus – o *Ego sum qui sum* da versão latina – uma negatividade que propositadamente está além de qualquer determinação. Esse modo de apresentação de Deus estaria em consonância com uma recusa em considerar o ser fundamento do divino. Como o ser diz respeito apenas àquilo que se produziu a partir do Verbo, pertence exclusivamente ao domínio do criado, e não do Criador. Nesse sentido, é inconcebível associá-lo a Deus: “Se o ser é posterior ao saber e ao conhecer divinos, segue-se que aquilo que é Deus é superior ao ser; pois Deus é determinado como conhecimento puro”. A consequência imediata desse postulado é a instauração de uma exterioridade entre a criatura (o ser) e Deus, isento de tudo que é criado: “Deus é a imunidade do ser (“*puritas essendi*”) e não

se pode designá-lo com nenhum nome derivado da criatura” (Boehner & Gilson 1952: 324).

Seguindo esse pensamento, é esclarecedor o modo como Mestre Eckhart interpreta a revelação enigmática do nome de Deus a Moisés:

Se à noite inquirimos de alguém que deseja ficar oculto e se recusa a declinar o nome: quem és?, ele responderá: eu sou quem sou. Assim também falou Deus de si mesmo quando quis mostrar que nele se encontra a imunidade do ser (“*puritas essendi*”). Eu sou quem sou. Deus não diz simplesmente: “Eu sou”, mas acrescenta: “Quem sou”. Por conseguinte, Deus não possui o ser, a menos que queiras dar a esta mesma pureza o nome de ser (*apud* Boehner & Gilson 1988: 523).

Essa relação com um Deus escondido é o que, para Alain de Libera, põe Mestre Eckhart na trilha do pensamento místico. Em *Penser au moyen-âge*, Libera chama a atenção para a necessidade de reconhecer a conotação medieval do termo, utilizado para qualificar

um encadeamento regulado dos métodos que conduzem a Deus: travessia da linguagem, mas também do pensamento, que, por ultrapassagens sucessivas de afirmação e negação e, mais profundamente, por um despojamento de todas as imagens [o que implica uma travessia não apenas da linguagem, mas também do pensamento, bem como um despojamento de todo imaginário], acaba por conduzir a uma certa extenuação do pensável e do dizível, onde se realiza uma união com aquele que está para além de toda essência e de todo conhecimento (Libera 1991: 301).

Chegamos aqui ao que se pode caracterizar como a dimensão mística da “diologia” lacaniana. O caminho que conduz até um Deus para além das formas e do pensamento e que tem no seu horizonte a união “com aquele que está para além de toda essência e conhecimento” é, conforme as teses apresentadas por Lacan em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, análogo àquele percorrido pela sexualidade

feminina, na trilha cujo gozo está situado para além da dimensão fálica. Nesse sentido, haveria na sexualidade feminina algo que a situa favoravelmente para seguir a via mística, uma vez que “é na medida em que seu gozo é radicalmente Outro que a mulher tem mais relação com Deus” (Lacan 1972-3b: 103).

Se do encontro com o objeto místico, isto é, com um Deus oculto, resulta uma experiência de gozo, de arrebatamento (como em Santa Teresa d’Ávila), ou de “confirmação” (como na irmã Katrei), trata-se sempre de uma experiência que nenhum saber é capaz de apreender. “Do que gozam os místicos?”, interroga-se Lacan, para logo ver-se frustrado nos testemunhos que colhe dos escritos místicos. Se, por um lado, eles nos asseguram a presença desse gozo, por outro não são capazes de produzir nenhum saber a partir dele: “Eles o experimentam”, reconhece, “mas não sabem nada dele” (ibid.).

Situado no mesmo plano do gozo feminino, por seu caráter de transbordamento em relação aos limites impostos pela palavra, a experiência mística indicaria um modo particular de acesso a Deus. Não se trata mais de alcançá-lo por meio da contemplação de seus atributos ou de uma revelação passiva. A existência de Deus (ou, como prefere Lacan, sua ex-sistência) é, na experiência mística, confirmada por meio do gozo. Eis, para Lacan, a revelação de uma nova face de Deus, uma face do Outro divino “suportada pelo gozo feminino” (ibid.).

Sabemos o quanto a experiência mística pode incomodar a vida institucional da Igreja, e Mestre Eckhart, como vários outros, não escapou de um processo que só não chegou a seu termo em razão de sua morte. Essa ameaça que o gozo místico, como expressão do gozo feminino, representou para a Igreja é ressaltada por, entre outros, Jacques-Alain Miller, ao sugerir que a solução encontrada pela Igreja para a inclusão das mulheres na vida religiosa teria sido a deliberação de “casá-las com Deus” (Miller 1994a: 98).

Desse modo, os votos de obediência, submissão e castidade poderiam ser entendidos também como modo de enquadrar o gozo transbordante próprio à condição feminina. Como nenhum homem

estaria à altura desse gozo, prossegue Miller em tom levemente irônico, “se necessita nada menos do que Deus para isso” (ibid.).

A marca freudiana de Deus-Pai

É o momento de buscarmos as razões que teriam justificado a observação de Lacan de que Freud seria, entre os representantes da “diologia”, aquele que teria mais bem marcado o lugar do Pai. Alcançamos o último estágio do percurso que nos levará à abordagem dos elementos “diológicos” no texto de Joyce. Como já tivemos a oportunidade de examinar em “La méprise du sujet supposé savoir”, Lacan chama a atenção para a importância desse lugar marcado do Pai, sem o qual a teoria psicanalítica se reduziria àquilo que ela é, na melhor e na pior das hipóteses: um delírio do tipo schreberiano, fato reconhecido pelo próprio Freud (Lacan 1968: 39).

Para Lacan, portanto, haveria uma convergência entre um “delírio” e a “teoria” psicanalítica, caso Freud não tivesse marcado, nesta, o lugar do Pai.

É preciso reconhecer que a referência a um delírio indica uma perspectiva mais abrangente que a de uma produção patológica. Em “La psychose dans le texte de Lacan”, Jacques-Alain Miller se apóia na lógica para oferecer uma definição ampliada do delírio, entendendo-o como qualquer “montagem de linguagem construída sobre um vazio” (Miller 1989b: 135). Essa perspectiva generalizada do delírio, além de incluir as definições clássicas – nas quais o delírio é tomado como um pensamento, uma interpretação, uma intuição ou uma convicção sem qualquer correlato de realidade –, teria a vantagem de abrir uma perspectiva sobre o modo como habitamos ou somos habitados pela linguagem, já que a frequência dessas montagens em torno de um vazio vai além da dimensão do patológico. Nesse sentido, até mesmo a noção de “ficção” poderia ser incluída no campo dos delírios.

A inflexão produzida por essa definição oferece, a meu ver, melhores condições para situar, na linguagem, o lugar marcado por

Freud como o lugar do Pai, ou, como prefere Lacan, o lugar dos Nomes-do-Pai.

Se considerarmos a linguagem exclusivamente pela via da comunicação, ou seja, como aparelho de denotação capaz de indicar seu referente, o delírio pode ser entendido como uma construção de linguagem cujo referente se encontra vazio. Nessa perspectiva, podemos chamar de delírio tudo aquilo que se diz acerca da realidade sem que haja, necessariamente, um referente nessa mesma realidade. Seguindo as teses propostas por Miller, mesmo a análise lógica demonstra que, em várias situações, a linguagem, como no delírio, pode referir-se ao vazio como se fosse alguma coisa. O exemplo de Bertrand Russel é clássico entre os lógicos: “O rei da França é careca”. Até que ponto estaríamos autorizados a tomar uma frase como essa, sem correlato na realidade, como frase delirante? Ou seria melhor pôr sob a rubrica de delírio toda frase que se enuncia nesses termos? Até que ponto a linguagem oferece garantias que poderiam evitar o delírio?

Longe de procurar a paz entre a palavra e a coisa, ou uma correspondência exata entre o referente e a linguagem que o denota – trilha que inspirou o positivismo lógico e inspira até hoje seus herdeiros –, a psicanálise se reconhece como prática que deriva das experiências do ser falante com as discrepâncias, os equívocos, os impasses e as impossibilidades de denotação/significação na linguagem.

Nesse aspecto, diríamos que “La méprise du sujet supposé savoir” sugere duas frentes diante das quais a teoria psicanalítica deve se distinguir: em um primeiro movimento, do delírio verdadeiro – preocupação presente desde Freud –, uma vez que, diante de situações que apresentam vazio de significação, ela não tem por objetivo, como o delírio, construir uma tela protetora que encubra esse nada⁷; em um segundo, do saber “teológico”, isto é, de uma

⁷ Como um *paravent du rien*, para ficarmos com a expressão de Lacan citada por Miller (1989b: 138).

teoria que, diante do vazio ou dos furos de significação, procure preenchê-los por meio da constituição de um sujeito suposto detentor da significação última, como o Deus dos filósofos de Pascal.

A partir dessas balizas, podemos entender, ainda em “La méprise du sujet supposé savoir”, a orientação de Lacan no que se refere à teoria do inconsciente, concebida como “teoria que inclui uma falta que deve ser reencontrada em todos os níveis, inscrevendo-se aqui como indeterminação, lá como certeza, e formar o nó do ininterpretável” (Lacan 1967: 40).

Uma teoria que inclui necessariamente a falta deve, portanto, distinguir-se de uma mera construção protetora diante dessa falta, como poderíamos pensar tratar-se no delírio, bem como de uma teoria reparadora que, por um artifício, acabaria por preencher o vazio ou a falta, instalando aí um ser como garantia final do saber.

Nesse contexto, é necessário entender o que exatamente significa “marcar o lugar do Pai”. Como vimos, uma indicação advém da observação de Freud em “Moisés e o monoteísmo”, a respeito do advento da paternidade, apresentada como essencialmente distinta do lugar ocupado, na economia psíquica, pela Mãe. Freud descreve a substituição da ordem matriarcal pela patriarcal como representando um avanço na *Geistigkeit*, isto é, um triunfo das forças do intelecto sobre as forças do sentido, uma vez que “a maternidade é provada pela evidência dos sentidos, ao passo que a paternidade é uma hipótese, baseada numa inferência e numa premissa”. A instauração da ordem patricarcal representaria, desse modo, uma progressão: “Tomar partido, dessa maneira, por um processo de pensamento, de preferência a uma percepção sensoria, provou ser um passo momentoso” (Freud 1934-8: 136).

Em uma primeira aproximação, os mitos freudianos do Pai – pois veremos, ainda que brevemente, que esses mitos permanecem em contínua elaboração na obra de Freud – podem ser apreendidos como tentativas de marcar seu lugar no discurso, de natureza essencialmente distinta daquilo que se torna presente, por exemplo, na

relação à Mãe. Ao detectar na história da humanidade – não importando aqui sua confirmação antropológica – um “afastamento da mãe para o pai”, Freud na verdade apresenta em termos míticos aquilo que se atualiza na clínica, a saber, a substituição de um gozo primordial – miticamente representado pelo gozo do corpo da Mãe – por uma “nova ordem”, a da paternidade.

Marcando esse gozo primordial com o selo da inacessibilidade – a interdição é uma de suas versões –, a paternidade implicaria, ao mesmo tempo, um avanço em “espiritualidade”, pois introduz um modo de apreensão da realidade a partir de hipóteses e premissas, e não mais necessariamente pela evidência dos sentidos.

O nó mítico do Pai

O que distingue, pois, a teoria freudiana do Pai é uma constante reformulação de sua relação com o impossível, seja representado pela interdição do gozo da mãe, como na teoria freudiana do complexo de Édipo, seja pelo suposto gozo de todas as mulheres, como em “Totem e tabu” (1912-3). Em *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, Lacan insiste sobre essa consideração das elaborações freudianas a respeito do lugar do Pai, tomando-a como verdadeiro “nó mítico”, o mito entendido como “um enunciado do impossível” (Lacan 1969-70a: 118). Essa não é, na verdade, a única definição lacaniana da função do mito. Já em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, ao comentar o caráter de “mito moderno” de “Totem e tabu”, observara que se trata de

um mito que tem todas as propriedades do mito, isto é, não mais do que qualquer outro mito, ele não explica nada. O mito é sempre, como lhes mostrei apoiando-me em Lévi-Strauss, e sobretudo no que veio nutrir sua própria formulação, uma organização significativa, um esboço, por assim dizer, que se articula para suportar as antinomias de certas relações psíquicas – e isto num nível que não é simplesmente de temperança de alguma angústia individual, que não se esgota tampouco em nenhuma

construção que supõe a coletividade, mas que adquire sua dimensão completa (ibid.: 178).

Assim, podemos entender que “marcar o lugar do Pai” significa traçar os limites de uma instância a partir da qual se torna possível dar lugar à formulação de “enunciados do impossível”, ou ainda, um lugar onde se produzem articulações significantes capazes de suportar o que Lacan identifica como “as antinomias das relações psíquicas”.

A própria teoria do complexo de Édipo se inscreveria como um desses primeiros “enunciados do impossível”, ao buscar, no mito da morte do pai como condição para o gozo da mãe, as razões que explicariam a tendência universal ao amor pelo genitor do sexo oposto e à hostilidade ao genitor do mesmo sexo. O mito do assassinato do Pai Primevo, descrito em “Totem e tabu”, oferece uma base universal diante da qual o complexo de Édipo seria sua experiência individual. Ao assassinato do Pai, suposto modo de acesso ao gozo das mulheres, segue-se a emergência da Lei, reguladora de uma nova fraternidade, corporificada pela interdição do incesto.

“Moisés e o monoteísmo” poderia, nesse aspecto, ser considerado um terceiro momento da reelaboração em torno do Pai, com o retorno da temática do assassinato do Grande Homem. Como vimos, será por meio do recalque desse crime primordial que, para Freud, serão estabelecidas as condições para a veiculação da mensagem monoteísta, completando-se o processo com a paixão de Cristo, na qual a relação com Deus é traduzida nos termos de uma relação entre Pai e Filho.

Consoante essa demarcação do lugar do Pai, Lacan, ainda nos anos 1959-60, deduz sua verdadeira função, “a de ser um mito”, que é “sempre e unicamente o Nome-do-Pai” (Lacan 1959-60b: 370). Embora mais tarde promova uma pluralização desse Nome-do-Pai, fazendo ver que se trata de uma função capaz de ser levada a cabo por operadores distintos (daí ser mais apropriado dizer “os

Nomes-do-Pai”), mantém-se na via de delimitação da função ocupada pelo lugar do Pai no discurso.

Essa aferição da extensão do império do Pai e da eficácia de sua função deixa entrever uma verdadeira orientação para a psicanálise. O ponto vivo continua sendo a relação do sujeito com suas experiências de gozo, relação que o lugar do Pai busca ordenar, demarcar, orientar, permitindo a produção de enunciados do que esse gozo tem de impossível. Nesses termos, a função do Pai seria demarcar a inacessibilidade ao gozo primordial, representado em termos freudianos como a perda, para todo ser humano, do gozo mítico do corpo da mãe.

Essas seriam algumas das razões que teriam levado Jacques-Alain Miller a apresentar a hipótese de tomarmos os mitos freudianos do Pai como “contos feitos para romancear a perda de gozo” (Miller 1992: 8), isto é, modos de enunciação da “antinomia psíquica” originada da experiência de um déficit em relação a um suposto – e inacessível – gozo originário.

Nesse sentido, os mitos freudianos do Pai também devem ser diferenciados do mito da pulsão, sobretudo no modo de referir-se às experiências de gozo do sujeito. Se o mito da pulsão pode ser encarado como “variação do mito paterno”, é preciso observar que ele “não conta apenas a história do roubo da libido, como ela foi raptada de um corpo a partir de então condenado ao deserto do gozo” (ibid.: 9), pois o mito da pulsão é antes de tudo um relato da variedade de deslocamentos da libido.

Apoiada sobre o caráter migratório do gozo, a teoria freudiana da libido seria o relato de uma outra história, não mais a história de um roubo ou de uma interdição, mas a história dos destinos do gozo após a incidência da marca do Pai. Desse modo, o mito da pulsão necessariamente complementa os “romances da perda de gozo”, indicando que esse “romance” não se detém sobre um lamento, mas prossegue sob a forma insuspeitável do sintoma.

É nesse contexto que podemos, finalmente, apreciar a importância estrutural da demarcação freudiana, uma vez que “a relação

pessoal com Deus depende da relação com o pai em carne e osso e oscila e se modifica de acordo com essa relação e [...], no fundo, Deus nada mais é que um pai glorificado” (Freud 1912-3: 176).

Examinando esse parágrafo, Paul-Laurent Assoun observa que, nele, a idéia de um Deus-Pai toma o caminho inverso da encarnação. Não é Deus quem encarna no Pai, mas é em relação a um pai “em carne e osso” que se forja a imagem de Deus. O “pai glorificado” é o resultado de uma idealização ou sublimação, constituindo, por fim, o Deus-Pai das alturas (Assoun 1989: 36).

Não é por outra razão, conclui Freud, que a “psicanálise recomenda-nos ter fé nos crentes que chamam Deus de seu pai” (Freud 1912-3: 176), ainda que seja preciso reconhecer as forças contraditórias que se assentam sobre esse lugar.

A diologia de James Joyce

Eu gosto da idéia de o Espírito Santo
estar num tinteiro.
James Joyce, “Carta a Stanislaw Joyce”

Uma vez estabelecidos alguns princípios da “diologia” lacaniana, tentarei agora detectar aspectos da obra de James Joyce que nos autorizariam a identificá-lo como pertencente a essa tradição estabelecida por Lacan. O ponto de partida pode ser o episódio de *Um retrato do artista quando jovem* no qual Stephen Dedalus reencontra, em uma folha de seu caderno de geografia, uma seqüência vertical que produzira tempos atrás:

Stephen Dedalus
Série de Elementos
Clongowes Wood College
Sallins
Condado de Kildare
Irlanda
Europa
O Mundo
O Universo (Joyce 1916b: 25).

O texto informa o que significa, para Stephen, essa quadra anotada em seu caderno: “Ele virou para a folha em branco do livro de geografia e leu o que tinha escrito ali: ele, seu nome e onde estava” (ibid.). Podemos perceber, nessa sutil descrição de Joyce, que a identidade de Stephen – “ele” [*himself*] – é distinta de seu nome [*his name*]. Buscando uma maneira de fixar esse nome com maior precisão, Stephen constrói uma escala crescente e inclusiva que culmina no universo.

Esse desequilíbrio entre identidade e nome, ou entre uma suposta essência e aquilo que a designa, repercute na consideração a respeito dos limites do universo. Em meio ao tom ingênuo do personagem, Joyce introduz uma temática bastante fecunda, a do fechamento do conjunto englobador a que damos o nome de universo: “O que havia depois do universo? Nada. Mas havia alguma coisa à volta do universo para mostrar onde ele parava antes que o lugar nada começasse?” (ibid.). Sob esse linguajar juvenil, repousa uma questão instigante: a da relação entre o todo – o universo – e o nada. O que estabelece os limites do universo, o que permite sua totalização? Como seria o contato entre o universo e esse outro lugar onde repousa o nada?

O texto de Joyce alude àquele que, transitando entre o universo e o nada, seria o único capaz de um pensamento de tamanha grandeza: “Só Deus podia fazer isso. Ele tentou imaginar que pensamento grande devia ser aquele, mas só conseguia pensar em Deus” (ibid.). Não estamos distantes da problemática do Deus-Pai como a vimos com Mestre Eckhart e o estabelecimento do vazio como lugar natural de Deus, e mesmo do Lacan que, em “O seminário, livro 22: R.S.I.” (1974-5), indica o furo como lugar de apresentação do Deus da diologia.

Um Deus que está além do pensamento, um Deus-limite entre o todo e o nada não é um Deus que possa ser alcançado pelos atributos universais de sua essência. Qual seria, então, o nome desse Deus? – indaga-se o jovem Stephen: “Embora houvesse nomes diferentes para Deus em todas as diferentes línguas do mundo e Deus entendesse o que todas as pessoas que rezavam diziam em suas línguas diferentes ainda assim Deus continuava a ser sempre o mesmo Deus e o nome verdadeiro de Deus era Deus” (ibid.: 25-6).

Stephen deixa entrever que a pluralidade dos nomes de Deus – “em todas as diferentes línguas do mundo” – contrasta com seu lugar marcado na linguagem – “assim Deus continuava a ser sempre o mesmo Deus” [*still God remained the same God*]. O parágrafo, no entanto, conclui-se com a revelação do verdadeiro nome de Deus, um

nome que se inscreve de modo ao mesmo tempo paradoxal e cômico: “o nome verdadeiro de Deus era Deus” [*God's real name was God*].

O Deus que permite a distinção do universo e do nada repousa sobre um lugar fixo no qual se inscreve uma pluralidade de nomes. Esse lugar é assinalado por meio de uma aparente tautologia, cujos reflexos podem ser detectados como perturbação no nível da linguagem.

Confissão

O reencontro com Deus em *Um retrato do artista quando jovem* se dá em um contexto distinto. No Capítulo III, encontram-se o pecador e a figura de um Deus ofendido. A via que leva Stephen à confissão não é sem percalços, pois há, além do “orgulho”, a consciência de que seus pecados estão relacionados a poderosas forças que se agitam em sua alma, forças confrontadas com um Deus que parece nada querer saber disso:

De que lhe valia rezar se sabia que sua alma ansiava por sua própria destruição? Um certo orgulho, uma certa reverência, o impediam de oferecer a Deus uma oração sequer à noite embora ele estivesse dormindo e de lançar sua alma no inferno antes que pudesse implorar misericórdia. Seu orgulho do próprio pecado, seu insensível respeito por Deus, diziam-lhe que sua ofensa era revoltante demais para ser expiada toda ela ou em parte por uma falsa homenagem ao Onividente e Onisciente (ibid.: 109).

O pecado a ser expiado é o “pecado da impureza”, cometido consigo mesmo e com as mulheres. Perante a imagem da Virgem Maria, somos informados do que seria uma alma que anseia por sua própria destruição¹:

¹ Na verdade, a expressão *to lust after his soul lusted after its own destruction* indica, a meu ver, o gozo aí envolvido (cf. Joyce 1916b: 164).

Seu pecado, que o encobriria da vista de Deus, o levava para mais perto do refúgio dos pecadores. Os olhos dela pareciam considerá-lo com doce piedade; sua santidade, uma luz estranha brilhando tenuemente sobre sua carne frágil, não humilhava o pecador que dela se aproximava. Se jamais ele fosse impelido a lançar o pecado para fora de si e a se arrepender o impulso que o moveria nesse sentido seria o desejo de ser seu cavaleiro andante. Se jamais sua alma, retornando timidamente a sua morada depois que o frenesi do desejo físico de seu corpo se tivesse esgotado, se voltasse para aquela cujo emblema é a estrela da manhã, *clara e musical, falando do céu e infundindo a paz*, seria quando os nomes dela fossem murmurados suavemente por lábios nos quais ainda permaneciam palavras obscenas e vergonhosas, como o próprio sabor de um beijo lascivo (ibid.: 110).

Estranha apreensão do pecado, como se fosse algo necessário para protegê-lo da onipresença do olhar de Deus. A interdição ao pecado, que certamente emana do olhar daquele que tudo vê e tudo sabe, contrasta com o olhar que lhe chega da figura feminina, a “considerá-lo com doce piedade”. O encontro do pecador com a figura da Virgem Maria não desperta em Stephen a humilhação que antecipa a confissão nem o arrependimento, única via oferecida pela Igreja para um reencontro com o olhar de Deus. Stephen parece convicto de que as forças que o movem em direção ao pecado jamais podem ser “lançadas para fora de si” (como parece indicar a via da confissão), mas apenas substituídas, no caso, “pelo desejo de ser o cavaleiro andante” a serviço da Virgem Maria. Stephen parece mover-se como alguém que sabe em qual direção o desejo caminha em sua alma. O “frenesi do desejo físico” só se esgotará quando encontrar um lugar no olhar piedoso de uma santa de corpo frágil. A força que o move em direção ao pecado não poderá jamais ser suprimida, mas apenas deslocada, modificada, transformada. Como no jogo sensual que envolve a cultura do amor cortês, o pecado

pode se tornar fonte de um canto ao amor sublimado. Tanto o poeta que canta o nome de sua Dama quanto o jovem que se dirige “àquela cujo emblema é a estrela da manhã” sabem que “quando os nomes dela fossem murmurados suavemente”, seriam “por lábios nos quais ainda permaneciam palavras obscenas e vergonhosas, como o próprio sabor de um beijo lascivo”.

Um Deus que ignora essa agitação da alma conduz Stephen a um impasse: que destino dar ao desejo físico, “impuro”, em cujo horizonte estão o corpo das mulheres e o seu próprio? Que via seria possível – que não a da confissão e do arrependimento – para poder continuar se postando diante de Deus? Seria o inferno o único lugar para aqueles que persistem no caminho do desejo terreno?

A visão do inferno como morada criada por um Deus ofendido para abrigar os pecadores deixa Stephen aterrorizado. As palavras do livro de Isaías dão a exata medida de um ser monstruoso prestes a devorar todos aqueles que insistem no caminho do pecado: “O inferno ampliou sua alma e abriu sua boca sem quaisquer limites” (ibid.: 120).

Na descrição do inferno ouvida durante o sermão do Capítulo III, é possível reconhecer um relato das paixões humanas, ainda que sob a forma de pecado. Lá estão o *paena damni*, a dor da perda, a angústia da separação, sobretudo de Deus, o remorso e a dor moral. No inferno, o sofrimento ganha extensão, intensidade e eternidade. Na Igreja de Deus, parece não haver tratamento para as paixões que afligem Stephen, a não ser reconhecê-las como pecaminosas e ofensivas ao Deus-Pai: “Todas aquelas palavras eram dirigidas a ele. Contra seu pecado, sórdido e secreto, era dirigida toda a cólera de Deus. A faca do pregador penetrara profundamente em sua consciência enferma e ele sentia agora que sua alma apodrecia no pecado” (ibid.: 119).

Haveria alternativa diante de um Deus-Pai que não aquela que toma as paixões do filho como ofensas? Haveria saída além de impelir as paixões a uma conversão ao amor eterno de Deus?

Viagem a Cork: letras que olham

As respostas para essas questões vão na direção de uma nova morada para o Pai. Mas antes será necessário percorrer um caminho que instruirá sobre as condições dessa morada.

Uma passagem do Capítulo II descreve a viagem a Cork, cidade natal de Simon Dedalus, pai de Stephen, na qual ambos acompanharão o leilão de uma das propriedades da família. A venda faz parte do processo de degradação econômica que vêm sofrendo. Trata-se de uma passagem inteiramente dominada pelos efeitos, sobre Stephen, dos gestos, falas e observações de seu pai, em diferentes cenários: o trem, o hotel Victoria, o Queen's College e seu anfiteatro de anatomia, uma mercearia e as ruas da cidade. Embora sejam descritas as diferentes conseqüências da narrativa – *a tale*, escreve Joyce – do pai sobre o filho, é impossível perceber em Stephen lugar para a compaixão, ou mesmo qualquer interesse pela tradição que lhe chega por meio de Simon:

Ouvia sem simpatia o relato de seu pai evocando Cork e as cenas de sua juventude, uma história interrompida por suspiros ou goles de um frasco tirado do bolso toda vez que nela surgia a imagem de algum amigo morto ou toda vez que o narrador se lembrava de repente da finalidade da visita presente. Stephen ouvia mas não conseguia sentir pena (ibid.: 91).

Nenhuma pena, nenhuma simpatia em relação a um pai confrontado com perdas emotivas ou financeiras. Stephen reage com total alheamento às imagens dos amigos mortos e mesmo ao dilapidamento do patrimônio familiar.

De maneira modificada, a incapacidade de ser afetado pela evocação dos mortos nas palavras do pai retorna na visita à sala de anatomia do Queen's College, local onde Simon iniciara um curso de medicina, sem, todavia, concluí-lo. Ambos percorrem as fileiras do anfiteatro em busca da cadeira com as iniciais de Simon Dedalus (que, é preciso notar, são também as iniciais do nome de Stephen).

Mantendo-se no fundo da sala, alheio a tudo, Stephen é repentinamente acometido por um estado de intensa perturbação, desencadeado pela visão de uma palavra talhada sobre uma das carteiras:

Na carteira à sua frente leu a palavra *Foetus* talhada várias vezes na madeira escura e manchada. A súbita inscrição agitou-lhe o sangue, parecia sentir à sua volta os estudantes ausentes no colégio e fugir da companhia deles. Uma visão de suas vidas, que as palavras do pai tinham sido incapazes de evocar, surgiu à sua frente daquela palavra talhada na carteira (ibid.: 93).

Em seguida, Stephen se vê assaltado por uma alucinação visual: um jovem de bigodes, talhando a palavra sobre a carteira, é rodeado por colegas que zombam da obra. Curiosa passagem que, desencadeada pela visão da palavra *Foetus*, contrapõe a impotência de evocação das palavras do pai a um retorno alucinatório das vidas passadas.

O texto de Joyce não oferece qualquer indicação sobre as razões que teriam levado Stephen a essa reação, deixando como indício somente a palavra *Foetus*. Sabemos apenas que ela é encontrada quando estava às voltas, ainda que de modo desleixado, com a procura das iniciais S. D.

Levando em consideração o que já foi possível expor a respeito do *furo* como forma de apresentação de um vazio de significação, a visão das letras talhadas sobre a carteira parece indicar o encontro de Stephen com uma experiência enigmática situada no nível do nome próprio. É nesse contexto de busca literal pelo Nome-do-Pai que Stephen se depara com uma palavra que parece desencadear uma desordem, uma perturbação da realidade, experimentada inclusive corporalmente.

Outro elemento se agrega a essa interpretação: tal como Moisés diante da sarça ardente, o episódio alucinatório de Stephen é interrompido por uma voz que clama por seu nome: “Alguém gritou o nome Stephen. Ele desceu apressadamente os degraus do anfiteatro de modo a ficar o mais distante possível daquela visão e, examinando

de perto as iniciais do pai, escondeu seu rosto enrubescido” (ibid.: 94). Todavia proteger o rosto não é suficiente para tranquilizar Stephen: “Mas a palavra e a visão saltavam diante de seus olhos enquanto ele retrocedia através do pátio em direção ao portão do colégio. Chocava-o encontrar no mundo exterior um vestígio do que julgara até então ser uma doença individual e animalesca de sua própria mente” (ibid.).

Nesse momento, a agitação de Stephen, mesclada a palavras e imagens, confunde-se com a presença, no mundo exterior, de vestígios ou traços do que antes era apenas elocubração de uma mente doentia. Verdadeira experiência de dissolução entre dentro e fora, ou de encontro com um ponto de contato entre interior e exterior, é a própria “realidade psíquica” que se encontra abalada. Em seu lugar, irrompe um estado de perplexidade em face do que se posta como exterior a essa mesma realidade, como se no mundo de fora se apresentasse também, com vida própria, o que considerava “uma doença individual² e animalesca de sua mente”. A evocação das postulações de Lacan a respeito das psicoses se torna aqui evidente: o que é rejeitado do simbólico retorna no real.

O fim do parágrafo descreve a experiência de devastação que assola Stephen, confrontado com palavras das quais desconhece a origem, mas não os efeitos:

Seus recentes devaneios monstruosos afluíam em tropel em sua memória. Eles também haviam surgido diante dele, súbita e furiosamente, de meras palavras. Entregara-se sem demora a eles e

² O termo “individual” merece relevo. Na conferência de abertura ao V Simpósio Internacional James Joyce (1975), Lacan observa que “é enquanto o inconsciente se enlaça ao *sinthome*, que é o que há de singular em cada indivíduo, que podemos dizer que Joyce, como está escrito em algum lugar, se identifica ao *individual*”, chegando ao ponto de encarnar nele mesmo o sintoma (Lacan 1979a: 28).

lhes permitira assolar seu intelecto e aviltá-lo, indagando-se sem parar de onde vinham, de quê covil de imagens monstruosas, e sempre fraco e humilde para com os outros, inquieto e enojado de si mesmo depois que eles o haviam assolado (ibid.: 94).

Não há resistência, não há oposição, apenas uma atitude de entrega para o que se revela sem explicação, tudo convergindo para a exaustão e a consumação. Nenhuma palavra é pedida ao pai, nenhum conforto é esperado dele, só o que resta é prosseguir a viagem a seu lado.

Novamente as histórias que lhe chegam aos ouvidos pelas palavras de Simon Dedalus contrastam com seus pensamentos. Os nomes dos amigos mortos de seu pai despertam vagas lembranças de sua própria infância na escola. É a experiência recém-vivida diante da palavra talhada na carteira da sala de anatomia, contudo, o que ainda prepondera:

As letras talhadas na madeira manchada da carteira o fitavam, zombando de sua fraqueza física e entusiasmo fúteis e o fazendo ter aversão de si mesmo por suas próprias orgias loucas e torpes. A saliva em sua garganta ficou mais amarga e insuportável de engolir e uma ligeira náusea subiu até seu cérebro de modo que por um momento ele fechou os olhos e prosseguiu caminhando na escuridão.

Podia ainda escutar a voz do pai (ibid.: 95).

Há aqui uma nova indicação do encontro que Stephen experimentara com a palavra *Foetus*. As letras caçoam, zombam de seu corpo e de suas idécias e o levam ao extremo da aversão por si mesmo, por seu gozo sexual e “suas próprias orgias, torpes e loucas”. O mal-estar que se avoluma o leva a cerrar os olhos, uma vez que, ao contrário dos olhos da Virgem, não há nenhum brilho, nenhuma piedade emanando do olhar talhado nas letras. Ingenuamente, Stephen fecha os olhos, como se a dimensão do olhar se confundisse

com a da visão, como se o que lhe chegava do olhar das letras pudesse ser abolido por meio de suas pálpabras.³

Toda a passagem que se segue acontece na escuridão.⁴ Sob o império da voz do pai, Stephen toma conhecimento do que é, para o velho Simon Dedalus, o mistério da paternidade: “Estou falando com você como amigo, Stephen. Não acredito em desempenhar o papel do pai severo. Não acredito que um filho deva temer o seu pai. Não, eu o trato como seu avô me tratava quando eu era mocinho. Éramos mais como irmãos do que como pai e filho” (ibid.: 95).

Para Simon Dedalus, a paternidade deve ceder lugar à fraternidade, e é como irmão – portanto filho de um mesmo pai – que

³ Evocamos aqui a distinção estabelecida por Lacan, em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, entre visão e olhar como modos de manifestação da pulsão no campo escópico: “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido - é isso que se chama olhar” (Lacan 1964-5: 74).

⁴ Não será a última vez que o texto de Joyce apresentará Stephen caminhando de olhos cerrados. No episódio “Proteus”, de *Ulisses*, é também de olhos fechados que Stephen inicia sua caminhada pelas arcias de Sandymount: “Inclutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissémen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas”. A referência à leitura da assinatura de todas as coisas sugere, conforme as teses contidas em *De signatura rerum*, de Jacob Boehme, a possibilidade de apreender o Verbo divino a partir das letras de uma palavra. Cerrar os olhos para ver o mundo: “Fecha os olhos e vê” [*Shut your eyes and see*]. O momento que antecede a abertura dos olhos é precedido, no entanto, por uma reflexão: “Abre os olhos agora. Fã-lo-ci. Um instante. Esvaneceu tudo já? Se eu os abro e fico para sempre no adíafano negro. Basta! Verci se posso ver. Vê agora. Ai todo tempo sem ti: e sempre o será, mundo sem fim”. O que é do mundo mediado pela visão? Que consistência têm o mundo e o próprio sujeito quando a visão é bloqueada? Stephen constata que, além da visão, além das representações, é possível detectar um substrato, uma substância, mesmo sendo tão diáfana quanto a transparência que, nas teses aristotélicas sobre os objetos, dá suporte à cor (Joyce 1922: 32).

quer ser reconhecido por seu próprio filho. Se não acredita que um filho deva sentir medo de seu pai, o caminho a seguir parece ser a dissolução da paternidade na fraternidade, o pai tornando-se ele mesmo um filho.

Vemos aqui, de certo modo, a mesma problemática que antecedeu a aliança estabelecida, na Bíblia, entre Deus e Abraão e, depois, Moisés. Um pacto simbólico poderia impedir que a relação do filho com o pai fosse regulada exclusivamente pelo temor de ofensa à sua figura. Nessa passagem de *Um retrato do artista quando jovem*, no entanto, não há sinal de que, para Simon, a relação entre pai e filho devesse ser regulada por qualquer aliança entre posições situadas em campos dissimétricos. A paternidade se degrada, assim, na irremediável simetria da fraternidade.

Viagem a Cork: paisagem lunar

A passagem experimentada na escuridão se encerra com uma ruptura na voz do pai, que se transforma em riso e, logo em seguida, em soluço. Justo nesse momento, Stephen reabre seus olhos para ir novamente ao encontro de uma experiência de dissolução da realidade, semelhante à vivenciada no anfiteatro de anatomia. Mais uma vez, tem diante de si letras, e novamente é tomado pela incapacidade de interpretá-las: “A luz do sol batendo repentinamente em cheio em sua vista transformava o céu e as nuvens num mundo fantástico de massas sombrias com espaços como lagos de uma luz rosa-escuro. Seu próprio cérebro estava doente e impotente. Ele mal podia interpretar as letras dos letreiros das lojas” (ibid.: 96).

As exigências dos “gritos enfurecidos em seu íntimo” fazem estremecer a noção de realidade e os limites entre mundo interior e exterior. Joyce descreve um Stephen paralisado diante de algo que o arrasta, que o assola, isto é, a voz de seu próprio pai:

Por sua maneira monstruosa de viver parecia ter se colocado além das fronteiras da realidade. Nada o sensibilizava ou lhe falava do mundo real a menos que ele ouvisse nele um eco dos gritos

enfurecidos que existiam em seu íntimo. Não conseguia responder a nenhum apelo terreno ou humano, mudo e insensível ao chamado do verão e ao contentamento e ao companheirismo, exausto e deprimido pela voz do seu pai (ibid.).

A realidade será agora avaliada tomando como medida esses “gritos enfurecidos em seu íntimo”. Será preciso encontrar no “mundo real” a ressonância desses gritos – “um eco” – para que Stephen possa sensibilizar-se a ponto de se pôr em posição de responder a seus chamados. O questionamento da vocação religiosa toma como parâmetro o encontro, a partir do convite para servir a Deus, de algum sentido para seu tormento. Sabemos qual será a resposta, e sabemos que é esse o ponto de partida que levará o jovem Stephen a responder ao chamado da vocação artística.

Exaurido pela voz do pai, é o momento de Stephen redefinir-se. Pela segunda vez, e de modo sensivelmente distinto, encontraremos Stephen produzindo a seqüência de garantias cada vez mais remotas que teriam por finalidade assegurar sua identidade. Na primeira, a série escrita sobre o caderno de geografia partia do nome Stephen Dedalus e culminava no Universo, Deus se apresentando como garantia última. Agora, consumido pela voz do pai, ofuscado pela luz que lhe retorna no momento que reabre os olhos, vemos Stephen produzir uma nova seqüência:

– Eu sou Stephen Dedalus. Eu estou andando ao lado do meu pai cujo nome é Simon Dedalus. Estamos em Cork, na Irlanda. Cork é uma cidade. Nosso quarto fica no hotel Victoria. Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephen e Victoria. Nomes (ibid.).

Comparando as duas seqüências, vemos que, da mera justaposição de termos da primeira, o texto produz agora um encadeamento narrativo que culmina no isolamento de uma palavra: “Nomes”. Se na primeira seqüência o que chamava a atenção era a necessidade de uma inclusão geográfica cada vez mais ampla para que Stephen

pudesse fixar seu nome próprio, vemos agora uma perspectiva distinta. Não é a identidade de Stephen que parece abalada, ainda que se possa suspeitar de sua reafirmação “Eu sou Stepehn Dedalus”, mas sim a própria essência que compõe os nomes.

Estabelecendo um contraste com a série do caderno de geografia, percebemos que ambas se iniciam com o nome próprio de Stephen para terminar em dois pontos aparentemente distintos. Na primeira, o Universo encerra a série, mas é necessário promover a convocação de Deus para que o próprio Universo adquira consistência, o que culmina em uma digressão a respeito de seu verdadeiro nome. Na segunda, a convergência final não se faz sobre Deus, mas sobre os nomes de uma trindade: “Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephen e Victoria. Nomes”. O contraste se dá, portanto, entre o nome de Deus da primeira seqüência e os nomes da tríade composta pelos nomes do pai, do filho e o de uma mulher.

Essa convergência da questão da identidade de Stephen, seja em direção ao nome de Deus, como na primeira seqüência, seja voltando-se para os nomes do pai, do filho e o de uma mulher (trata-se do nome da rainha...), introduz o tema da relação entre os acontecimentos da vida de Stephen e a presença dos nomes próprios que marcam esses mesmos acontecimentos, ou melhor, são os únicos sobreviventes dos acontecimentos.

A lembrança de um sonho se torna o contexto no qual Joyce apresenta seu personagem confrontado com a questão da existência. Em uma passagem emocionante, após recapitular os nomes próprios que marcaram sua infância e a lembrança do sonho de sua própria morte, Stephen parece alcançar os limites de seu ser:

Não tinha sumido mas havia sumido como um filme exposto ao sol. Ele se perdera ou vagara fora da existência pois não existia mais. Como era estranho pensar nele saindo da existência daquela maneira, não por morte mas por sumir exposto ao sol ou por estar perdido e esquecido em alguma parte do universo (ibid.).

O texto indica dois modos de extinção da existência. O primeiro parece evidente: a consumação pela morte. O segundo implica um apagamento, por meio de uma exposição àquilo que, incidindo sobre o ser, provoca sua dissolução. A saída da existência, o “estar perdido e esquecido em alguma parte do universo”, contrasta, como vimos, com o exercício de localização espacial do caderno de geografia, revelando-se como autêntica proteção contra a dissolução do ser, do qual o nome próprio seria uma espora fundamental.

A conclusão desse parágrafo é sugestiva. Se antes era sua identidade que lhe causava estranhamento, agora é o próprio corpo que surge como algo enigmático: “Era estranho ver seu corpo pequeno aparecer novamente por um momento: um menininho de terno cinzento com cinto. Suas mãos estavam nos bolsos laterais e suas calças estavam presas nos joelhos por tiras elásticas” (ibid.).

A experiência de saída da existência foi acompanhada por uma outra, a de dissolução da imagem do corpo. Um corpo que “aparece novamente” indica um desaparecimento prévio, o que faz supor um estremecimento daquilo que garante a consistência desse corpo. Não por outra razão, a passagem dá atenção às vestes de Stephen, como se o tecido que recobre seu corpo – o terno cinza, os bolsos que envolvem suas mãos, o elástico que o faz sentir seus joelhos – fosse a única coisa a lhe assegurar densidade corporal.⁵

⁵ Vale a pena cotejar esse episódio com o comentário de Lacan, em “O seminário, livro 23: o *sinthoma*” (1975-6), a respeito da relação de Stephen com seu corpo, chamando a atenção para a surra que seus colegas, Heron à frente, aplicam-lhe após uma discussão a respeito dos poetas Byron e Tennyson. Depois do espancamento, Stephen percebe que, estranhamente, a raiva pelo acontecido começava a abandoná-lo: “alguma força o estava despojando daquela raiva subitamente tecida tão facilmente quanto um fruto é despojado de sua casca dura e macia” (Joyce 1916b: 87). Lacan encontra nessa passagem uma metáfora da relação de Joyce com seu próprio corpo. A raiva, como expressão de uma reação agressiva aos colegas – reação especular de retornar sobre o corpo do outro aquilo que este lhe in-

A passagem da viagem a Cork se conclui sobre uma derradeira evocação do lugar do Pai. Em um bar (onde mais para o velho Simon...), junto a dois amigos, três taças são levantadas em um brinde a Deus. Alheio a esse festim totêmico, Stephen é assolado por outros pensamentos:

Stephen observou os três copos serem erguidos do balcão enquanto seu pai e seus dois companheiros bebiam à memória de seu passado. Um abismo de destino ou de temperamento separou-o deles. Sua mente parecia mais velha do que a deles: brilhava friamente sobre as lutas e a felicidade e os pesares deles como uma lua sobre uma terra mais jovem. Nenhuma vida ou juventude se agitava nele da maneira que se agitara neles. Ele não conhecera nem o prazer da camaradagem com outros nem o vigor da saúde máscula e rude nem a piedade filial. Nada se agitava dentro de sua alma a não ser um desejo frio e cruel e sem amor. Sua infância estava morta ou perdida e com ela sua alma capaz de alegrias simples, e ele estava sendo arrastado em meio à vida como a concha árida da lua (ibid.: 98-8).

Em vez de produzir um estreitamento dos laços entre Stephen e seu pai, a viagem a Cork encerra a evidência de um abismo que “aparta”⁶ Stephen do “prazer da camaradagem com outros”, do “vigor da saúde máscula e rude” e, fundamentalmente, da “piedade filial”. Distante do amor que supostamente deveria unir o filho ao pai, Stephen se vê definitivamente rompido com o princípio religioso de uma vida dedicada ao serviço do amor a Deus. Nada que

fligira , desaparece como uma casca retirada do fruto que recobre. Contudo não há, em Stephen, qualquer indicio de masoquismo, de um gozo especial que pudesse confluir com o espancamento. Algo se destaca de seu corpo, como a casca que protege o fruto e participa de sua consistência (Lacan 1975-6: 6-7).

⁶ Joyce utiliza o verbo *to sunder*, que tem também o sentido de “seccionar”.

não leve em consideração a agitação interior de sua alma, nada que não esteja tingido pelo *lust*⁷ pode mais lhe interessar, muito menos a oferta de um desejo expurgado de amor [*a loveless lust*].

A viagem termina com uma referência à lua. Surge um novo elemento, convocado a oferecer tênue consistência à agitação de sua alma. Flutuando em meio à vida, “como a concha árida da lua”, a mente de Stephen paira sobre o relato das glórias e tristezas que lhe chegam por meio da voz do pai, “como uma lua sobre uma terra mais jovem”. Não será apenas a imagem da lua que oferecerá nova consistência a Stephen: também a linguagem poética será convocada.

Nesse momento, o texto se lança, em um salto, da mente de Stephen à superfície da lua [*shell of the moon*], e desta a um poema de *Shelley*:

Estás pálido por estares exaurido
De subir ao céu e contemplar a terra
Vagando de companheiros desprovido...? (ibid.: 99).⁸

A referência à poesia como conclusão para a viagem ao lado do pai – permeada por experiências alucinatórias e de dissolução corporal – indica o recurso à função poética da palavra como capaz de responder ao que se agita na alma de Stephen. O projeto do artista

⁷ Convém assinalar esse termo utilizado por Joyce, preservando a conotação sexual, equivalente ao utilizado por Freud como um dos princípios que orientam a pulsão: o *Lustprinzip*, o “princípio do prazer”.

⁸ Na versão integral do poema “To the moon”, de Shelley, a referência à constância da lua se manifesta de modo ainda mais direto: “Estás pálido por estares exaurido/ De subir ao céu e contemplar a terra/ Vagando de companheiros desprovido...? Entre estrelas de diferentes origens/ Mudando sempre, como o olho insatisfeito/ Que não encontra nada que mereça a sua constância?/ Você, irmã escolhida do espírito/ Aquele que vos admira/ ainda sobre vós lamenta” [*Art thou pale of weariness/ Of climbing heaven and gazing on earth, / Wandering companionless...? / Among the stars that have a different birth, / And ever changing like a joyless eye / that finds no object worth its constancy? / Thou chosen sister of the spirit, / That gazes on thee till in thee it pities*].

parece esboçado: a busca de uma tênue constância capaz de livrá-lo das oscilações entre “a triste ineficácia humana” [*the sad human ineffectiveness*] e os eternos “ciclos de atividade desumana” [*inhuman cycles of activity*].

Uma nova morada para o pai

Os acontecimentos em torno da viagem a Cork permitem contextualizar o clima que envolve o fim de *Um retrato do artista quando jovem*, sobretudo no que concerne à passagem da vida religiosa para a artística. No capítulo IV, diante do convite para integrar a ordem jesuíta e responder ao “chamado de Deus”, vemos desenhar-se com maior nitidez essa passagem. Nem os poderes de ministro de Deus, nem a oferta de um novo nome – *The Reverend Stephen Dedalus, S.J.* – parecem tocar a alma de Stephen. Tarde demais para quem já não consegue responder a nenhum apelo, “terreno ou humano”, tarde demais para quem sente agitar-se dentro de si uma força impulsional que não se confunde com o amor [*a loveless lust*], muito menos com o amor a Deus. Stephen reconhece estar diante de uma força que o contrapõe à “vida solene e ordenada e desapaixonada” que o aguardava no noviciado. Tarde demais para alguém que escolheu dar vazão a toda essa agitação em sua alma: “Um certo instinto, despertando com essas lembranças, mais forte do que a educação ou a piedade, se agitava dentro dele a toda aproximação daquela vida, um instinto sutil e hostil, e o armava contra o assentimento” (ibid.: 163).

Impossível desconhecer essa força, rebelde à educação ou à piedade, como também às ordens sociais ou religiosas. Todo saber deverá, de agora em diante, levar em conta essa agitação:

A sabedoria do apelo do sacerdote não o atingia em seu âmago. Estava destinado a aprender sua própria sabedoria independentemente dos outros ou a aprender ele próprio a sabedoria dos outros vagando entre as ciladas do mundo.

As ciladas do mundo eram suas formas de pecado. Ele sucumbiria (ibid.: 164).

Se ainda há iugar para um Deus-Pai, trata-se de um lugar que deverá levar em consideração “as ciladas do mundo” [*the snares of the world*], pois é em torno delas que Stephen pretende dar forma ao que se agita em sua alma. Em um diálogo com seu amigo Cranly, já no fim do livro, confessa: “– Tentei amar a Deus [...]. Parece-me agora que falhei. É muito difícil. Tentei unir minha vontade à vontade de Deus a todo instante. Nisso nem sempre falhei. Talvez pudesse ainda fazer isso...” (ibid.: 238).

Para Stephen, há uma distinção entre “amar a Deus”, o que para ele é agora impossível, e a união de sua vontade à vontade divina. Considerar Deus a partir de sua vontade [*my will*], o que permite incluir as agitações de sua alma, parece um caminho ainda possível, mas totalmente obstruído quando o amor é imperativo. Parece tratar-se, para Stephen, não de um desligamento total da referência a Deus, e sim da necessidade de construir uma nova morada, ainda que esta tenha de ser feita com as mãos não de um religioso, mas sim de um artífice.

No horizonte dessa possível relação entre Stephen e Deus, ressurge a figura de seu pai, Simon Dedalus. Não reaparece como o *gentleman* das passagens iniciais do livro. Diante do amigo Cranly, Stephen enumera seus atributos:

– Um estudante de medicina, um remador, um tenor, um ator amador, um político gritador, um pequeno proprietário, um pequeno investidor, um bebedor, um bom homem, um contador de histórias, o secretário de alguém, alguma coisa numa destilaria, um cobrador de impostos, um falido e atualmente um louvador de seu próprio passado (ibid.).

Se os atributos do pai indicam sua falência e sua redução a mero louvador dos tempos passados, será sobre esse lugar, e não sobre o terreno aparentemente sólido da Igreja, que o jovem Stephen vislumbrará a possibilidade de vazão para as exigências de sua alma. Assim, depois de ouvir o convite para o ingresso na vida religiosa, Stephen

retorna à sua casa, aproximando-se dela através da horta de repolhos: “O ligeiro mau cheiro acre de repolhos apodrecidos vinha até ele das hortas no terreno que se erguia acima do rio. Sorriu ao pensar que era esta desordem, o desgoverno e a confusão da casa de seu pai e a estagnação da vida vegetal, que ia alcançar a vitória em sua alma” (ibid.: 164).

Eis o terreno sobre o qual deverá construir uma nova morada para sua desordem interior, construção que deverá incluir a “casa de seu pai”, mesmo que desgovernada. A essa desordem acrescenta-se outra, a da “estagnação da vida vegetal”. Essa referência aparentemente estranha, sugerida a partir do cheiro de repolhos apodrecendo, parece indicar a necessidade de reconhecer o circuito de geração e corrupção em cujo centro está a casa do pai, ainda que esta não consiga perceber aquilo que a circunscreve.

O retrato do jovem Stephen ganha maior nitidez à medida que o livro caminha para seu fim. Será a partir do nome Dedalus que Stephen finalmente encontrará o fio que conduzirá as exigências de sua alma pelo labirinto de suas inquietações. A partir do som de seu nome, gritado pelos colegas, e da visão de uma forma alada voando sobre as ondas, evocando a imagem do artífice Dedalus, criador de labirintos e asas, Stephen, mobilizado por voz e visão, encontra condições para dar nova consistência a seu ser:

Agora, como nunca antes, seu estranho nome lhe parecia uma profecia. [...] Agora, ao som do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma forma alada voando sobre as ondas e se elevando lentamente no espaço. O que queria dizer aquilo? [...] uma profecia do fim que ele nascera para servir e que viera perseguindo através das névoas da infância e da meninice, um símbolo do artista forjando de novo em sua oficina da matéria informe da terra um novo ser a planar nas alturas impalpável e imperecível? (ibid.: 170).

Se ainda há lugar para um enunciado premonitório – que a expressão “uma profecia do fim que ele nascera para servir” permite

inferir –, este não provém mais do “Deus dos católicos romanos”, mas de um Deus-artífice, ocupando lugar distinto na economia do mundo. O lugar desse Deus-artífice será inclusive o parâmetro que o artista adotarà em sua relação com sua obra: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, aprimorado fora da existência, indiferente, aparrando suas unhas” (ibid.: 214).

O Deus que agora está diante de Stephen não é o Deus da ontologia. Não se apresenta como Ser Supremo, mas sim como Deus *refined out of existence*, purificado, refinado da existência, como se a existência fosse, em si mesma, uma forma de impureza. Mestre Eckhart parece ganhar um discípulo em sua recusa de conceber um ser em Deus. É essa construção de um Deus depurado da existência, portanto, o que permite inscrever Joyce na tradição dialógica.

Um retrato do artista quando jovem se conclui na conversão da relação com Deus em uma relação de paternidade entre autor e obra. Hugh Kenner faz uma observação bastante precisa a esse respeito:

Podemos dizer que *Um retrato...* é unificado pelo esforço de vinte anos de Stephen em substituir um pai pelo outro. Na primeira frase, seu pai, de “rosto peludo”, está lhe contando uma história sobre uma “vaquinha-mu” [*moocow*]. Esse pai desce – “um pequeno proprietário, um pequeno investidor, um beberrão, um bom homem, um contador de histórias, o secretário de alguém, alguma coisa numa destilaria, um cobrador de impostos, um falido e atualmente um louvador de seu próprio passado” – e, na última frase do livro, a palavra “pai” aponta para o passado, nas alturas [*points past him, aloft*]: “Velho pai, velho artífice. Valha-me agora e sempre” (cf. Kenner 1987b: 10).

Nesse sentido, prossegue Kenner, é preciso notar o tom de oração da última frase, uma prece dirigida a um pai criador e pagão,

indicando a liberdade nas alturas, e não mais a um pai que sinaliza as obscuras profundezas do inferno. Para Kenner, esse apelo às diferentes formas de apresentação do pai é indissociável da trama de *Um retrato do artista quando jovem*:

Apelar de pai em pai é um hábito formado bem antes. No primeiro capítulo, depois que o padre Dolan o espanca, o padre Conmee lhe promete segurança. No terceiro capítulo, os sermões do padre Arnall o deixam amedrontado e paralisado, e um padre sem nome lhe oferece a absolvição. Como esses exemplos com os padres indicam, a paternidade é antes uma função [*a role*] que um estado; trocar de pais é também, para o filho, trocar de papéis, não ser mais o filho de um bêbado falido, mas o herdeiro da vocação do fabuloso artífice (ibid.: 10).

“Ele mesmo seu próprio pai”

Contudo a conversão de *Um retrato do artista quando jovem* ainda não está completa. Será preciso perseguir suas vicissitudes tanto em *Ulisses* quanto em *Finnegans Wake*.

A figura do Deus-artífice retornará no episódio nove de *Ulisses*, conhecido como “Scylla e Charibdes”. Na Biblioteca Nacional de Dublin, Stephen expõe sua tese a respeito da relação entre o criador e sua obra, tomando como paradigma a relação entre Shakespeare e *Hamlet*. Para Stephen, Shakespeare, como ator, deve ter representado nas apresentações da peça o fantasma do pai, e não o personagem Hamlet, como julga a tradição:

É o fantasma, o rei, um rei e não-rei, e o actor é Shakespeare, que estudou *Hamlet* ao largo dos anos de sua vida, o que não era vaidade para o desempenho do papel do espectro [...]. A um filho ele fala, o filho de sua alma, o príncipe, o jovem Hamlet, e ao filho de seu corpo, Hamnet Shakespeare, que morreu em Stratford, para que seu tocaio [seu nome] pudesse viver para sempre. [...] – É possível que esse actor Shakespeare, um fantasma por ausência, e na vestidura de uma Dinamarca enterrada,

um fantasma por morte, dizendo sua própria fala ao nome de seu próprio filho [...], é possível, quero saber, ou é provável que ele não tivesse tirado ou antevisto a conclusão lógica dessas premissas: tu és o filho esbulhado: eu sou o pai assassinado: tua mãe é a rainha culpada, Ann Shakespeare, de nascimento Hathaway? (Joyce 1922: 144).

Como se pode ver, a tese de Stephen é também uma oportunidade de traduzir a relação do artista com sua obra nos termos de uma relação entre o filho e seus genitores. Mesmo morto, é o pai de Hamlet quem fala: “Tu és o filho despossuído, eu sou o pai assassinado, tua mãe é a rainha culpada”. Não por acaso, nesse mesmo episódio Joyce expõe, por meio de Stephen, sua tese mais contundente a respeito da paternidade:

Um pai [...] é um mal necessário. [...] A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério [...] é fundada a igreja e fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro e micro-cósmico, no vazio. Na incertitude, na inverossimilhança. *Amor matris*, genitivo subjectivo e objectivo, pode ser a só coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filho qualquer? (ibid.: 158).

Várias das teses expostas por Stephen nesse parágrafo receberiam o aval das elaborações freudianas e mesmo dos desdobramentos de Lacan, com sua teoria dos Nomes-do-Pai. Aí está a tese da inscrição da paternidade no campo da cultura, contrastando com a inscrição “natural” da maternidade. Geração não consciente, incerteza, improbabilidade, a “ficção legal” da paternidade repousa sobre um vazio – *the void* – em torno do qual prolifera a cultura. Não é o amor o que necessariamente une um pai ao filho, mas um

“estado místico”, “uma sucessão apostólica” que dá consistência a esse “mal necessário” sobre o qual o mundo está fundado.

Deus e a “ficção legal” da paternidade se encontram, para Stephen, na figura do Criador, que tem em William Shakespeare seu protótipo, pois, como lembra John Egliton, um de seus interlocutores na Biblioteca, “depois de Deus, foi Shakespeare quem mais criou” (ibid.: 162).

Se essas teses aproximam Shakespeare de Deus na escala da criação, a identificação se torna completa quando Stephen se refere a Deus como um dramaturgo:

O dramaturgo que escreveu o fólio deste mundo e o escreveu mal (Ele nos deu a luz antes do sol dois dias), o senhor das coisas como elas são a quem os mais romanos dos católicos chamam *dio boia*, deus carrasco, é sem dúvida de todo em todo em todos nós, cavaliço e carniceiro, e seria cáften e cornudo também, não fosse que na economia do céu, antedita por Hamlet, já não há casamentos, sendo o homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo (ibid.).

Nesse contexto, Stephen pode lançar sua tese sobre o auto-engendramento do criador, mencionando Sabellius, o Africano, figura eminente da teologia herética que, às voltas com a questão de uma divindade que se desdobra nas figuras do Pai e do Filho, procura assegurar o lugar exclusivo do Criador, postulando que o Pai era, ele mesmo, seu próprio Filho:

– Sabélio, o africano, o subtilíssimo heresiarca entre todas as bestas do campo, sustentou que o Pai era Ele Mesmo seu Próprio Filho. O buldogue de Aquino, com quem nenhuma palavra é impossível, refuta-o. Bem: se o pai que não tem um filho não é pai, pode o filho que não tiver um pai ser um filho? Quando Rutlandbaconsouthamptonshakespeare ou outro poeta do mesmo nome na comédia dos erros escreveu o *Hamlet*, ele não era o pai do seu próprio filho meramente, mas, já não sendo um filho, ele era e se sentia o

pai de toda a sua raça, o pai de seu próprio avô, o pai do seu inascido neto, que, ademais, jamais nasceria, porque à natureza, como a compreende o senhor Magee, aborrece a perfeição (ibid.: 159).

Mulligan, um dos presentes ao diálogo da Biblioteca, condensa, em pensamento, a tese de Stephen sobre o auto-engendramento do Criador como Pai: “Ele mesmo seu próprio pai – Filhomulligan se dizia” (ibid.).

Essa concepção de uma paternidade auto-referida, circular, aparentemente resolveria o impasse escolástico da relação entre Criador e Criatura ao assegurar o caráter divino de ambos. Ela nos interessará também, uma vez que recebe a adesão de Stephen Dedalus.

Se é dentro da problemática da geração que se movimenta o modelo do artista criador, também aí se inserirá a questão da paternidade.⁹ O *engendramento* do Filho por Deus (e não sua *criação*, pois, uma vez criatura, jamais um Deus) é o que, desde o Concílio de Nice, assegura seu caráter divino. Os problemas surgidos com as diferentes “personas” de Deus derivam, nesse ponto, do enigma da paternidade humana, o que Anne Tardits, em um artigo a respeito da leitura lacanianiana das relações entre Joyce e o pensamento herético, expõe nos seguintes termos:

O que atordoa [*ce qui fait butée*] é a dificuldade de pensar a Paternidade essencial de Deus, surgida no dizer de um filho de carne que se diz Filho desse Pai e Deus como ele. O que faz um *analogon* para pensar essa Paternidade é a paternidade humana, que, ela mesma mal se dando conta de pensar-se, busca, ali, pensar-se (Tardits 1987: 135).

⁹ Não há como deixar de reconhecer em meio a essa teoria de uma paternidade autogerada, estendendo-se tanto ao passado quanto ao futuro, os fundamentos da concepção de paternidade literária que Borges oferece em “Kafka e seus precursores”, pela qual cada escritor *cria*, de fato, uma linhagem daqueles que o precederam (cf. Borges 1951).

Nesse sentido, o que seria pensar a paternidade a partir das “personas” de Deus?

Um fragmento do diálogo alucinatório no bordel de Bella Cohen, no episódio “Circe” de *Ulisses*, oferece uma indicação. Nele, Joyce faz retornar a relação entre Deus, Shakespeare e o tema do auto-engendramento. Em uma atmosfera na qual se evocam as tradições gregas e judaicas, ao som do hino “The holy city”, que sai de um gramofone, Stephen desafia *The Cap*, O Boné, a figurar o lugar do Criador:

O que foi aos fins do mundo para não atravessar-se. Deus, o Sol, Shakespeare, um caixeiro-viajante, tendo-se atravessado em realidade a si mesmo, torna-se esse si mesmo. Espera um momento. Espera um segundo. Maldito o ruído deste sujeito na rua. O si mesmo que a si mesmo estava inelutavelmente condicionado a se tornar. *Ecco!* (Joyce 1922: 359).

O auto-engendramento do Pai-Criador implicaria, portanto, um atravessamento de si mesmo “na realidade” para que esse “si mesmo” tenha a chance de se estabelecer. Atravessar-se a si mesmo para tornar-se “si mesmo”. Um Criador, destinado a encontrar sempre a si mesmo, seja ele um deus ou um dramaturgo, só pode anunciar-se à maneira do Deus que se apresenta a Moisés: “Eu serei aquele que serei”, indicando um auto-atravessamento que a fixação ontológica houve por bem apagar.

Mas é a frase “Maldito o ruído deste sujeito na rua” [*Damn that fellow's noise in the street*] que nos servirá para chamar a atenção sobre um aspecto fundamental desse Deus-Pai que se faz escutar em *Ulisses*.

“O homem que tem a minha voz”

Na passagem sobre a viagem a Cork, vimos que Stephen procura apaziguar-se em relação à voz de seu pai evocando os nomes Stephen, Simon e Victoria. Todavia essa aparente passagem da voz ao

nome, ou melhor, essa tentativa de recobrimento da voz pelo nome é algo que a “diologia” joyciana desestabilizará. Não se trata de pensar a paternidade e seu engendramento unicamente pela via da transmissão de um nome. A presença da voz, seja na passagem bíblica, seja na viagem dedaliniana a Cork, põe em relevo, na paternidade, o tema da co-substancialidade, indicando um novo modo de conceber essa relação.

A voz tem lugar especial na explanação que Stephen faz a seus interlocutores na tese a respeito de Shakespeare e *Hamlet*. Como vimos, sua tese é que o próprio Shakespeare atuava, na representação da peça, como o fantasma do Rei Hamlet, e não, como pensa a tradição, como o jovem Hamlet. A atenção é dada para a cena do aparecimento do fantasma do pai: “Que é um fantasma? – dizia Stephen com picante energia. – O que se esvaiu na impalpabilidade através da morte, através da ausência, através da mutação de maneiras. [...] Quem é o fantasma do *limbo patrum*, voltando ao mundo que o esquecera? Quem é o rei Hamlet?” (ibid.: 143).

O fantasma do pai mobiliza novamente o tema da existência. Em *Um retrato do artista quando jovem*, o filho exaurido pela voz do pai vê sua própria existência se desvanecer, em uma dissolução que atinge inclusive a imagem de seu próprio corpo. O encontro com o destino de artista abre a perspectiva para forjar “um novo ser a planar nas alturas impalpável e imperecível” [*a new soaring impalpable imperishable being*]. Já em *Ulisses*, ao evidenciar a essência fantasmática do pai, “um fantasma por ausência [...] um fantasma por morte” [*a ghost by absence [...] a ghost by death*]¹⁰, Stephen a julga necessária para a constituição desse novo ser que toma a forma de artista: “No que nós, ou a mãe Dana, tecemos e destecemos os

¹⁰ “É possível que este actor Shakespeare, um fantasma por ausência, e na vestidura de uma Dinamarca enterrada, um fantasma por morte [...]” (Joyce 1922: 144).

nossos corpos – disse Stephen, no dia-a-dia, as moléculas deles entrecruzando-se daqui para ali, assim tece e destece o artista a sua imagem” (ibid.: 148).

O “espírito do pai inquieto” tem agora um efeito distinto sobre Stephen. Se, em *Um retrato do artista quando jovem*, era a voz do pai que exauria o filho como um filme exposto ao sol, aqui o espírito do pai é a própria condição pela qual o filho pode, finalmente, expor-se: “assim como o sinal do meu peito direito está onde estava quando eu nasci, embora meu corpo tenha sido tecido de novos fios no correr dos tempos, assim através do espírito do pai inquieto a imagem do filho não-vivente se mostra” (ibid.). O espírito do pai passa a ser o ponto fixo em torno do qual a imagem do filho pode, por fim, tecer sua consistência corporal.

O *Hamlet* de Stephen, no entanto, vai um pouco além. O fantasma do pai não é apenas um fantasma que diz “Hamlet, eu sou o espectro de teu pai” [*Hamlet, I am thy father's spirit*], mas também um fantasma ciente das condições de sua própria morte: “A alma fora antes mortalmente atingida, um veneno vertido no vestíbulo de uma orelha adormecida. Mas aqueles que foram feitos para morrer no sono não podem saber como de suas vascas a menos que seu Criador dote suas almas desse conhecimento da vida por vir” (ibid.: 150).

Não há margem para dúvida: tendo sido assassinado dormindo, cogita Stephen, o rei Hamlet só pode ter tido acesso às condições de sua morte por meio de seu Criador (restaurando novamente a equivalência entre o lugar de Deus e o de Shakespeare). Nesse momento, o texto de Joyce se carrega de intenso valor poético para descrever a cena de um pai que revela ao filho o segredo de sua morte. As palavras se condensam, o texto estremece, abalado por um pai que se reduz a uma voz:

Ele leva de volta, saturado da criação que empilhara para esconder-se de si mesmo, cão velho lambendo velha chaga. Mas, porque a perda é o seu ganho, ele trespassa para a eternidade como personalidade inteiriça, desarmado da sabedoria que escrevera

ou das leis que revelara. Sua viseira está alçada. Ele é um fantasma, uma sombra agora, o vento das rochas de Elsinore ou o que se quiser, a voz do mar, uma voz só ouvida no coração daquele que é a substância de sua sombra, o filho consubstancial com o pai (ibid.).

Pai e filho se entrelaçam, não apenas pelo nome, mas pela mesma substância-voz, totalmente distinta daquela que atormentara o jovem Stephen na viagem a Cork. Uma voz, vale frisar, que não se confunde com a voz da percepção, pois é ouvida apenas “no coração daquele que é a substância da sombra [do pai]”.

Antes que nos voltemos ao estatuto dessa voz, é preciso observar que ela parece vir não mais como atributo do pai, mas como algo destacado, transmissível, o ponto em torno do qual gira, agora, a relação pai/filho. Assim, no terceiro episódio de *Ulisses* (“Proteus”), caminhando à beira-mar, Stephen antecipa, ainda que de modo enigmático, a transformação ocorrida:

Matrizado em pecadora escuridade eu fui também, feito que não gerado. Por eles, o homem com minha voz e meus olhos e a mulherfantasma com cinzas em seu hálito.¹¹ Eles se uniram e se dividiram, fizeram o querer do acoplador. De antes dos tempos. Ele me quis e possa não querer-me longe agora ou jamais. Uma *lex eterna* paira junto a ele. É isso então a divina substância na qual Pai e Filho são consubstanciais? (ibid.: 33).

A designação de um pai como “o homem que tem minha voz e meus olhos” confirma a conversão preconizada por Stephen, de um Criador “ele mesmo seu próprio pai”. Estamos diante não apenas da

¹¹ Uma carta endereçada a seu irmão por ocasião do nascimento de seu filho Giorgio indica a relevância da voz na transmissão da paternidade: “A criança parece ter herdado as vozes de seu pai e de seu avô. Seus olhos são azuis escuros. Ele tem grande gosto por música, porque ontem, enquanto eu o ninava, ele me olhava fixamente nos olhos, à medida que eu assoviava para ele várias árias de ópera” (apud Elmman 1976: 71).

possibilidade de precedência de um filho sobre o pai, mas também de um filho pai de si mesmo, circularidade garantida por uma substância, a voz, que atesta a transmissão da paternidade. O auto-engendramento do Pai Criador implica, portanto, destacar a voz da relação pai/filho e, em torno dela, produzir o atravessamento que permite conceber um pai como aquele que inclui a voz de seu próprio filho.

Deus: um ruído nas ruas

A presença dessa voz que realiza a co-substancialidade entre pai e filho pode ser examinada em um outro contexto que nos interessa. É possível qualificá-la como elemento que compõe a “diologia” de Joyce, integrando-se na perspectiva de um Deus que fala, como o Deus de Abraão, Isaac e Jacó.

Ao lado da constelação de nomes utilizados pelo autor para designar Deus – *collector of prepuces* (9.165), *Old Nobodaddy* (9.169), *Maister Gatherer* (9.171), *Beneficient Disseminator* (14.331), entre outros –, é possível identificar em *Ulisses* outras referências a Deus, vinculadas não ao nome, mas à voz. A primeira delas pode ser encontrada no diálogo entre Stephen e o Sr. Deasy, o diretor da escola na qual Stephen acaba de ministrar o que talvez tenha sido sua última aula. Em um diálogo que deriva para uma consideração a respeito dos judeus, o Sr. Deasy tem a oportunidade de destilar seu anti-semitismo diante de um Stephen que a ele se opõe ironicamente:

- Eles pecaram contra a luz – disse gravemente o senhor Deasy.
- E o senhor pode ver a escuridão nos seus olhos. E é por isso que eles são errantes sobre a terra até os dias de hoje. [...] Seus olhos sabiam dos anos vagabundos e, pacientes, sabiam das desonras de sua carne.
- E quem não pecou? – perguntou Stephen (ibid.: 30).

Nesse momento, o diálogo é interrompido por um ruído que chega até os interlocutores através da janela. Stephen pode então demarcar o que, para ele, vem a ser o lugar ocupado por Deus:

Do campo de jogo os garotos levantavam um brado. Um assobio zunindo: golo [goal]. Que então se esse pesadelo lhe desse um pontapé por trás?

– Os caminhos do criador não são os nossos – disse o senhor Deasy. – Toda a História se move em direção a um grande alvo, a manifestação de Deus.

Stephen ejectou o polegar em direção da janela, dizendo:

– Deus é isso.

Hurra! Eya! Hurra!

– O quê? – perguntou o senhor Deasy.

– Um grito na rua – respondeu Stephen, dando de ombros (ibid.).

O grito/ruído nas ruas é, portanto, o modo de manifestação divina que Stephen contrapõe ao Deus como causalidade final a que se refere o Sr. Deasy. À finalidade última da História da humanidade (“toda a História se move em direção a um grande alvo [goal], a manifestação de Deus”), Stephen retruca com um outro goal, o do grito jubilatório de um partida de futebol que lhe chega da rua.

No texto de *Ulisses*, um outro aspecto dessa manifestação de um Deus como grito ou ruído se faz por meio da associação de letras que parecem refletir o abalo provocado por esse acontecimento. Assim, a primeira menção à manifestação de Deus como grito nas ruas se expressa por meio da inscrição – *That is God./ Horray! Ay! Whrrwhee!* (ibid.: 28).¹²

A apresentação de Deus como “um grito na rua” [*a shout in the street*] ressoará por todo *Ulisses*. No episódio 14, conhecido como “Os bois do sol” [*Oxen of the sun*], no momento em que Stephen

¹² A tradução brasileira opta por modificar a seqüência de letras proposta por Joyce, como se houvesse algum sentido a ser interpretado: “Hurra! Eia! Hurrhurra!”.

conversa com seus companheiros de copo, a expressão retorna em meio ao estrondo de uma tempestade, que interrompe a fala jocosa de um dos participantes:

Um negro estampido de bulha aqui na rua, atura, aterra, atrás. Alto à sestra Thor troou: em fúria forte o bigorneiro. Veio então o temporal que trepidou suas têmporas. E Mestre Lynch lhe instou tomar tento da mofa e zombaria pois que o deus mesmo era furioso por sua pragaria e diabolice. E ele que em antes retara ser tão ousado quedou branco qual todos puderam de notar e se encolheu todo e seu tom que era por antes tão alto levantado era agora de chofre mui muito minguado e seu coração tremeu dentro da caixa dos peitos no que ele provava o barulho daquela tormenta (ibid.: 292).

Nesse capítulo, o ruído nas ruas se manifesta por meio de uma aliteração que torna presente o deus Thor da mitologia escandinava. O sentido do texto, ainda que preservado, vem subordinado à reprodução dos ruídos de um “deus martelador”. Vale a pena reproduzir o trecho original para perceber o jogo aliterativo, quase onomatopaico, do texto: *A black crack of noise in the street here, alack, bawled back. Loud on left Thor thundered: in anger awful the hammerhurler* (cf. Kenner 1987b: 113).

Qualquer que seja o modo de manifestação de Deus, gritos, ruídos ou sons de martelo, o texto joyciano o revela por meio de uma literalização. O que chama a atenção é que essa operação, que ocorre seja por meio de uma aglomeração de letras, seja por meio de um jogo aliterativo, indica, no momento da manifestação divina, uma primazia das letras sobre o sentido do texto.

Do ruído às epifanias

Se tomarmos essa proliferação de ruídos que chegam das ruas, das tempestades ou do mar como o que, para Stephen, é a manifestação de Deus-Pai ou do Criador, entraremos por uma via que conduz à

teoria joyciana das epifanias, assim definida por Stephen em *Stephen Hero*, esboço preliminar que antecede a publicação de *Um retrato do artista quando jovem*: “Entendia como epifania uma manifestação súbita, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto, ou em uma fase memorável da própria mente” (Joyce 1944: 113).

O termo “epifania”, retirado da tradição cristã, refere-se a uma manifestação do Verbo no campo da percepção, em geral, e do visível, em particular. Em *Stephen Hero*, Stephen aproxima as epifanias da noção de *claritas*, terceiro elemento da estética de inspiração tomista que, ao lado da *integritas*, a percepção da imagem estética como um todo, e da *consonantia*, manifestação da simetria e do ritmo na apreensão da obra, compõem o modo de apreciação estética de um objeto. *Claritas*, relacionada à radiância e também à alma ou essência [*quidditas* ou *whatness*] do objeto apreendido esteticamente, implica, na verdade, uma certa oposição em relação aos dois outros elementos, identificados à aparência do objeto. Vejamos como Stephen a expõe em *Stephen Hero*:

Claritas é quidditas. Após a análise que descobre a segunda qualidade [*consonantia*], a mente faz a única síntese logicamente possível e descobre a terceira qualidade. Esse é o momento que eu chamo de epifania. Primeiro reconhecemos que o objeto é *uma* coisa integral, em seguida reconhecemos que é uma estrutura composta, organizada, na verdade, uma *coisa*: finalmente, quando a relação das partes é aprimorada, quando as partes estão ajustadas ao ponto apropriado, reconhecemos que é *aquela* coisa que ele é. Sua alma, seu quê próprio, salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão bem ajustada, parece-nos radiosa. O objeto alcança a sua epifania (ibid.: 218).

Coletadas em cadernos, as epifanias joycianas são pequenos fragmentos de texto, isolados de um contexto narrativo, ocorrendo invariavelmente na terceira pessoa e transmitidos em tom impessoal,

estático, o que permitirá seu enxerto posterior ao longo das obras de Joyce, sobretudo em *Um retrato do artista quando jovem*.¹³

Em um artigo pioneiro a respeito das epifanias joycianas, Irene Hendry Chayes as aborda por seu caráter de representação, identificando-as com um simbolismo latente na obra de Joyce. Se ela subordina sua interpretação das epifanias à idéia de representação, reconhece, no entanto, a especificidade desse suposto simbolismo joyciano, uma vez que, como símbolo de uma manifestação espiritual,

¹³ Um exemplo de enxerto de uma epifania em *Um retrato do artista quando jovem*: “O braço dela é colocado por um momento sobre meus joelhos e em seguida retirado e seus olhos a revelaram jardim secreto, vigilante e murado logo. Lembro-me de uma consonância de vermelho e branco que era destinada a alguém como ela, dizendo os nomes e glórias dela, convidando-a a se erguer, como para as bodas, e a partir, convidando-a a olhar para a frente, uma esposa, de Amana e das montanhas de leopardos. E eu me lembro para onde foram a ternura perfeita do corpo e da alma com todo o seu mistério. *Inter ubera mea commorabitur*” (cf. Joyce 1965: 114-17). Inserida no texto de *Um retrato do artista quando jovem*, essa epifania ressurge da seguinte forma: “Sua alma atravessava um período de desolação no qual os próprios sacramentos pareciam ter-se transformado em fontes completamente secas. Sua confissão tornou-se um canal de escape para imperfeições escrupulosas e impenitentes. O ato real de receber a eucaristia não lhe proporcionava os mesmos momentos desintegrantes de sujeição virginal como os proporcionados por aquelas comunhões espirituais que às vezes fazia o fim de alguma visita ao Santíssimo Sacramento. O livro que ele usava para essas visitas era um velho livro desprezado escrito por santo Alphonsus Liguori, com letras esmaecidas e folhas ressequidas e descoloridas. Um mundo desbotado de amor ardente e respostas virginais parecia ser evocado em sua alma com a leitura de suas páginas nas quais as imagens dos cânticos se entrelaçavam com as orações do comungante. Uma voz inaudível parecia acariciar a alma, dizendo-lhe seus nomes e glórias, convidando-a a se erguer para as núpcias e partir, convidando-a, do alto de Amana e das montanhas de leopardos, a procurar uma esposa; e a lama se entregando parecia responder com a mesma voz inaudível: *Inter ubera mea commorabitur* [Ele repousará entre meus scios]” (Joyce 1916b: 155).

as epifanias funcionam de modo autônomo, isoladas de qualquer contexto (ou, para utilizarmos os termos de Lacan, como significantes puros, isolados de toda significação): “A concepção do simbolismo por Joyce é muito próxima da concepção da igreja medieval: um símbolo tem uma função específica a desempenhar em uma dada situação e quando essa função é desempenhada, nada impede um novo emprego do símbolo em um contexto totalmente diferente” (Chayes 1993: 127).

Se o artigo de Chayes lança mão do contexto simbolista como auxílio para a decifração do caráter enigmático das epifanias joycianas, Hélène Cixous, por sua vez, prefere perceber aí um certo realismo às avessas. Em *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Cixous chama a atenção para a “epifanização” dos objetos do mundo no texto de Joyce, como se a revelação epifânica da alma humana devesse proceder das cenas ou dos objetos aos quais o escritor confere o dom da palavra. Se nas epifanias joycianas a realidade é produzida por um recorte da palavra, é preciso reconhecer que a palavra se torna, ela mesma, um objeto dessa realidade. Isso só ocorre, prossegue Cixous, porque em Joyce “é o mundo que diz o homem e não o homem que diz o mundo” (Cixous 1968b: 129-30). Se é possível destacar um realismo nas epifanias joycianas, como transposição “espiritual” da realidade por meio da escrita, trata-se de um realismo relativo, pois “o material que está em observação é menos a realidade do que a linguagem” (ibid.: 140). As iluminações epifânicas de Joyce não derivam, portanto, de uma suposta interioridade dos objetos do mundo, mas de uma conjunção entre as palavras e esses mesmos objetos.

Em uma abordagem das epifanias joycianas a partir das hipóteses de Lacan, Catherine Millot as considera o resultado de uma operação de purificação da linguagem por meio da depuração do sentido. Os fragmentos epifânicos, episódios sem sentido aparente, beirando a trivialidade – “como aerólitos, pedras negras caídas de outro mundo” (Millot 1993: 144) –, testemunham uma experiência inaugural que corresponderia à própria vocação de artista de Joyce.

Em uma comparação que nos interessa nesse exame da “diologia” joyciana, Millot busca distinguir a elaboração das epifanias dos relatos de revelações místicas, sobretudo daqueles que se manifestam por meio da poesia. Se as epifanias têm alguma relação com um acontecimento espiritual, “parecem representar mais o seu resíduo, seu dejetivo, do que a sua expressão” (ibid.: 145). Se tanto a poesia mística quanto as epifanias joycianas têm em comum o fato de serem manifestações de um “encontro com o real”, a resposta poética se inclinaria mais pela criação de metáforas, pela produção de novos sentidos derivados desse encontro. As epifanias, as cenas e os fragmentos de diálogos isolados de um contexto que poderia lhes dar sentido configurariam uma resposta ao “encontro com o real”, não pela via metafórica, mas por meio de “resíduos metonímicos, balizas, marcos sem memória”, como se fossem “restos obscuros de uma conflagração muda” (ibid.).

Apesar de jamais se sustentarem isoladamente como obra (a não ser como objetos de compilação), as epifanias de Joyce permitem sua inserção na tessitura de sua obra, o que faz ressaltar seu caráter de objeto destacável e manipulável.

Podemos dizer que esse caráter destacável das epifanias, passíveis de deslocamentos e recombinações, confere-lhes um estatuto de letra. Projetando nossa visão, encontramos aqui uma linha que, partindo das epifanias, chegará à profusão de jogos de letras de *Finnegans Wake*. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que a letra, em Joyce, resulta de uma depuração máxima do fragmento epifânico. Talvez não seja por outra razão que, já em *Stephen Hero*, ouvimos o conselho de Stephen Dedalus a todos aqueles que almejam operar com as letras: “Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar estas epifanias com cuidado extremo, visto que elas mesmas são os momentos mais delicados e evanescentes” (Joyce 1944: 113).

Nesse sentido, a “diologia” joyciana deve ser considerada epifânica. Trata-se de uma “diologia” da revelação, assinalando a necessidade de incluir, no lugar habitado pelo Deus-Pai, a “substância” que faz consistir o vazio sobre o qual a paternidade repousa. No tex-

to de Joyce, o lugar do Ser Supremo da teologia é ocupado pelos ruídos que chegam da rua ou dissolvido nas ondas que se quebram sobre o litoral. Tanto quanto as epifanias na visão de Irene Chayes, seu lugar sofre uma “destilação tão completa da essência, a ponto do Ser tornar-se, quase literalmente, a Palavra” (Chayes 1993: 215).

É preciso notar, todavia, que Joyce também soube ver que “o grito nas ruas”, apesar de sua manifestação literal, *Hooray! Ay! Whrrwhee!*, dificilmente se deixa encarcerar nas letras que traduzem seja o nome impronunciável de Deus, YHVH, seja o ruído trazido pelo vento sobre o castelo de Elsinore. No texto de Joyce há lugar para uma tensão entre essa voz substancial, manifestação da presença de um Deus ou de um Pai, e as letras que, de algum modo, buscam apresentá-la. Algo indica que não estamos mais no registro da representação, pois o que poderia ser uma palavra, um significante, reduz-se a um amontoado de letras, ainda que nele possamos identificar os indícios da voz de um Pai ou de um Deus que insiste em extravasar.

Assim, na conclusão do episódio três de *Ulisses* (para alguns o verdadeiro encerramento de *Um retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus, pouco depois de escutar a “voz do mar”, imagina/vê/alucina/relembra o corpo de um afogado que acaba de ser recolhido para a terra. Nesse momento, uma frase de *A tempestade*, de Shakespeare, atravessa o texto: “Sob braços inteiras, cinco, teu pai jaz [*Full fathom five thy father lies*]” (apud Joyce 1922: 41).

Referindo-se a Alonso, rei de Nápoles, aparentemente desaparecido em um naufrágio, o filho escuta a notícia da morte do pai cantada por Ariel, um dos espíritos do ar: “Teu pai está a cinco braços/ Dos ossos nascem coral/ dos olhos pérolas baças/ Tudo nele é perenal/ mas em algo peregrino/ transforma-o o mar de contínuo” (Shakespeare 1611-2b: 57)¹⁴.

¹⁴ *Full fathom five thy father lies/ Of his bones are corals made/ Those are pearls that were his eyes/ Nothing of him that doth fade/ But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange.*

Desse modo, a “diologia” de James Joyce reconhece, nas palavras daquele que “depois de Deus, foi quem mais criou”, a metamorfose marinha que segue seu curso mesmo após a morte do pai, transformando seu cadáver em algo “rico e estranho”. Apoiado em Shakespeare, “ele mesmo seu próprio pai”, Stephen Dedalus pode concluir sua própria metamorfose, postando-se diante de um cadáver que evoca o pai morto, mas reconhecendo a presença de algo que persevera para além de sua decomposição:

Bolsa de gaseicadáver encharcando-se em salmoura fétida. Um balaio de peixotes, balofo de maminhas esponjosas, escapos pelos entremeios da sua braguilha abotoada. Deus fez-se homem fez-se peixe fez-se ganso bernaco fez-se montanha plumosa. Suspiros mortos que eu vivente respiro, pisada pocira morta, devoro vísceras urinárias de todo morto (Joyce 1922: 42).

O palco está preparado para a entrada em cena de Leopold Bloom. Logo nas primeiras linhas do episódio seguinte de *Ulisses*, somos apresentados à sua figura, devorando, como café da manhã, rins de carneiro grelhados, suavemente aromatizados pela urina.

Uma pequena refeição totêmica parece unir, no texto de Joyce, a última linha de “Proteus” ao primeiro parágrafo de “Calypso”, religando Stephen Dedalus a Leopold Bloom por meio de um banquete que inclui a devoração “de vísceras urinárias de todo morto”.

O escrito para não ser lido

Você ficaria surpreso se um dia eu escrevesse
uma ótima gramática inglesa?

James Joyce, "Carta para Stanislaw Joyce"

Que estatuto dar a um escrito que, ancorado na língua inglesa, aparentemente começa assim:

riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias.

Sir Tristrão, violista d'amores, através o mar breve, não tinha ainda revoltado de Norte Armórica a este lado do áspero istmo da Europa Menor para loucomover sua guerra penisolada: nem tinham os calhões do altom sawyerrador pelo rio Occonee exagerado aos gorgetos de Laurens County enquanto eles iam dublando os bebêbados todo o tempo: nem avoz de umachama bramugira mishe mishe a um tautauf tuèspatruísquio: nem ainda, embora logo mais veniesse, tinha um novelho esaùrido um velho e alquebrando isaac: nem ainda, embora tudo seja feério em Vannessidade, tinham as sesters sósias se enrutecido com o uníduo nathandjoe. Nem um galão de papamalte haviam Jhem ou Shen recevado à arcaluz e auroras antes o barcoíris fora visto circularco sobre aquaface.

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner-ronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!) de um ex-venerável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantores da cristã idade (cf. Campos & Campos 1971: 35).

E prossegue, atravessando 628 páginas, para, também aparentemente, concluir-se assim:

Mas eu vou-me soltando deste resto que é tudo o que eu detesto. Solunaticamente em mim só. Por todas as suas culpas. Sim, me vou indo. Oh amargo fim! Eu me escapulirei antes que eles acordem. Eles não hão de ver. Nem saber. Nem sentir a minha falta. E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as águas e águas dele, lamamentando, me façam maremal lamasal e eu me lance, oh único, em teus braços. Ei-los que se levantam! Salva-me de seus terríperfos tridentes! Dois mais. Um dois morhomens mais. Assim. Avelaval. Minhas folhas se foram. Todas. Uma resta. Arrasto-a comigo. Para lembrar-me de. Lff! Tão maviosa manhã, a nossa. Sim. Leva-me contigo, paizinho, como daquela vez na feira de brinquedos! Se eu o vir desabar sobre mim agora, asas branquiabertas, como se viesse de Arkanjos, eu pên sil que decairei a seus pés, Humil Dumilde, só para louvá-los. Sim, fim. É lá. Primeiro. Passamos pela grama psst trás do arbusto para. Psquiz! Gaivota, uma. Gaivotas. Longe gritos. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn équem! Toma. Bosculaveati, mememormim! Ati mimlênios fim. Lps. As chaves para. Dadas! A via a uma a una amém a mor além a (ibid.: 77).

Reproduzo aqui o início e o fim de *Finnegans Wake* com a intenção de ressaltar a perplexidade provocada por um texto que não apenas perturba nossa orientação de leitura, como também nos autoriza a perguntar: o que é isso que leio? Que língua é essa, que parece inglês, mas não o é exatamente?¹

¹ Phillippe Sollers inicia "Joyce et cie." com a seguinte observação, que também chamou a atenção de Lacan: "Em quase toda parte, nesse momento, falamos

Será em torno dos efeitos provocados por *Finnegans Wake* que encontraremos uma nova referência de Jacques Lacan a James Joyce. Inserida no contexto de *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-3), encontra-se, mais precisamente, ao longo dos comentários sobre a função do escrito avaliado a partir do discurso psicanalítico. A menção a Joyce na aula de 9 de janeiro de 1973 merece ser comparada ao posfácio de 1º de janeiro, acrescentado por Lacan à edição de *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

Esse cotejamento tem duplo interesse. De um lado, mais evidente, a evocação, em ambos os contextos, do nome de James Joyce relacionado à dimensão da leitura e da tradução. Do outro, a mobilização de algo que é a matéria mesma de *Finnegans Wake*, as relações entre escrito e fala. Essa simples comparação permite fazer circular uma série de dispositivos inseridos na relação entre oral e escrito. Não há como negar a tentação de tomar o texto escrito como suporte para o que seria dito posteriormente, ou seja, tomar a aula de 9 de janeiro como leitura do texto escrito na semana anterior, o que é perfeitamente possível. Ao fazermos a leitura do texto transcrito, no entanto, percebemos que em muitas passagens ele esclarece pontos obscuros do posfácio.

O que se destaca, todavia, para além da esperança de complementaridade ou da ilusão de que a fala é mero reflexo do texto escrito, é a descontinuidade entre o que se fala e o que se escreve. Pôr lado a lado um texto escrito e um texto transcrito, separados por curto espaço de tempo e ambos fazendo referência a *Finnegans*

inglês. Mas eu vos indago se vocês têm consciência que, desde que *Finnegans Wake* foi escrito, o inglês não existe mais. Não existe mais como língua auto-suficiente, não mais que nenhuma outra língua. Joyce introduz uma relação permanente de sentido da língua para as línguas, do enunciado para os enunciados, da pontualidade do sujeito de enunciação para as séries” (Sollers 1975: 15).

Wake, indica que esse novo encontro com Joyce de certo modo procura se cercar do próprio procedimento que gerou a obra, pois é justamente por ter sabido operar entre fala e escrita que Joyce pôde elaborar um texto construído sobre esse intervalo. Ainda que instável, trata-se de um texto reconhecidamente pertencente ao domínio literário.

O significado como “efeito de leitura”

O exame da função do escrito em *O seminário, livro 20: mais, ainda* parte da distinção, oriunda da lingüística saussuriana, entre significante e significado. Quando se procura localizar a dimensão do escrito no discurso psicanalítico, deve-se levar em consideração a *décalage* entre significante e significado – distância que, segundo Lacan, cria oportunidade para a inserção do escrito, considerando que “se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante” (Lacan 1972-3b: 47). É sobre a distinção entre significante e significado que se apóia a possibilidade de distinção entre escrita e leitura.

Se o que se ouve em uma experiência de análise é o significante, Lacan nos incita a desaparecer daí o significado e concebê-lo como secundário em relação ao significante, ou seja, como um “efeito de leitura” deste. O interesse clínico dessa demarcação está diretamente associado à leitura do inconsciente e suas formações, o que corresponde à noção de interpretação. Freud já sugerira que o sonho deve ser tratado como um escrito, e que o modelo de leitura a ser seguido seria o mesmo da decifração de um rébus.² As imagens produzidas no sonho, convertidas em palavras no momento do

² Sequência de desenhos, palavras, cifras ou letras que evocam, por homofonia, uma palavra ou uma frase que deve ser adivinhada.

relato, devem ser retidas apenas por seu valor significante. Nesse sentido, tomar um significante isolando-o das possíveis significações a que se refere implica abordá-lo como algo próximo a uma letra.

A discrepância entre significante e significado fica ainda mais evidente em uma outra formação do inconsciente: o lapso. Em uma passagem esclarecedora, Jacques-Alain Miller interroga a noção de inconsciente a partir da leitura de um lapso:

O que é o inconsciente? Como se interpreta o seu conceito? – quando não mais o refiro à consciência, mas à função da fala no campo da linguagem. Quem não sabe que o inconsciente se sustenta, por inteiro, na *décalage*? – a *décalage* que se repete entre o que eu quero dizer e o que eu digo – *como se* o significante desviasse a trajetória programada do significado, e é isso que dá margem para a interpretação – *como se* o significante interpretasse, a seu modo, aquilo que eu quero dizer. É aqui, nessa *décalage*, que Freud situou o que ele denominou “o inconsciente” – *como se* o meu querer-dizer, que é minha “intenção de significação”, fosse substituído por um querer-dizer outro, que seria o do próprio significante, e que Lacan designou como “o desejo do Outro” (Miller 1996b: 13).

Será a partir da perspectiva do lapso, fundada sobre a distância entre significante e significado, que iremos ao encontro da abordagem lacaniana de *Finnegans Wake*.

“Intradução” de *Finnegans Wake*

A dimensão da leitura, daquilo que se lê a partir do discurso psicanalítico, é o que faz com que Lacan incite sua audiência a tomar contato com o texto de Joyce. Vale a pena evocar essa passagem de *O seminário*, livro 20:

Joyce, acho mesmo que não seja legível [...]. O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar [*truffer*] o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se

engavetarem [s'emboîtent, se composent, se télescopent] – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós, analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa, quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. Mas é precisamente por isso que aquilo se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê (Lacan 1972-3b: 51-2).

O fato de Lacan aproximar a leitura de um lapso da leitura de *Finnegans Wake* se justifica pelo efeito que o texto de Joyce produz em seu leitor – um efeito próprio às formações do inconsciente: “O de que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa” (ibid.: 52).

Pois é exatamente a possibilidade de múltiplas leituras a responsável pela ilegibilidade de *Finnegans Wake*. Um texto em que cada palavra, cada frase impede de decidir por uma ou outra via de leitura é, para Lacan, um texto “que se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê”.

Essa ilegibilidade, no nível de um escrito, permite pôr sob suspeita a correspondência imediata entre escrita e leitura. Ao produzir a opacidade da leitura, *Finnegans Wake* seria uma prova contundente de que a atividade de escrita pode ter funções não necessariamente comprometidas com o dar-se a ler. Nesse sentido, tornar-se-ia possível pensar em uma descontinuidade entre o que se escreve e o que se lê.

No posfácio a *O seminário, livro 11*, essa hipótese é apresentada por Lacan de modo extremo: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler” (Lacan 1964-5: 263). A radicalidade dessa hipótese leva a repensar o aparelhamento imediato entre escrita e leitura ao qual estamos habituados. Na verdade, ainda estamos em fase de demonstração dessa hipótese, uma vez que a ilustração promovida por Lacan

não é algo que se entrega facilmente. O que interessa aqui é a confissão de que a hipótese do escrito para não se ler tem um precursor:

Colocar o escrito como o faço, note-se em que extremo se logra, se é que não farão disso seu estatuto. Tenha eu que ver com isto, um pouco, não impediria que esteja estabelecido bem antes de meus achados, pois que depois de tudo, o escrito como não-a-ler é Joyce quem o introduz, eu faria melhor em dizer: o *intraduz*, pois, a fazer da palavra treta para além das línguas, ele só se traduz a penas, por ser por toda parte igualmente pouco a ler (ibid.: 264).

O escrito como não-a-ler é uma tese de longo alcance³, tendo Joyce como seu “intradutor”. A palavra “intradução”, mais que homenagem ao estilo joyciano, traz-nos o indecível: Joyce “introduz” o escrito como não-a-ler, mas Joyce também o “in-traduz”, a partícula negativa sugerindo a impossibilidade de leitura, uma vez que toda leitura comporta uma tradução. E, como ocorre com cada frase ou palavra de *Finnegans Wake*, a derrapagem dos sentidos leva também a ler “in-tradução”, “in” tomado como elemento locativo, assinalando o que está “dentro, em”. Assim, a “intradução” pode ser também uma indicação de que as dificuldades de leitura emer-

³ Na verdade, ao postular o escrito como para não ser lido, Lacan faz um contraponto inclusive a suas afirmativas anteriores. Como observa Ana Maria Netto Machado, é a partir da legibilidade que, em um primeiro momento, Lacan define o escrito: “Uma escrita, como o próprio sonho, pode ser figurativa, mas como a linguagem, é sempre articulada simbolicamente, ou seja, exatamente como a linguagem *fonemática* e, a rigor, fonética, porquanto é lida” (Lacan 1956d: 473). Se a legibilidade é uma noção que “atravessa todos os sistemas de escrita”, ela estaria aí implicada por seu aspecto fonético, trazendo como consequência a instalação da escrita “no interior da palavra” (Machado 1997a: 139). Se a autora propõe, com Lacan, uma contraposição entre leitura e compreensão, entre legibilidade e passagem para a representação, isso torna necessário pensar um outro regime de leitura. É o que tentaremos problematizar.

gem da “autotradução” produzida pelo próprio texto, dificultando com isso a promoção de um texto exterior para o qual a tradução pudesse se voltar.

A dimensão do ler-se (ou a abelha leitora de Lacan)

O aspecto autotradutório de *Finnegans Wake* abre uma perspectiva para abordar o escrito como *pas-à-lire*, como não-a-ler. Na verdade, um texto que se autotraduz é, em certo sentido, um texto que busca, ele próprio, corrigir-se. A autocorreção promovida por esse texto não impede que possa despertar no leitor o espírito corretor, impeli-lo a escavar alusões e montar gradativamente o quebra-cabeças. Essa prática “corretiva”, no entanto, freqüentemente leva a encruzilhadas.

Fritz Senn observa que *Ulisses*, “a primeira obra da literatura consistentemente autocorretiva”, não apenas oferece a todo momento possibilidades de “correção”, como também nos impele a ordenar o texto em nossa mente, sem que jamais possamos chegar a dizer que encontramos a solução correta (Senn 1984: 69).

Essa tendência autocorretiva do texto se radicaliza em *Finnegans Wake*, pois a distinção entre a escrita gráfica e aquilo que Senn chama de “acerto corretivo” [*corrective righting*] já não faz qualquer sentido. Senn registra o embaraço: como “corrigir”, “acertar” um texto, se o próprio procedimento de “corrigir” [*to right*] é absorvido pela escrita [*to write*], a ponto de um confundir-se no outro, a exemplo de *righting his name* [“escrevendo/corrigindo seu nome”] (Joyce 1939: 597), como se a prática corretiva fosse apenas um ritual [*rite*]: *rite words by the rote order* (ibid.: 422)?

Nesse sentido, *Finnegans Wake* é um texto que faz prosperar, a cada momento, uma verificação instantânea, sem que essa autoleitura possa assegurar uma interpretação “correta”. Senn conclui, assim, pela necessidade de modificação da própria noção de interpretação, provocada por *Ulisses* e, sobretudo, por *Finnegans Wake*. É como se dali em diante tivéssemos de pensar a interpretação

conformada à fluidez de um ajuste contínuo, sem a oferta de um repouso estático.

Com essa perspectiva de autotradução ou autocorreção – o que pressupõe autoleitura –, abordaremos os exemplos mencionados por Lacan em seu “Posfácio” e retomados quando da exposição de seu seminário. A atenção deve ser posta sobre a “dimensão do *ler-se*” (Lacan 1972-3b: 52, 37), pois é a que indica estarmos no registro do discurso psicanalítico. Abrindo o “grande livro do mundo”, Lacan procura ilustrar seu argumento:

Vejam o vôo de uma abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta.

O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isso é o que vocês *lêem* no vôo da abelha. No vôo de um pássaro que voa baixo [...] vocês *lêem* que vai haver tempestade. Mas será que eles *lêem*? Será que a abelha *lê* que ela serve à reprodução das plantas fanerógamas? Será que o pássaro *lê* o augúrio da fortuna, como diziam antigamente, quer dizer, da tempestade (ibid., grifo meu)?

A analogia pode ser assim estabelecida: se tomo o “vôo da abelha” ou o “vôo de um pássaro” como escritos, minha leitura de um e de outro associa a esses significantes isolados o significado de que tal vôo serve à reprodução das plantas ou significa a proximidade de uma tempestade, não importando aqui o grau de confirmação científica. No que se refere ao discurso analítico, no entanto, a leitura também comporta a dimensão do *ler-se*. A analogia é preciosa e permite a Lacan perguntar se a abelha *lê* (quase diríamos “se ela sabe”) que seu vôo serve para a perpetuação das plantas, ou se o pássaro *lê* (ou “sabe”) que uma tempestade se aproxima. A questão da autoleitura ou auto-interpretação do próprio texto – no qual o que está para ser lido, isto é, o “vôo da abelha”, encerrasse um sujeito capaz de interpretar seu próprio vôo – é algo que interessa ao discurso analítico, pois é o que, para Lacan, encontramos no

nível do inconsciente quando da manifestação, por exemplo, de um lapso.

O momento de leitura de um lapso deve levar em consideração que esse lapso já poderia ser, ele próprio, o resultado de uma auto-leitura do inconsciente. O lapso deve ser abordado a partir da possibilidade de que, tanto quanto a abelha, o sujeito do inconsciente seja capaz de interpretar seu próprio vôo (ou, ainda, que voar seja em si uma interpretação). Em outras palavras, nossa leitura do vôo de uma abelha ou de um pássaro deve levar em conta que um e outro talvez sejam capazes de interpretar seu vôo, e que essa interpretação pode ter um sentido diferente da que produzimos quando a integramos à reprodução das plantas ou ao anúncio de uma tempestade.

Lacan observa que jamais podemos afirmar – mas apenas supor – que um pássaro ou uma abelha são capazes de ler a tempestade ou a reprodução das plantas. E essa é uma questão relevante para a psicanálise, uma vez que o sujeito do inconsciente estaria nesse mesmo nível: “o discurso analítico de vocês, o sujeito do inconsciente, vocês supõem que ele sabe ler” (ibid.). O problema prossegue, uma vez que a experiência de análise não apenas supõe que o sujeito do inconsciente sabe ler, mas também “que ele pode aprender a ler” (ibid.). Esse aprendizado, contudo, tem um limite, uma vez que “o que vocês o ensinam a ler não tem, então, absolutamente nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito” (ibid.). Nessa passagem, encontramos novamente uma distinção entre o que é da ordem da leitura (ou de sua suposição) e o que corresponde à escrita. Retornaremos a esse tema.

Tal como a abelha que lê seu próprio vôo, a psicanálise deveria conceber o sujeito que se manifesta por meio do lapso como efeito de uma autoleitura do inconsciente, no sentido mesmo de uma interpretação. No lapso, o que vemos é o inconsciente interpretando, a seu modo, uma intenção de significação, produzindo um dizer distinto daquele que estaria previamente programado em um

“querer dizer”. A referência de Lacan a *Finnegans Wake* ganha aqui dupla importância.

Em primeiro lugar, trata-se de um texto que, por cancelar qualquer fixação de sentido, apaga toda identificação de uma “intenção de significação” prévia que, como no lapso, ter-se-ia desviado de sua rota. Esse aspecto conduz a uma segunda consequência: o excesso de sentido, a multiplicidade de leituras – como em *Finnegans Wake* –, mantém em suspensão toda e qualquer interpretação, como se a abelha, ou o pássaro, uma vez iniciado seu vôo, jamais encontrasse um lugar seguro para seu pouso.⁴

Diferentemente do lapso, a autoleitura de *Finnegans Wake* jamais se cristaliza, impedindo que se perceba a distância entre o que efetivamente se disse e aquilo que se quereria dizer. Como detectar a abertura ao inconsciente em um texto que é só abertura? Como identificar a distância entre nossa leitura do vôo da abelha ou do pássaro daquela que supostamente seria a leitura da própria abelha ou do pássaro em um texto no qual sequer temos a garantia de tratar-se de um vôo?

Para Jacques-Alain Miller, *Finnegans Wake* torna presente, no leitor, a perplexidade. Essa perplexidade, observa, é na verdade um aspecto fundamental da relação do sujeito com a linguagem, o que deve ser levado em consideração na perspectiva psicanalítica da interpretação. Desse modo, a referência lacaniana a *Finnegans Wake* encontra sua justificativa, por tratar-se de

um texto que, jogando incessantemente com as relações entre a fala e a escrita, entre o som e o sentido, tecido por condensações, equívocos, homofonias, não tem, no entanto, nada a ver com o

⁴ Esse apólogo permite, inclusive, ilustrar a predicação lacaniana de Joyce como um “ex-assinante do inconsciente” [*desabonné à l’inconscient*], uma vez que o inconsciente pressupõe o significado não apenas como efeito, mas também como algo distinto do significante.

velho inconsciente. Isso porque todo ponto de basta [*point de capiton*] se torna aí caduco. É por isso que ele não se presta à interpretação, nem à tradução – apesar dos esforços heróicos. Por não ser, ele mesmo, uma interpretação, reconduz maravilhosamente o sujeito da leitura à perplexidade como fenômeno elementar do sujeito na alíngua (Miller 1996a: 12).⁵

Mas o modo como Lacan conclui seu comentário sobre o vôo da abelha e dos pássaros deixa ainda um rastro de enigma, detectado na última frase: o que o sujeito do inconsciente “aprende a ler” não tem qualquer relação com o que se pode “escrever a respeito”. Uma primeira abordagem revela uma retomada da oposição entre escrita e leitura. Há um fosso entre o que, em uma análise, “aprende-se a ler” – e não se trataria sempre de um escrito? – e o que pode ser escrito a esse respeito. Em outros termos, um corte entre o que se lê e o que não se escreve.

⁵ A referência feita a *alíngua* diz respeito a *lalangue*, que Lacan desenvolve no mesmo *O seminário, livro 20*. Trata-se de uma noção que se opõe ao conceito de linguagem, ao menos quando esta se põe a serviço da comunicação, o que implica a presença de um referente que, invariavelmente, relaciona-se à “realidade”. *Lalangue* busca detectar a relação do sujeito com a língua para além do plano comunicacional e mesmo fora da estrutura do diálogo. Em outras palavras, trata-se de uma noção que busca detectar a linguagem em sua função de gozo, e não subordinada à dialética do emissor e do receptor. A oposição entre *lalangue* e linguagem, no entanto, deve ser relativizada. A linguagem seria, para Lacan, o resultado de uma elaboração do discurso científico – sobretudo da lingüística – sobre *lalangue*: “A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elocubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem” (Lacan 1972-3b: 190). É de se supor que o interesse de Lacan pela obra de Joyce tenha recaído também sobre a demonstração de um “saber-fazer” com a *alíngua* que ultrapassa os limites da linguagem.

Trata-se, a meu ver, de uma frase que pode ser interpretada à luz da tese lacaniana a respeito da relação (no sentido de proporção) entre os sexos, objeto de investigação de *O seminário, livro 20*. A constatação, a partir do discurso analítico, da ausência de proporção sexual [*rappor sexuelle*] entre homem e mulher; em outras palavras, da impossibilidade de uma medida comum entre o gozo masculino, fálico, e o gozo feminino, fálico mas “não-todo”, toma a forma, para Lacan, de uma relação que “não cessa de não se escrever”.⁶

Para não nos distanciarmos em demasia do comentário dessa oposição entre aprendizado da leitura e escrita, autorizamo-nos a supor que o sujeito do inconsciente “aprende a ler” justamente essa impossibilidade que jamais se escreve. Nesse sentido, a análise equivaleria a um aprendizado de leitura daquilo que nunca se escreve. Já se pode inferir aqui certo desatrelamento entre leitura e escrito, visto que uma leitura pode incidir exatamente sobre aquilo que não se escreve.

⁶ Em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan estabelece a correlação entre a ausência de proporção sexual (*rappor*, mais que relação, indica uma fração ou um quociente entre grandezas de mesma espécie) e o escrito nos seguintes termos: “O não pára de não se escrever [...] é o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da relação sexual - a relação sexual não pára de não se escrever” (Lacan 1972-3b: 127). Em “La conversation d’Arcachon”, Jacques-Alain Miller faz um breve comentário a respeito dessa correlação lacaniana entre a ausência de *rappor* sexual e o escrito. Para Miller, a ausência de *rappor* sexual entre um homem e uma mulher, posta em termos lacanianos, não é da ordem de um furo na linguagem, nem mesmo de uma negatividade: “O ‘não há [*rappor* sexual]’ de Lacan é a página em branco, o que não se inscreve. Devemos distinguir a negação de uma proposição escrita da não-escrita dessa proposição”. A conclusão, prossegue Miller, é que, justamente pelo fato de ela não se escrever, nos colocamos em posição de escrever alguma coisa “no lugar onde ela deveria ser encontrada”. Eis aí, para Miller, a definição lacaniana de suplência (*apud* Irma 1997: 259-61).

A “alfabestização”

No posfácio a *O seminário, livro 11*, há uma indicação de por onde verificar essa descontinuidade entre leitura e escrito. Logo após a menção a Joyce, e adotando um tom ao mesmo tempo professoral e irônico, Lacan convida seus “alunos” a pôr em questão seu processo de alfabetização, momento no qual somos introduzidos ao aprendizado da leitura da escrita fonética:

Eu, contudo, visto a quem falo, tenho que tirar dessas cabeças o que elas crêem manter do tempo da escola, dita sem dúvida maternal pelo que nela se possui até a desmaternalização: ou seja, que se aprende a ler ao se alfabestizar [*soit qu'on apprenne à lire en s'alphabétissant*]. Como se a criança ao saber ler por um desenho que é girafa, por um outro que é gato que se tem que dizer, não aprendesse somente que o G, com que os dois se escrevem, nada tem a ver com se ler pois que não responde por isso (Lacan 1964-5: 264).

A crítica de Lacan ao processo de “alfabestização” é a de que o aprendizado da leitura fonética desconsidera uma dimensão do escrito que não responde necessariamente a essa leitura. O exemplo escolhido é o da leitura da letra G. Na leitura fonética, ou seja, no nível do significante, a letra G responde de modo distinto quando dizemos “girafa” e quando dizemos “gato”. A “alfabestização” acaba por ignorar essa discrepância entre uma letra e sua leitura fonética. Ao vincular a aprendizagem da leitura à fixação de um som a uma letra, desconsidera a autonomia do escrito em relação às leituras que dele se fazem.⁷

⁷ Podemos pôr nessa mesma via o interesse de Lacan pela presença dos ideogramas chineses na língua japonesa. A adoção, no japonês, de dois modos de leitura do escrito (a escrita *on-yomi* e a *kun-yomi*) distingue o modo de leitura fonético de outro, apoiado nos ideogramas chineses.

Fundamentalmente, para Lacan, a “alfabestização” encobre a própria possibilidade de tomar a função do escrito “por um modo outro do falante na linguagem” (ibid.). Quando estamos diante de um texto como *Finnegans Wake*, o convite de Lacan é considerarmos que esses textos revelam a função do escrito como algo essencialmente particular no campo da linguagem. Nesse sentido, tomar a escrita fonética como paradigma do escrito impede a apreensão da singularidade deste. Melhor seria introduzir a leitura de um escrito como uma *bricolagem* – termo que Lacan contrapõe à “alfabestização” –,

Nesse último, a leitura do ideograma se antepõe ao próprio escrito, pois se trata de uma leitura não fonética. Takatsugu Sasaki, tradutor de Lacan para o japonês, dá bem uma idéia dessa distinção com a pronúncia da palavra *mizu*, “água” em japonês. A leitura ao modo *kun-yomi* leva à pronúncia de *mizu* a partir de um ideograma chinês que não oferece qualquer indicação fonética para essa leitura (como se os ingleses pronunciassem *water* onde estaria escrito *acqua*). Já a leitura *on-yomi* indica um modo de ler esse mesmo ideograma pelo som, como se acreditava, inclusive, que os chineses efetivamente o pronunciavam. Essa relação especial da língua japonesa com o escrito, sobretudo no modo *kun-yomi*, indica novamente essa clivagem entre as dimensões da fala e do escrito, como se a leitura encontrasse uma referência nela mesma, e não no suporte fonético do escrito. Por essa razão, segundo Lacan, haveria certa dificuldade, na língua japonesa, para uma abertura ao inconsciente, uma vez que o inconsciente pressupõe justamente a distância entre significante e significado. Como medir essa distância em uma língua na qual o significante já carrega consigo o significado (cf. Sasaki 1989: 22-3)? Ainda nesse sentido, podemos entender o comentário de Lacan sobre o espanto de uma japonesa diante de seu livro, intitulado justamente *Escritos*: “É que eu não sabia, se bem que propulsado, justamente por seus cuidados, aonde se habita sua língua, que esse lugar entretanto eu só o tateava com o pé. Só compreendi depois o que o sensível ali recebe dessa escrita que do *on-yomi* ao *kun-yomi* repercute o significante a ponto de ele se deslocar de tantas refrações, ao que o mínimo jornal, o brasão na encruzilhada, satisfazem e apóiam [...]. É no ponto em que me disse que o ser falante pode por aí subtrair-se aos artificios do inconsciente que não o atingem por ali se fechar. Caso limite a me confirmar” (Lacan 1964-5: 265).

o que, ainda que mais lento no procedimento de aprendizagem da leitura, é “o que iria mais depressa ao que se saiba que ele [o escrito] o é” (ibid.).

Cracóvia ou Lemberg? (A demanda a interpretar)

É nesse ponto do posfácio que Lacan retoma o célebre *witz* judaico citado por Freud em “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905):

Dois judeus encontraram-se num vagão de trem em uma estação da Galícia. “Onde vai?” perguntou um. “A Cracóvia”, foi a resposta. “Como você é mentiroso!”, não se conteve o outro. “Se você dissesse que ia a Cracóvia, você queria fazer-me acreditar que estava indo a Lemberg. Mas sei que, de fato, você vai a Cracóvia. Portanto, por que você está mentindo para mim?” (Freud 1905: 136).

Freud chama a atenção para a presença do absurdo na formulação desse chiste, ou seja, para o fato de o segundo judeu ser censurado por mentir porque diz estar indo para Cracóvia, seu verdadeiro destino. A força desse chiste residiria, para Freud, na mobilização de um paradoxo: “O segundo está mentindo quando fala a verdade e fala a verdade por meio da mentira” (ibid.), o que corrobora a tese lacaniana de que a intenção de significação está sempre no Outro.

É no contexto desse chiste que Lacan se refere à função do escrito no discurso analítico:

Intenção, desafio a gente se desfia, desfiando a gente se defende, recalca, bufa, tudo lhe será bom para não entender que o “por que me mentes dizendo a verdade?” da história que dizem judia porque nela sendo o menos bobo que fala, não menos não diga que é por não ser um livro de leitura que o catálogo das estradas de ferro é aí o recurso pelo qual se lê Lemberg em lugar de Cracóvia – ou mesmo ainda que o que resolve em todo o caso a questão, é a passagem [*billet*] que a estação entrega.

Mas a função do escrito não constitui então o catálogo, mas a via mesma da estrada de ferro. E o objeto *a*, tal como o escrevo, ele é o trilho por onde chega ao mais-gozar o de que se habita, mesmo se abriga a demanda de interpretar (Lacan 1973b: 264-5).

Sigamos passo a passo esses dois parágrafos que indicam o lugar especial do escrito quando avaliado a partir da psicanálise. Em resumo, o dilema apresentado pelo chiste, a partir da leitura do segundo interlocutor, pode ser condensado dessa forma: “Você diz que vai a Cracóvia para que eu creia que vai a Lemberg. Mas eu sei que vai verdadeiramente a Cracóvia. Por que então mentir?”.

Na verdade, é na dimensão da fala – e podemos perceber o quanto isso é de interesse para o discurso psicanalítico – que se apresenta o paradoxo: “Por que me mentes dizendo a verdade?”. O comentário de Lacan põe em relevo que, na dimensão da fala, a resposta do primeiro interlocutor abriga, para o segundo, uma demanda de interpretação – ele vai a Cracóvia ou a Lemberg? –, mas também uma pergunta a respeito de sua verdadeira intenção, um suposto desejo de enganar. Para Lacan, está aí o ponto essencial: convocar a dimensão do escrito como algo que resolveria a questão é ignorar que, sob a demanda de interpretação, há uma questão mais significativa para o segundo interlocutor, que é a de equacionar o que lhe chega do primeiro, que ele supõe estar na forma de um paradoxo e sobre o qual presume uma intencionalidade escamoteada. Nesse sentido, reduzir a função do escrito ao que permite sair desse impasse por meio de uma consulta ao catálogo das estradas de ferro ou da leitura do nome da cidade impresso no bilhete do primeiro judeu é não perceber aquilo que um escrito mobiliza.

Tentemos esclarecer a frase de Lacan pela qual a função do escrito não estaria no catálogo ferroviário, constituindo “a via mesma da estrada de ferro” [*la voie même du chemin de fer*]. Como entender o escrito apresentado dessa forma?

Com o auxílio do comentário sobre a leitura de *Finnegans Wake*, podemos abordar essa imagem do escrito como sendo, no chiste, “a via da estrada de ferro”. Se um escrito é essa via, ele pode conduzir tanto a Lemberg ou Cracóvia quanto a qualquer outra cidade. Dessa forma, pode ser interpretado em uma ou outra direção, ou mesmo, como ocorre em *Finnegans Wake*, indicar vários caminhos ao mesmo tempo.

A função do escrito deveria, pois, ser buscada mais na “demanda a interpretar” que na fixação de uma ou outra interpretação. O espectro de *Finnegans Wake* ronda essa elaboração, pois trata-se de um texto que acentua justamente essa dimensão do escrito em que cada palavra pode conduzir a uma infinidade de leituras. É impossível decidir qual a verdadeira via a ser percorrida pelo leitor, suspenso pela “demanda a interpretar”.

E o que haveria nessa “demanda a interpretar”? O que deve ser lido por meio de palavras nas quais, à primeira vista, não se lê o que dizem? O que haveria de comum, por exemplo, entre a pergunta “por que mentes dizendo a verdade?” e nossas possíveis perguntas a respeito da escrita de Joyce: por que escrever desse jeito e por que ele me mostra isso?

O fim do parágrafo do texto de Lacan permite uma suposição. Ele parece distinguir “a via da estrada de ferro” daquilo que ocuparia a função dos trilhos. Podemos dizer que a via é um trecho aberto sobre a qual se depositam os trilhos. Nessa comparação da função da escrita com a via da estrada de ferro, Lacan indica a presença, na via do escrito, do que define como sendo o objeto a^8 : “ele é o trilho por onde chega ao mais-gozar”. A suspensão de sentido no chiste

⁸ Correndo o risco de oferecer uma visão reduzida desse conceito fundamental da teoria lacaniana, chamo a atenção para o fato de a noção de objeto a termo cunhado no início dos anos 1960 -- indicar a libido freudiana articulada à estrutura da linguagem. Jacques-Alain Miller observa que uma experiência analítica produz o desbaste do modo como, para cada sujeito, seu gozo ganha consistência. A noção de objeto a , para Lacan, é o resultado

– “por que ele mente dizendo a verdade?” – ou em *Finnegans Wake* por meio da oferta de leitura de uma infinidade de sentidos indicaria a presença de um gozo na própria “demanda a interpretar”.

O que, na verdade, o segundo judeu lê da resposta do primeiro – “Vou a Cracóvia” –, tanto quanto o que lemos de *Finnegans Wake*, é essa demanda a interpretar pela qual aquele que enuncia extrai também seu gozo.

Fritz Senn, eminente joyciano de Zurique, não se furta de procurar responder à demanda de interpretação de *Finnegans Wake*. Na frase “*Loab at cod then herrin*” (Joyce 1939: 587), mostra que, apesar de escrita em inglês, lida em voz alta só ganha sentido em alemão: “*Lobet Gott, den Herrn*”, algo como “Salve Deus, nosso Senhor”. Mas, pergunta-se, não haveria aí uma referência aos “pães e peixes” [*loaves and fishes*] da parábola cristã? Não poderíamos ler *loab* como *loaf* [bisnaga]? Os peixes não estariam sendo representados como *herrin*, de *herring*, precedido por uma referência ao bacalhau [*cod*]? E não seria isso tudo uma evocação do paralelo entre Deus e os peixes, traduzido na fórmula do ICTHIUS, e que em *Ulisses* já surgira na frase “*God becomes man becomes fish*” [“Deus fez-se homem fez-se peixe”] (cf. Gabler 1986: 42; Joyce 1922: 42)?

Se há, tanto em um caso quanto no outro, uma demanda a interpretar, e se situamos ambas no nível de um escrito, tal como propõe Lacan, devemos perceber o que daí se impõe para além de

dessa operação de desbaste do significante sobre os modos de gozo do sujeito, a ponto de adquirir a densidade de um verdadeiro objeto: é o que, na clínica freudiana, equivale ao trabalho de construção das fantasias. Nesse sentido, observa Miller, trata-se do objeto *a* como resultado de uma operação que, por meio da palavra, dá-lhe verdadeira consistência “lógica”, isto é, por estar localizado na linguagem exatamente como um furo. No entanto Lacan também associa ao objeto *a* uma modificação experimentada no corpo como satisfação (prazerosa ou não). A essa vertente do objeto *a*, satisfação experimentada como excedente de gozo, Lacan associará a expressão “mais-gozar” [*plus-de-jouir*] (Miller 1991: 11, 54).

nosso esforço de interpretação, pois há algo em vão nesse esforço, como se o resultado da interpretação fosse secundário. Como decidir entre verdadeiro e falso, quando suponho que alguém “está mentindo quando fala a verdade e fala a verdade por meio da mentira”, para ficarmos com as palavras de Freud? Qual sentido dar a uma frase que, escrita, evoca uma peixaria, mas falada ganha sentido, em uma outra língua, como louvação ao Senhor?

A orientação dada por Lacan é, pois, a de perceber que a condição para a multiplicidade de interpretações é a própria presença de um gozo no escrito. O segundo judeu supõe no primeiro uma intenção de enganá-lo, mesmo que essa intenção não corresponda ao que efetivamente se diz. Contudo é sobre essa “gozação” que o primeiro judeu poderia estar fazendo com sua resposta – “Vou a Cracóvia” – que o segundo derrapa no paradoxo “por que ele mente quando diz a verdade?”. A resposta de Lacan à pergunta feita pelo segundo judeu é: “Porque ele goza”.

Será essa presença do gozo no escrito que novamente chamará sua atenção a respeito da legibilidade de *Finnegans Wake*. Perante a audiência do V Simpósio Internacional James Joyce, dois anos depois de *O seminário, livro 20*, Lacan associa a dimensão do gozo à condição de legibilidade do texto: “Leiam as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreendê-las – isso se lê. Isso se lê, como alguém que me é próximo já observou, porque sente-se a presença do gozo daquele que o escreveu” (Lacan 1975b: 25).

Se em *O seminário, livro 20: mais, ainda* a legibilidade de *Finnegans Wake* fora questionada em função do caráter enigmático do significado produzido pelo engavetamento de significantes do texto, nesse momento Lacan associa essa legibilidade ao gozo. Se *Finnegans Wake*, tanto quanto um lapso, pode ser situado no nível do que “pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes” ou como texto que “se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê”, há ainda um outro aspecto a ser considerado: o da relação dessa escrita com o gozo que ela abriga.

Barthes: gozo, leitura e escrita

Contemporâneo às teses de Lacan sobre a função do escrito, Roland Barthes desenvolve suas reflexões a respeito das relações entre texto, gozo e prazer (ainda que reconheça, como observa em *O prazer do texto*, uma vacilação terminológica entre os dois últimos termos).⁹

“Variations sur l’écriture” (1973), texto inédito recentemente publicado em suas *Obras completas*, serve de referência pela proximidade, ao menos naquele momento, das teses de Lacan. Corroborando a crítica a uma concepção comunicacional da linguagem, Barthes busca pôr em evidência que a prática da escrita¹⁰ não está necessariamente subordinada a esse compromisso: “Não é evidente que a escrita serve à comunicação; é por um abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, de comunicação, de registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito” (Barthes 1973b: 1.539).

Barthes também insere em sua crítica uma denúncia da “ilusão alfabética” (a “alfabetização” observada por Lacan), ou seja, da crença em que a linguagem escrita deriva da oral como sua tradução. Essa “ilusão” é o que explicaria a ausência de uma reflexão a respeito

⁹ “Prazer/Gozo: terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto” (Barthes 1973a: 8).

¹⁰ Adotamos aqui a distinção escrita/escritura seguindo as observações de Leyla Perrone-Moisés em “Lição de casa”, acrescido à tradução brasileira de *Aula*, de Roland Barthes. Diante da possibilidade, na língua portuguesa, da utilização de duas palavras, escrita e escritura, para uma tradução do *écriture* da língua francesa, Perrone-Moisés propõe a utilização de “escritura” para se referir à “escrita do escritor” ou quando equivalente ao termo “literatura”: “Toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo”. Para um maior aprofundamento dessa questão, ver Perrone-Moisés (1980: 74-9).

da escrita na própria lingüística, o que a torna “alfabetocentrista”. Esse “preconceito transcricionista” leva a uma apreensão da escrita como procedimento no qual o que está em jogo é a tentativa de fixação ou imobilização da linguagem articulada.

A essa concepção comunicacional da escrita Barthes contrapõe, no início de seu artigo, uma definição da escrita como “uma prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo e às produções mais sutis e felizes da arte” (ibid.: 1.535).

O caráter ilegível de um escrito, prossegue, longe de atordoar, deve orientar para a presença dessa prática de gozo não comprometida com a transmissão de uma mensagem: “A ilegibilidade, longe de indicar um estado, monstruoso, de falência do sistema da escrita, seria, ao contrário, a sua verdade (a essência de uma prática pode estar no seu limite, e não no seu centro)” (ibid.: 1.537).

Quanto mais ilegível uma escritura, diz Barthes, mais ela é tomada como algo “pessoal”, evocando alguma opacidade do indivíduo. A própria idéia de que a escrita pode ser um “sintoma”, no sentido de uma expressão da personalidade, está presente, por exemplo, no ramo marginal da grafologia (por mais que possamos criticar nessa prática a fixação do escrito a um significado, como um traço de caráter).

Essa dimensão do “ilegível”, que pode nos orientar no exame da tese lacaniana do “escrito para não ser lido”, implica uma distinção entre as escrituras “indecifráveis” e as “incompreensíveis”. As primeiras preservam seu caráter enigmático, porque julgamos que querem dizer algo e que é por uma falha nossa que não conseguimos liberar seu sentido; já as “incompreensíveis” não indicam nenhum esforço de decifração: a ausência de sentido deriva não de uma falha na decodificação, mas da “imaginação” que atribuímos ao artista.

Em uma definição magistral da relação entre a “legibilidade” de uma escritura e a cultura na qual está inserida, Barthes indica, ainda que sem se referir diretamente a *Finnegans Wake*, o terreno em que um texto como esse pode germinar:

Somos nós, nossa cultura, nossa lei, que decidimos sobre o estatuto referente de uma escritura. O que isso quer dizer? Que o significante é livre, soberano. Uma escritura não tem necessidade de ser “legível” para ser plenamente uma escritura. Podemos mesmo dizer que é a partir do momento em que o significante [...] se destaca de todo significado e abandona vigorosamente o álibi referencial que o texto (no sentido atual da palavra) aparece. Pois, para compreender o que é o texto, basta – e isso é necessário – ver o corte vertiginoso que permite ao significante constituir-se, agenciar-se e empregar-se sem que mais nenhum significado o sustente. Essas escrituras ilegíveis nos dizem (e apenas isso) que os signos aí estão, mas o sentido, não (ibid.: 1.548-9).

Uma definição do texto a partir do “ilegível” – do escrito para não ser lido, para usar os termos de Lacan – implica também a reconsideração das relações entre escritura e leitura. Em uma entrevista realizada em 1971, a respeito do livro *S/Z*, no qual, a partir de uma leitura comentada de *Sarrasine*, de Balzac, Barthes procura demonstrar que um texto produz seu próprio modo de leitura, ele confessa uma segunda intenção, a de provocar uma identificação entre as noções de escritura e leitura: “quis esmagar uma dentro da outra” [*J’ai voulu les “écraser” l’une dans l’autre*] (Barthes 1971: 1.300).

Em *S/Z*, tanto a escrita quanto a leitura são definidas como práticas de escritura. É “escrevível” [*scriptible*] “aquilo que pode ser, hoje, escrito (re-escrito)”. Um texto “escrevível” é aquele que convida o leitor a reescrevê-lo, a ponto de torná-lo “não mais um consumidor, mas um produtor do texto” (Barthes 1970: 38). O texto *scriptible* não tem compromisso com a legibilidade e chega a se contrapor, de certo modo, ao texto “legível” [*lisible*], ou seja, àquilo “que pode ser lido, mas não escrito” (ibid.). É assim que funcionariam os textos clássicos, no qual a leitura não convida o leitor a se engajar na escritura, mas apenas a “referendar” o texto. Barthes

sonha com um texto *scriptible*, e oferece tal descrição que chegamos a imaginar que se refere indiretamente a *Ulisses* ou *Finnegans Wake*:¹¹

Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. Nada tem de liberal a interpretação que exige abordar um texto em seu plural: não se trata de conceder alguns sentidos, reconhecer magnanimamente em cada um sua parte de verdade; trata-se, contra toda in-diferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o ser do verdadeiro, do provável ou até do possível (ibid.: 39-40).

A mudança almejada por Barthes é que a relação entre escritura e leitura sofra tal aproximação que já não poderíamos distinguir uma da outra. Se continuamos a pensá-las separadamente, o risco inevitável é o da queda da teoria literária na sociologia ou na fenomenologia, nas quais a leitura será sempre definida “como uma projeção da escritura, e o leitor, como um ‘irmão’ mudo e pobre do escritor” (Barthes 1971: 1.300). Conceber a escritura e a leitura em bloco seria o único modo pelo qual a teoria literária teria uma chance de escapar do destino de se tornar uma teoria da expressividade, do estilo, da criação ou um canto à linguagem como instrumento.

¹¹ Ficamos sempre intrigados, para não dizer frustrados, com o fato de Barthes só se referir a James Joyce de modo pontual, lateral. No entanto é inegável que se pode sentir a presença do escritor nas entrelinhas de várias passagens da crítica barthesiana.

A concepção da leitura como algo que caminha em conjunto com a escritura implica também uma distinção das várias dimensões da escritura. Para Barthes, a escritura como gesto ou parte do sistema das leis, “destinada a triunfar sobre o tempo, o esquecimento, o erro, a mentira” (Barthes 1973: 1.556), tem um alcance distinto daquele no qual ela se apresenta como “prática sem fim” na qual o sujeito se engaja. Somente ao abandonar a idéia de escritura como *écriture*, como simples transcrição de mensagens, é que se pode depreender seu valor de gozo. E sempre gozo do corpo, que é, para Barthes, aquilo que permanece quando o sentido se retira.

Qual leitura seria apropriada para uma escritura que se apresenta nessa vertente? Tudo leva a crer que não seria uma leitura passiva, consumidora, ainda que possamos distinguir, também nesta, uma forma de gozo. Na verdade, se já não devemos distinguir a leitura da escritura, podemos supor que a leitura é tomada, ela mesma, como prática de gozo. Resta a questão de saber se é da mesma natureza daquela que produziu o texto como escritura.¹²

Em *O prazer do texto*, as definições, se não ganham maior nitidez, ao menos se tornam mais explícitas. A própria escritura é definida como “a ciência dos gozos da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (Barthes 1973a: 11). Se Barthes reconhece uma dificuldade em estabelecer um corte profundo entre prazer e gozo, procura esgarçar o máximo possível essa distinção por meio das definições de “texto de prazer” e “texto de gozo”: de um lado, o contentamento, a euforia, a plenitude, a cultura; do outro, a perda, o desconforto, a vacilação dos valores culturais.

¹² Barthes, na verdade, observa que o fato de um texto ter sido escrito com prazer não garante em nada que provocará uma leitura prazerosa. Mas quando essa leitura se produz, certamente é porque o texto foi escrito com prazer.

Entre prazer e gozo, Barthes distribui as diversas práticas do escritor, que são também, em última análise, as do leitor. Desse modo, o escritor de prazer (e seu leitor), renunciando ao gozo, compõe um texto que convida “os amantes da linguagem” a nele se instalarem, de preferência de modo confortável. Já o escritor de gozo (e seu leitor), por sua vez, apresenta um texto “impossível”, “fora-de-prazer”, “fora da crítica”, sobre o qual nada pode ser dito, a menos que seja inter-dito. Não devemos, contudo, tomar a distinção prazer/gozo como tábua classificatória.

Quando pensamos em localizar o texto de James Joyce nessa distribuição, vemo-nos de novo, como no projeto joyciano, diante de uma indecisão. Se, à primeira vista, somos tentados a situá-lo entre os “escritores de gozo”, por tudo aquilo que seu texto tem de inclassificável, de inter-dito, de desconfortável em relação aos padrões da cultura, não podemos desconsiderar que, como o texto de prazer da definição barthesiana, é um convite aberto à crítica dos “amantes da linguagem”. É provável, porém, que esse duplo alinhamento – sobretudo em *Finnegans Wake* – participe da prática de gozo do texto. Se há um convite deliberado à crítica, ao prazer da interpretação, podemos dizer que o texto jamais se deixa apreender, jamais permite que esse prazer chegue a seu limite, pondo em questão o próprio prazer, no sentido que Lacan lhe empresta, por exemplo, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60): o prazer como o que detém o sujeito na rota do gozo.

O gozo envolvido na tessitura de *Finnegans Wake* intima o leitor a buscar o prazer que Barthes reconhece na interpretação crítica. O resultado final, todavia, é sempre aquele reservado ao leitor do texto de gozo, o de, na busca, deparar-se com uma “crise” em sua relação com a linguagem. Talvez por essa razão Barthes julgue que o único modo de atingir o texto de gozo seja por meio de outro texto de gozo, já que, como seu leitor, “não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, à sua maneira” (ibid.: 32). De certo modo, pode-se dizer que Lacan, como leitor do texto

de Joyce, filia-se a essa condição. Só é possível falar de Joyce como *le sinthome* – o sintoma, mas também o santo homem – deixando-se contaminar por sua prática de escrita.

Ler *Finnegans Wake*

Como o leitor pode se posicionar diante de uma obra como *Finnegans Wake*? Essa pergunta já mobilizava discussões antes mesmo da publicação de sua versão definitiva. Podemos encontrar um primeiro posicionamento no artigo “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (1961), de Samuel Beckett, publicado na coletânea *Our exagmination round his factificantion for incaminantion of work in progress*, sob supervisão do próprio James Joyce.

Nesse estudo, Beckett procura pôr em relevo o paralelo entre a estrutura do livro em que Joyce trabalhava e as idéias sobre o desenvolvimento da sociedade do filósofo italiano Giambattista Vico. Uma referência às teses de Vico se faz notar desde a primeira frase de *Finnegans Wake*: “brings us by a commodius vicus of recirculation” (Joyce 1939: 3). Na verdade, afirma Beckett, as etapas de progressão circular da sociedade humana expostas pelo filósofo em *Scienza Nuova* servem de inspiração para que Joyce estabeleça uma determinação interna na estrutura dos capítulos. A geração, figurada no caráter circular da obra, ganha destaque no trajeto que vai do nascimento à corrupção, ao novo começo.

Nas idéias de Vico, nem mesmo a linguagem escapa à influência da progressão circular da história. Assim, seria possível retrazar o percurso, por exemplo, da palavra *forest* [floresta] à palavra *academy* [academia], passando inevitavelmente pelas palavras “cabana”, “vila” e “cidade”, como se a palavra “academia” fosse uma expansão da palavra “floresta” (e, de certo modo, tendesse novamente para esta). É, no entanto, por meio de outro exemplo dessa progressão que Beckett introduz a questão da leitura de *Finnegans Wake*. Trata-se do acompanhamento da palavra latina *lex*, indicando a semente de uma árvore, até alcançar o sentido de “lei” como

expressão de ajuntamento humano. Dessa mesma fonte, Vico chega a *legere*, que, de agrupar, recolher as sementes, passa a indicar a “leitura” como modo de agrupar, juntar as letras para a formação (e leitura) de uma palavra.

Sem entrar no valor etimológico dessa pesquisa, ressalta-se, na aproximação da leitura ao ato de colheita, a identificação dos elementos da linguagem, em sua forma inicial, a um “gesto”. Como tal, não cabe ainda distinção entre falar e escrever.¹³ Para Vico, somente depois da introdução do alfabeto teria sido produzida a distinção entre “expressão direta” (como um gesto) e escrita. A noção de “expressão direta” será aproveitada por Beckett para indicar o que se passa em *Finnegans Wake*. Esse modo de expressão, em que não é possível distinguir a forma do conteúdo, é o próprio procedimento utilizado por Joyce em seu *Work in progress*, e a fonte de sua estranheza para um público acostumado ao texto clássico:

Aqui está a expressão direta – páginas e páginas dela. E se vocês não a compreendem, senhoras e senhores, é porque vocês são muito decadentes para recebê-la. Vocês só se contentam quando a forma está tão nitidamente divorciada do conteúdo que vocês são capazes de compreender uma, quase sem se preocupar em ler o segundo (Beckett 1961: 13).

É na fusão entre forma e conteúdo que Beckett localiza o choque provocado pela publicação dos fragmentos de *Finnegans Wake*. O próprio título provisório do livro – *Work in progress* – já indicaria que a forma não é algo independente, arbitrário, mas ditado pelo próprio conteúdo: “Aqui, a forma é o conteúdo, o conteúdo é a forma” (ibid.: 14).

¹³ Distinção que indica uma autonomia da escrita em relação aos demais regimes do campo da linguagem. Na verdade, as teses de Vico permitem vislumbrar, mesmo de modo fantasioso, a escrita como ação que precede, inclusive, a instituição do alfabeto.

Assim, a tese lacaniana de um “escrito para não ser lido” encontra em Beckett um primeiro formulador. Dirigindo-se ao público de “decadentes”, Beckett fala da novidade introduzida pela escrita joyciana:

Vocês reclamam que essa coisa não está escrita em inglês. Na verdade, ela não está é escrita. Não é para ser lida – ou melhor, não é apenas para ser lida. É para ser vista e escutada. Sua escrita não é *sobre* alguma coisa, é *a própria coisa* [...]. Quando o sentido é dormir, as palavras vão dormir. Quando o sentido é dançar, as palavras dançam (ibid.).¹⁴

No momento em que um escrito não está vinculado à função de comunicação, quando não é uma “forma” indicando um “conteúdo”, sua leitura não se faz mais do modo como fomos ensinados por meio da alfabetização. Estamos, portanto, diante de uma situação na qual é preciso reconsiderar nossa noção de leitura, incorporando a ela, como sugere Beckett, tanto a visão, em seu sentido amplo, quanto a audição, dissolvendo assim a fronteira entre fala e escrita.

Essa fusão entre forma e conteúdo, efeito de um “processo copioso de salivação intelectual”, acaba por produzir ao mesmo tempo uma “côa e uma absorção do parco creme de sentido” (Beckett

¹⁴ Beckett alude ao fim de “Anna Livia”, em que as palavras, sonolentas, parecem que vão elas mesmas dormir: “Noite! Noite! Minha ah cabeça cai. Sinto-me tão lerda quanto aquela pedra. Fala-me de João ou Shaun? Quem foram Shem ou Shaun os filhos ou filhas vivos de? Tudo treva! Fala-me, fala-me, álamo! Noite noite! Fala-me-fala de planta ou pedra. As riocorrentes águas de, as indo-e-vindo águas de. Noite!” [*“Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!”*]] (cf. Campos & Campos 1971: 63; Joyce 1939: 215-6).

1961: 13).¹⁵ A surpresa é inevitável: “Como qualificar essa vigilância estética geral, sem a qual não podemos ter a esperança de capturar o sentido que está sempre emergindo para a superfície da forma e tornando-se forma ele próprio?” (ibid.: 14). Traduzindo em termos lacanianos, como ler um texto em que, “pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem [...] se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático” (Lacan 1972-3b: 51)?

Nesse sentido, estamos autorizados a aproximar a indistinção entre forma e conteúdo proposta por Beckett ao efeito de apagamento da distinção entre significante e significado identificado por Lacan. Sobre esse apagamento, Jacques-Alain Miller faz uma observação a respeito da “intradutibilidade” de *Finnegans Wake*:

As palavras que traduziriam o sentido para uma outra língua são como que antecipadamente devoradas por esse texto, como se ele se autotraduzisse e, por essa razão, a relação entre o significante e o significado não toma a forma de inconsciente. Vocês jamais saberiam separar aquilo que Joyce gostaria de dizer daquilo que ele efetivamente disse (Miller 1996a: 12).

Além de dar uma indicação para o comentário de Lacan de que Joyce seria um “ex-assinante do inconsciente” [*desabonné à l'inconscient*] (Lacan 1979a: 24), Miller sugere que essa “intradutibilidade” no próprio nível da escrita advém exatamente do auto-referenciamento entre forma e conteúdo, para utilizarmos os termos de Beckett.

Também para Fritz Senn essa pane nas relações entre forma e conteúdo é a razão da intradutibilidade de *Finnegans Wake*, uma vez que o pressuposto de dissociação entre o conteúdo e sua forma lingüística estaria na base de qualquer tradução. Partindo da tese

¹⁵ “*This rapid skimming and absorption of the scant cream of sense is made possible by what I may call a continuous process of copious intellectual salivation*”.

de Beckett de um ideal de fusão entre forma e conteúdo em *Finnegans Wake*, Fritz Senn reconhece justamente aí a dificuldade de abordagem do texto a partir de uma tradução que lhe fosse exterior, uma vez que uma “tradução, a partir de qualquer língua, otomano, cóptico ou do inglês, vamos dizer, de Joyce, pressupõe que algo muda, torna-se ‘outro’” (Senn 1984: 24).

A partir dessa observação, podemos afirmar que toda tradução implica, de algum modo, a instituição de um outro texto, leitor do texto de partida. Diante do texto de Joyce, contudo, sabemos das dificuldades de pensar um outro texto como pura reflexão do original. Na verdade, a questão da intradutibilidade em Joyce decorre da criação desse outro texto-leitor no texto mesmo a ser traduzido, de modo que se torna impossível destacá-lo desse lugar ou interromper seu trabalho de auto-absorção. Senn fornece um exemplo que considera antecipador do procedimento de autoleitura em *Finnegans Wake*. Nos pequenos fragmentos de “Eolus”, parte seis de *Ulisses*, Lenehan propõe a decifração de uma charada:

– But my riddle! he said. What opera is like a railwayline?

– Opera? Mr. O’Madden Burke’s sphinx face reriddled.

Lenehan announced gladly:

– *The Rose of Castile*. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!

(cf. Gabler 1986: 110-11).¹⁶

Tal é a vacilação entre forma e conteúdo que, esboçada em *Ulisses*, encontrará pleno desenvolvimento em *Finnegans Wake*. De *The Rose of Castile* depreende-se um conteúdo distinto daquele que indicaria o “nome da ópera de Balf”, pois, de dentro do próprio

¹⁶ A versão apresentada na tradução de Antônio Houaiss revela, por si, os obstáculos que tiveram de ser transpostos: “Mas minha charada! dizia.

Que ópera é vegetal e mineral? Ópera? a face esfingética do senhor O’Madden Burke sobrecharadava. Lenehan anunciou contente: *Palhaço*. Pegaram a piada? Palha e aço. Fiu!” (Joyce 1922: 103).

significante, ou da “forma”, inscreve-se um outro “conteúdo”, *rows of cast steel* (“filas de aço moldado”, trilhos de ferro).

O procedimento autotradutório do texto se exarcerba com a desorientação espacial provocada por *Finnegans Wake*. Uma leitura que não indica onde começa ou termina provoca, no leitor, a subversão de sua orientação no texto. Já nas primeiras linhas, Joyce indica que estamos diante de um livro para ser lido no sentido da mão e da contramão. O segundo parágrafo dá o tom: “*Sir Tristram, violer d’amores, fr’over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica*” (FW: 3, linhas 4-5)¹⁷. Vale a pena acompanhar a lição que Senn extrai dessa frase:

Como Tristram, o leitor é um passageiro que ainda [*pas encore*] não chegou ao litoral estranho [*strange shore*], ou ainda, aquele que, em sua passagem, ou com seus passos [*pas*], ali chegou mais uma vez [*encore*]. Isso já sabemos bem, até agora. Essa é a trilha que gira, circular, mas ainda linear. No entanto parece haver também uma direção diferente, não da frente para trás, mas inversa, retrocedendo, chegando até o final mais remoto. [...] Percebemos que o herói que chega até a Irlanda está vindo não só da América do Norte, a oeste, mas, tanto quanto Tristram, do Norte da Armorica, na Bretanha, França a leste. Nós também, como pode ser inferido da ambigüidade da abertura, podemos viajar em ambas as direções (Senn 1984: 95).

Essa mestria de Joyce com as palavras pode muito bem despertar no leitor um gosto pelo que Senn chama de “esporte exegético”, o de verificar a relação entre nossa “elaboração secundária” e a criação original. Esse “esporte” é freqüentemente praticado pela crítica e, de certo modo, identificado à “demanda a interpretar” que, como vimos com Lacan, é instituída pelo próprio autor. Essa prática de

¹⁷ As edições de *Finnegans Wake* trazem sempre a mesma numeração de linhas e páginas do original.

injeção de sentido no texto por meio da leitura ainda está subordinada, no entanto, a uma leitura linear, progressiva, desconsiderando todo o potencial para uma nova experiência de leitura, como uma “série de saltos iluminados” (ibid.) em meio à opacidade do texto.

A evocação de um conteúdo que se realiza por meio da forma ou de um significado inscrito no significante permite a Jean-Michel Rabaté evocar a “leitura paradoxal” que se desprende do texto de Joyce. Paradoxal porque, como observa Beckett, trata-se de uma leitura que não se suporta apenas no olho, mas também no ouvido: “*What can't be coded can be decoded if an ear aye sieze what no eye ere grieved for*” (FW: 481, linhas 31-3). Rabaté mostra que Joyce já sinalizara em direção a essa leitura por meio dessa frase, uma vez que aquilo que não pode ser codificado [coded] pode ser desfiado [decoded], desde que um “ouvido-olho” [ear aye] possa apreender aquilo pelo qual nenhum “olho-ouvido” [eye ere] jamais suspirou.

Rabaté introduz, sobre a leitura de Beckett, um novo operador para apreender o que é um escrito que não incide sobre alguma coisa, mas é a coisa em si. Trata-se da teoria dos performativos de J. L. Austin, pela qual a linguagem realiza, ela própria, a ação enunciada. Nesse sentido, a linguagem de *Finnegans Wake* deve ser avaliada a partir do que realiza, transforma, produz, e não a partir do que constata. É um texto que deve ser medido pelo que gera, e não pelo que descreve. Tanto quanto os verbos performativos, por definição auto-referenciais (declaro, prometo, ordeno etc.), o fato, em *Finnegans Wake*, realiza-se em sua própria enunciação.

A forma dominante de performativo utilizada por Joyce é a da promessa, “que é sempre uma promessa de sentido, de um esclarecimento por vir” (Rabaté 1984: 93). À primeira vista, dada a multiplicidade de leituras possíveis, *Finnegans Wake* exigiria “*that ideal reader suffering from an ideal insomnia*” (FW: 120, linhas 13-4), um leitor ideal, acometido de uma insônia ideal, capaz de estar atento para a infinidade de sentidos aberta em cada frase ou palavra, exigindo uma atenção não apenas para as letras impressas, mas também para

sua pronúncia, uma vez que ler uma frase em *Finnegans Wake* pode obrigar o leitor a “escutar” seu sentido em uma outra língua.

Ainda que estejamos de posse dos vários sentidos despertados pelas palavras do texto, *Finnegans Wake* desautoriza qualquer fechamento a partir de um suposto conjunto dos sentidos. Preso a essa tarefa, o leitor se deparará inevitavelmente com a impossibilidade de sua totalização: “o leitor está sempre entre o furo da leitura – entre duas referências que fazem dispersar tanto o sentido quanto o tempo (antes, depois, ainda não, já ou ainda) – e o todo, o todo do livro, tomado como um sistema fechado – mas que é de novo aberto para a intertextualidade e a história universal” (ibid.).

Assim, a pista descoberta por Beckett indica, a seu modo, a definição do texto “escrevível” [*scriptible*], de Roland Barthes. *Finnegans Wake*, ao convocar o leitor a ser produtor do texto, ainda que o condenando ao trabalho sem fim de descoberta de sentido sob cada palavra, é exemplo de um texto constituído pelo leitor em sua leitura, “uma vez que o performativo é deslocado do sujeito da enunciação do romance para o sujeito que lê/escuta o livro, cuja circularidade move-se entre o todo e o furo” (ibid.: 97).

Rabaté chama a atenção sobre um outro ponto: uma oscilação entre o texto ilegível, porém “escrevível” [*scriptible*], e o texto “risível”. Se o primeiro exige investimento de leitura e produção de sentido, o segundo indica o aspecto já detectado por Freud no cômico, em especial no chiste, qual seja, o de uma produção de prazer associada exatamente à economia de sentido das palavras (como contra-prova, Freud lembra que não há nada mais sem graça que uma piada explicada). *Finnegans Wake* traduziria a convergência de uma “mistura instável, o ‘escrevível’-risível”, que nada mais é que “o puro gozo do significante fora do sentido” (ibid.: 97-8).

Philippe Sollers, em um texto que serviu de referência a Lacan, propõe uma “fórmula” capaz de traduzir essa peculiaridade da palavra: “ $\frac{3 + 0}{4} = 1$ ”. O que se lê: três mais zero, que fazem quatro, é

igual a um” (Sollers 1975: 18). Tal seria o núcleo do jogo de palavras de *Finnegans Wake*. O próprio livro poderia ser apreendido como uma única palavra, ou seja, como uma imensa palavra “aberta”, em espiral, sempre derrapando no sentido. Sollers explica sua fórmula:

Esse jogo de palavras parece funcionar sobre um núcleo simples, onde, para se chegar a uma palavra (ou melhor, a um “feito de palavra”), concorrem pelo menos três palavras, mais um coeficiente de anulação, de contradição, de vazio. Vou logo dar um exemplo. Joyce escreve: SINSE. Vocês lêem *since* [desde], *sense* [sentido] e *sin* [pecado]. O desenvolvimento silogístico dessa condensação será o seguinte: desde que existe o sentido, existe o pecado; desde que existe o pecado, existe o sentido; desde que existe o desde (o tempo), existem o sentido e o pecado. Tudo isso, com num clarão, está em SINSE. Numa só palavra, como em mil, vocês têm uma tese sobre a linguagem e a queda do homem do paraíso. E, ao mesmo tempo, um gracejo (ibid.: 18-8).

A ilegibilidade de *Finnegans Wake* adviria dessa superposição de sentidos na formação de uma palavra, superposição que jamais elimina a presença do “zero”, o “coeficiente de anulação”. Anulação, pode-se dizer, da possibilidade de fixação de um único sentido a uma palavra, ou, em termos lacanianos, da dificuldade de estabilização da relação entre significante e significado.

Ainda que Sollers atribua a ilegibilidade de *Finnegans Wake* ao modo como Joyce produz um “sistema de incesto generalizado” (ibid.: 21) por meio da exploração da multiplicidade dos discursos possíveis entre os elementos de uma família edipiana (pai, mãe e filho), podemos entender essa “generalização do incesto” como a ausência de uma lei extraterritorial que, ao mesmo tempo que interdita, distribui lugares e, mais que tudo, impede que a palavra se mostre inteiramente à deriva em relação ao que convencionalmente se atribui como seu significado. Nesse mesmo texto, Sollers observa

que a ilegibilidade do texto joyciano pode estar relacionada ao questionamento da comunidade, uma vez que toda comunidade se apóia, de uma forma ou outra, sobre a “lei do incesto”: “Ele [Joyce] desarticula, rearticula e, ao mesmo tempo, anula o máximo de traços lingüísticos, históricos, mitológicos, religiosos. No que ele escreve, só há diferenças: ele põe em questão, portanto, toda comunidade (chama-se a isso de sua ‘ilegibilidade’)” (ibid.: 16).

Finnegans, Phármakon

Se, por um lado, o texto de Joyce produz esse efeito de dissolução da comunidade, por outro, nos faz interrogar o inverso, ou seja, a fundação, a partir de seu nome e de sua obra, de uma nova comunidade que, em torno de seus livros, e inserida de modo preponderante nas universidades, identifica-se como a grande família “joyciana”.

Em *Ulysse gramophone* (1987), Jacques Derrida, além de tecer comentários sobre essa “família”, chama a atenção sobre a nota ao livro *A farmácia de Platão*, na qual o considera um ensaio de leitura de *Finnegans Wake*.¹⁸ Em “Deux mots pour Joyce” (1984), faz breve menção a esse respeito, apesar de *Finnegans Wake* jamais ser mencionado diretamente no corpo do texto.

Derrida informa que estava convicto de que seu ensaio poderia ser tomado como uma leitura “indireta”, ou até “distraída”, de *Finnegans Wake*, e evoca o movimento duplo dessa leitura: antes de apresentar-se como “cabeça leitora” [*tête lectrice*], como princípio de decifração ou mesmo como “programa” [*logiciel*] que abraze “para

¹⁸ Vale lembrar que a primeira versão de *A farmácia de Platão* foi publicada nos números 32 e 33 da revista *Tel Quel*, em 1968. A menção a *Finnegans Wake* acompanha uma nota anexada ao estudo da mitologia de Thot, o deus da escrita. Na verdade, esse capítulo é precedido de uma epígrafe retirada de *Um retrato do artista quando jovem*, em que o nome Thot é evocado por Stephen Dedalus.

uma compreensão possível” do texto de Joyce, *A farmácia de Platão* já teria sido, ele mesmo, um ensaio lido por *Finnegans Wake*.

Não é minha intenção acompanhar a intrincada rede que compõe esse estudo. No entanto, a partir das indicações *a posteriori* fornecidas pelo próprio Derrida, podemos inferir que ele, em *A farmácia de Platão*, dá um tratamento à palavra *phármakon*, modo como o deus Theut apresenta a escritura em *Fedro*, de Platão, como se fora uma palavra extraída de *Finnegans Wake*. Nesse sentido, como ensaio de leitura dessa palavra – se é que podemos reduzi-la a isso –, indicaria também uma maneira de leitura do texto de Joyce. Tal perspectiva parece extremamente fecunda não só pela referência direta de Joyce ao deus da escrita em *Um retrato do artista como jovem* e *Ulisses*, mas sobretudo por relacionar-se ao universo da escrita. Considerando essa hipótese, interroguemos as grandes linhas oferecidas por Derrida para uma leitura de *Finnegans Wake* a partir de *A farmácia de Platão*.

A apresentação da escrita como *phármakon*, remédio para a memória e a instrução – pois é esse o modo como o deus Theut apresenta a escrita a Amon, seu pai –, é o ponto de apoio para o ensaio de Derrida. A crítica a uma suposta nocividade da escritura para a memória é debatida ao longo de *Fedro*, utilizando como recurso o campo semântico dessa palavra, que recobre o sentido que se estende do remédio ao veneno.

O ponto de interesse é que a escrita é apresentada por uma palavra que guarda sentidos antitéticos, como se ela própria fosse o resultado de um enlace de aspectos contraditórios. Se a escrita está no nível do *phármakon*, é preciso, antes de tudo, localizar seu lugar no campo da linguagem. O diálogo em *Fedro* vai no sentido de tomar a escrita como criação do deus-filho, subordinada ao poder da fala. Por ser algo acrescido ao campo da linguagem, a escrita não teria virtude própria. É, no máximo, um suplemento à fala, sem realidade exterior correspondente. Remédio apenas para os signos exteriores da memória, a escrita se torna um veneno para a verdadeira memória, a memória viva e conhecedora do *logos*.

Derrida enxerga na crítica de Platão uma linha de desconsideração pelo valor da escrita em relação ao *logos*, linha que, passando por Rousseau, se estenderia até Saussure. A escrita vale, nesses casos, apenas por seu recurso demonstrativo e teórico, ou, na melhor das hipóteses, como uma “imagem” da fala, impotente para representá-la dignamente.

Na conclusão de seu ensaio, no entanto, Derrida busca recuperar o valor paradigmático da escrita como *phármakon*. Isso não significa acentuar seu aspecto positivo, de remédio para a memória, em detrimento de sua suposta nocividade, mas sim propor uma leitura que preserve essa ambigüidade:

não se pode na *farmácia* distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc. Pensando nessa reversibilidade original, o *phármakon* é o *mesmo* precisamente porque não tem identidade. E o mesmo [é] como suplemento (Derrida 1968: 122).

Se há um convite à leitura de *Finnegans Wake*, esse convite incita a considerar o texto de Joyce uma imensa “farmácia”. Nela, as palavras não têm uma identidade que poderíamos considerar própria, ou seja, que poderíamos associar irremediavelmente a um único significado ou sentido. E é precisamente por meio dessa dissolução da identidade no *phármakon*, no remédio e no veneno que a escrita, significante puro, “sem realidade exterior correspondente”, indecível, pode ser pensada como algo suplementar, como algo que, para além das oscilações do sentido, oferece um ponto de ancoragem.

Desse contexto pode-se apreender uma nova tentativa de leitura de Joyce, relatada por Derrida em “Deux mots pour Joyce”. A palavra “tentativa” procura evocar o que Derrida descreve como “mal-estar” na leitura de Joyce. Seu ponto de partida é exatamente este: “O que se quer dizer exatamente com ‘ler Joyce?’” (Derrida 1984: 24). Logo em seguida, expõe, em tom confessional, sua experiência de “mal-estar” diante do texto joyciano:

Prisioneiro desse ressentimento de admiração, mantemo-nos à margem da leitura; isso persiste para mim já há mais de 25 anos, e o mergulho incessante me joga novamente sobre a margem, para uma outra possível imersão, até o infinito. Isso vale para toda e qualquer obra? Em todo caso, eu sinto não ter ainda começado a ler Joyce, e esse “não ter ainda começado a ler” define uma relação singular, diria até ativa, invasora, que mantenho com essa obra (ibid.).

Diante do texto de Joyce, Derrida questiona se seríamos capazes de ultrapassar o “começar a ler”, como se algo, nesse texto, nos aprisionasse nessa dimensão da leitura. Para uma “legibilidade mínima”, um escrito deve nos oferecer ao menos algum elemento de univocidade. Se é um texto que joga com o equívoco, que seja ao menos um equívoco analisável, completa Derrida, em tom quase queixoso.

E eis que, novamente, assistimos ao filósofo se atirando sobre as águas do texto. A questão da leitura é situada no mesmo nível da tradução. O contexto é o do mito da origem da tradução contido no relato bíblico sobre a construção da Torre de Babel, também explorado por Joyce em *Finnegans Wake*.¹⁹ O *phármakon* escolhido

¹⁹ Em *L'oreille de l'autre* (Lévesque & McDonald 1982), Derrida descreve a versão do mito sobre a qual apóia seu comentário, que se inicia com a tribo dos Shem em hebraico, “nome” e procura construir uma torre não apenas para alcançar o céu, mas também para se fazer um nome, impondo, a partir da torre, sua língua sobre todo o universo. Deus, enfurecido com essa audácia extrema, interrompe a construção com uma única palavra: Babel. Derrida chama a atenção para o fato de ser um nome próprio traduzido para um nome comum como “confusão”: “Deus declara justamente a guerra e lhes diz: agora vocês não irão impor uma única língua, vocês serão condenados a uma multiplicidade de línguas; traduzam e traduzam primeiro meu nome. Traduzam meu nome, mas, ao mesmo

por Derrida é a expressão *he war*: “*And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they loud is only as my loud is one*” (Joyce 1939: 258).

Derrida inicia seu exercício de leitura. Primeiro passo: pronunciar essas duas palavras. O resultado o leva a uma primeira tradução do inglês para o francês: algo como “ele foi” [*il fut*] ou “ele era” [*il était*]. Mas o texto de Joyce jamais oferece a segurança do sentido. Seria esse o modo correto de ler essas duas palavras? Trata-se, com efeito, de duas palavras? Como pronunciá-las? Sabemos que o texto de Joyce joga todo o tempo com a dissociação entre escrito e fala: muitas vezes o que aparece escrito precisa ser pronunciado para que um dos sentidos seja capturado em uma outra língua de referência.²⁰ A leitura de *Finnegans Wake* mobiliza, portanto, a dissociação entre escrever, falar e escutar, como se devêssemos estar atentos simultaneamente a esses três registros para apreender a multiplicidade de sentidos.

Derrida chama a atenção para o desdobramento no nível da leitura a que esse texto convoca. Antes de proceder à tradução, deve-se dar atenção à dimensão “audiofônica” das palavras: o que o levou a uma primeira tradução de *he war* para “ele foi” ou “ele era”, de um possível *he was*. Mas haveria também uma outra: “ele guerra”, algo como “ele guerreia” ou “ele declara guerra”. Na primeira, uma

tempo, vocês não poderão traduzir meu nome, não será possível, primeiro porque é um nome-próprio e depois porque meu nome, aquele que eu escolhi para esta Torre, significa ambigüidade, confusão etc.” (ibid.: 136).

²⁰ Além do exemplo mencionado anteriormente, dado por Fritz Senn (“*Laob at cod then herin*”), temos aquele citado por Lacan em “Joyce le symptôme I”: “*The babbleres with their thangas vain have been (confusion hold them!) [...]* Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly? *And they fell upong one another: and themselves they have fallen...*” (Joyce 1939: 15, grifo meu). A frase grifada ganha sentido quando “escutada” em francês, algo como *Où est ton cadeau, espèce d’imbécile?* [Onde está seu presente, seu imbecil?].

alusão ao nome de Deus, como aquele que se apresenta “eu sou aquele que sou”. Na segunda, uma alusão à declaração de guerra de Deus contra a tribo dos Shem.

Antes de tomar uma ou outra direção, Derrida se pergunta sobre o que nos sucede quando tentamos traduzir esse *he war*. Não há como evitar que nossa leitura passe por um ensaio de tradução dessa expressão, ainda que essa tradução seja problemática: “A leitura consiste, desde seu primeiro movimento, a esboçar a sua tradução. *He war* convoca a tradução, ordena e interdita ao mesmo tempo a transposição para uma outra língua. Mude-me – em ti mesmo – e sobretudo não me toque, leia e não leia, diga e não diga de outro modo aquilo que eu disse” (Derrida 1987: 40).²¹

Se a tradução de *he war* a partir do mito de Babel permite ao menos dois sentidos – “ele foi” e “ele guerreia” –, seja qual for o escolhido, ela se revelará impotente em apresentar “o acontecimento que consistiu em fixar várias línguas em um único corpo” (cf. Lévesque & McDonald 1982: 133). Considerando que a condenação humana à tradução é uma consequência da guerra entre Deus e a tribo dos Shem, o que implicou a desconstrução da Torre – “o palíndromo [Babel/Lebab], ‘And shall not Babel be with Lebab?’ inverte a torre”, observa Derrida –, como fazer a passagem de uma língua para outra se a unidade do sistema lingüístico não está assegurada?

Delineia-se aqui uma perspectiva. Toda essa multiplicidade de sentidos se apóia sobre uma configuração de letras. Sua relação com

²¹ Como não perceber nesse “não me toque” uma alusão ao *noli me legere* que Maurice Blanchot destaca na “solidão essencial” do autor em relação à sua obra? “O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de ‘afastamento’ em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever” (Blanchot 1955: 14).

a fala é explorada até o fim. Pela tradição bíblica, o nome de Deus não pode ser pronunciado, mas pode ser grafado: YHWH. Em certo sentido, Derrida parece sugerir um tratamento das palavras em *Finnegans Wake* como se estivéssemos diante da “assinatura de Deus” (ibid.: 48). O que não pode ser representado pode, no entanto, ser escrito, o que já é conferir ao escrito um estatuto diferente daquele da representação.²²

A “vingança de Joyce com relação ao Deus de Babel” (ibid.: 52) iria nessa mesma direção. Em *Finnegans Wake*, o que não pode ser falado (o que não impede de ser pronunciado) é alcançado não pela interdição, mas pelo excesso. O falar se torna indecível, por um artifício mesmo da escrita. Essa posição, no entanto, merece ser relativizada, uma vez que é possível detectar uma inversão em Joyce. O escrito não vem como suplência ao que não pode ser falado, como, por exemplo, na grafia do nome de Deus. Na verdade, em *Finnegans Wake* é o escrito que produz a impossibilidade da fala se fixar sobre qualquer ponto estável.

²² Ana Maria Netto Machado insiste, com Lacan, nessa desvinculação entre escrita e representação como condição para a legibilidade. A “astúcia” da escrita, prossegue, está em desconsiderar a imagem ou o aspecto figurativo das letras como representação e sua utilização apenas por seu valor literal ou fonético, o que viabilizaria a leitura ou a decifração de imagens que já não mais representam. “O grande passo conquistado pelo advento da escrita é, justamente, a ultrapassagem da representação, que se coloca como exigência para que os signos de uma escrita possam ser lidos. É, então, o princípio da legibilidade o que exige o abandono do paradigma representativo. Apesar dos milhares de anos que se passaram, depois da invenção da escrita [...], a sedução das imagens continua a produzir seus efeitos, de maneira que esse passo fundamental da representação à legibilidade não foi ainda assimilado pela maioria dos teóricos, que continuam a crer na idéia de que a escrita é um simples decalque do oral” (Machado 1997a: 218).

A leitura como garimpo

A partir da frase de Lacan, do “escrito para não ler”, e levando em conta que essa perspectiva teria em James Joyce um precursor, constatamos que é o ato mesmo de leitura que está em questão.

Vimos, com Barthes, que a dissociação entre leitura e escrita corre o risco de restringir a leitura ao campo da sociologia ou da fenomenologia, quando, na verdade, poderíamos tentar incluí-la entre as práticas da escritura. Para tanto, deveríamos abandonar a idéia de considerar a leitura um empreendimento passivo, de consumo, e procurar vinculá-la ao próprio ato de produção que gerou o texto escrito.

Seguindo essa mesma via, Derrida concebe a leitura como que dissimulada na tessitura de um texto: “Se há uma unidade da leitura e da escritura, como hoje se pensa facilmente, se a leitura é a escritura, esta unidade não designa nem a confusão indiferenciada nem a identidade de todo repouso; o é que une a leitura à escritura deve descosê-las” (Derrida 1968: 7).

Se há aqui uma orientação para tomarmos a escritura e a leitura em um único gesto, isso se entende levando em consideração que, na composição de um texto – em sua tessitura –, a leitura é entendida como o acréscimo de um novo fio, igualando-se, nesse aspecto, ao ato de sua produção.

A hipótese do “escrito para não ler” guarda tal radicalidade que, à primeira vista, suspenderia qualquer tentativa de aproximação do ato de leitura ao da escrita, até mesmo dessa via que percebe uma convergência entre ambos. De todo modo, ainda estamos sondando o terreno em que essa hipótese pode ser mais bem avaliada.

Vimos como Beckett se aproxima da tese do “escrito para não ler” em seu comentário sobre *Work in progress* de Joyce: “Vocês reclamam que essa coisa não está escrita em inglês. Ela não está é escrita. Não é para ser lida – ou melhor, não é apenas para ser lida. É para ser vista e escutada” (Beckett 1961: 14).

Também há algo dessa tese em *O espaço literário*, de Maurice Blanchot. Concebendo o leitor como aquele que realiza a obra literária, como sendo necessário para que a obra, o livro, possa firmar-se como “coisa sem autor, e também sem leitor” (Blanchot 1955: 194), Blanchot considera a leitura uma operação que, na verdade, faz com que um livro se escreva, “dessa vez sem a intermediação do escritor” (ibid.: 193). Para haver obra, é preciso que esta se apresente como anônima, que se afirme como impessoal.²³ Nesse sentido, o anonimato do leitor contribuiria para o preenchimento dessa condição de obra. Se, no entanto, o leitor desloca o autor da obra, não é para introduzir-se em seu lugar. O próprio da leitura é fazer com que a obra se realize: “a leitura nada faz, nada acrescenta, ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais” (ibid.).

Blanchot prossegue formulando um desejo implícito na leitura: “Eu quero *ler* o que, no entanto, não está escrito” (ibid.: 195). Se um escrito que não convoca à leitura ou se registra ilegível nos intriga, uma questão vem à tona: o que faz *querer ler* no escrito aquilo que não está nele? Há algo nesse desejo, o desejo de fazer aparecer o que está dissimulado, ou seja, de dar vida à pedra, jogar transparência sobre a opacidade. Contudo a verdade desse movimento – se é que podemos nos expressar assim – é que a passagem prometida pela leitura invariavelmente remete a mais obscuridade,

²³ Assim, a solidão essencial da obra se estende inclusive à sua relação com seu autor. O *noli me legere*, índice dessa separação, é o que permite à obra afirmar-se como tal: “A impossibilidade de ler é essa descoberta de que agora, no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação – e, para o escritor, nenhuma outra possibilidade senão a de escrever sempre essa obra” (Blanchot 1955: 14).

mais pedra, mais opacidade. A leitura não libera mais compreensão, mais sentido ou mais luz. O que ela faz é revelar a passagem “do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido”, espaço para o qual tudo o que tem sentido “reverte como à sua origem” (ibid.: 196).

Essa desvinculação entre leitura e compreensão – “Ler situa-se aquém ou além da compreensão” (ibid.: 196) –, essa afirmação de que a leitura se realiza na distância entre o sentido e o “sem sentido” abre uma via de retorno ao texto de Lacan.

Vimos que, tanto no posfácio a *O seminário, livro 11* quanto na lição sobre a função do escrito em *O seminário, livro 20*, Lacan menciona a propalada dificuldade de leitura de seus *Escritos*. Abrindo um parêntese autobiográfico, confessa que os mesmos “não eram para ser lidos”, o que, de todo modo, seria “um bom começo” (Lacan 1972-3b: 38).

Pôr o escrito fora do alcance da leitura tem o objetivo não de encerrá-lo no hermetismo, mas de relançar a questão sobre sua função, bem como sobre sua relação com a leitura. Lacan faz uma pequena distinção entre “ler uma letra”, que parece estar no prolongamento da palavra, e o “bem ler” (*bien de lire*). O que entende por “boa leitura” ou “bem ler” é sugerido em um comentário a respeito de *Le titre de la lettre* (1973), livro que acabara de ser lançado por Jean-Luc Nancy e Phillipe Lacoue-Labarthe e que tem como subtítulo a expressão: “uma leitura de Lacan”.

Mesmo desconfiando das boas intenções dos autores, Lacan chama a atenção para esse “modelo de boa leitura” por eles posto em marcha: “Posso dizer de certo modo que, se se trata de ler, eu não fui jamais tão *bem lido* – com tanto amor assim” (Lacan 1972-3b: 88, grifo meu). Depreendemos que “ler com amor” – o que inclui sua contrapartida, “ler com ódio”, também presente no livro em questão – seria o modelo de “boa leitura” a que Lacan faz referência.

Essa conexão do amor à leitura (e também ao escrito), ainda que meramente esboçada, se faz na linha de consideração do amor como suplência à inexistência de proporção (*rapport*) sexual entre um homem e uma mulher. Para dizê-lo de modo mais próximo ao tema do escrito, o amor pode ser entendido como suplência ao que “não cessa de não se escrever”, como o que viria escrever-se sobre a “página branca” da ausência de *rapport* sexual.

“Ler com amor” é, de certo modo, incluir-se no programa de Eros, ou seja, “fazer um”, se não com o autor, ao menos com o texto. No entanto há outra vertente do amor a ser considerada – e que o discurso analítico permite apreender a partir da transferência –, que é sua conexão com o saber. Lacan tem uma fórmula precisa a esse respeito: “Aquele a quem eu suponho saber, eu o amo” (ibid.: 91).

Para Lacan, “supor saber” – ou seja, amar – e “des-supor saber” – isto é, odiar – tornam-se, de certo modo, condição para a leitura. Esse vínculo entre a leitura e o amor (ou o ódio) é uma dimensão do escrito que não deve ser desconsiderada, ainda que não abarque tudo aquilo que pode ser detectado na relação entre o escrito e a leitura. Lacan conclui esse raciocínio com uma pergunta em tom de hipótese: lemos melhor quando supomos menos saber àquele que se lê? Em outras palavras, lemos melhor quanto menos amamos o que estamos lendo?

Mas é “a leitura como compreensão” que será objeto de crítica por Lacan. Trata-se dessa leitura “rotineira”, pela qual o significado – pois é isso que aí se lê – guarda sempre o mesmo sentido, ou seja, um significante remete sempre ao mesmo significado. Para ele, tal perspectiva desconsidera que um escrito é o que se joga no intervalo entre significante e significado, é o que se produz do fato mesmo de que um significado é efeito do significante e que, tomado de forma isolada, um significante nada tem a ver com tal ou qual significado. Lacan chama essa distância entre significante e significado precisamente de “distância da escrita” (ibid.: 48). “Compreender” um escrito seria, assim, eliminar o fosso entre a multiplicidade de

leituras de um significante, e mesmo de sua ilegibilidade por meio da oferta de um significado.

A hipótese do “escrito para não ser lido” ganha, então, nova perspectiva, ao menos se entendemos a leitura como tentativa de “compreensão”. A “compreensão” indica a possibilidade de um escrito convergir para a univocidade de um sentido, o que associa o movimento de “compreender” ao estabelecimento de um limite: “a condição de uma leitura é evidentemente que ela imponha limites a si mesma”, reconhece Lacan (ibid.: 89).

Ilegíveis! Incompreensíveis! É a queixa freqüente contra os *Escritos*. É a queixa também contra *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Lacan, contudo, vislumbra uma saída desse impasse, se ainda queremos descortinar a função de um escrito na perspectiva da psicanálise: “Vocês não compreendem stescrita [*stécriture*]. Tanto melhor, isto lhes será razão para explicá-la. E se isto resta em plano, vocês estarão quites para o embarço. Veja, pelo que disso me resta, eu, sobrevivo” (Lacan 1973b: 265).

Lacan opõe a “explicação” à compreensão. Diante de um texto que traz dificuldades para a leitura, explicá-lo é distinto de compreendê-lo. A etimologia nos serve, aqui, de orientação. Se a palavra “compreender” indica uma “apreensão”, um movimento no qual se “abraça”, se “inclui”, se “limita” o objeto, o “explicar” indica outra direção: *explanare* tem o sentido de espalhamento, desdobramento sobre um plano. Na primeira, a presença de um limite é evidente. Na segunda, o horizonte é o infinito. Numa, a contração, noutra, a dispersão. Um escrito que “explica” o fosso entre significante e significado dispõe, no campo da linguagem, um e outro, permitindo sua distinção. O movimento de compreensão, por sua vez, caminha no sentido inverso, indicando certa indistinção entre eles.

Não é que o *ex-planare* nos livre do embarço, prossegue Lacan (“E se isto resta em plano, vocês estarão quites para o embarço” [*vous en serez quittes pour l'embaras*]). Mesmo porque esse “embarço” pode muito bem ser um dos modos de nossa relação com o escrito que talvez permitam revelar com mais propriedade sua função.

Por mais paradoxal que pareça, uma leitura que se aproximasse da tese do “escrito para não ler” não seria aquela que procuraria estabelecer uma relação amorosa (no sentido de “fusional”) entre o que está escrito e o que aquilo significa. Seria uma leitura que não procuraria dissolver o escrito no significado, nem apagar o fosso que separa o significante puro de seus efeitos de significação. Se esse significante puro for tomado como uma letra (pois nem sempre convém mantermos essa equivalência, como nos ensina *Finnegans Wake*), o *legere*, como ato de colheita e ajuntamento dessas letras em uma palavra, deve ser necessariamente uma “leitura” que monta, remonta, junta coisas heteróclitas, elementos que, mesmo unidos, não permitem a dissolução de suas identidades. O *legere* pode então tomar a forma de *assemblage*²⁴, isto é, um ajuntamento, uma bricolagem que põe em evidência a heterogeneidade do que ali foi recolhido.

Nessa perspectiva, “ler *Finnegans Wake*” significa procurar desviar, até onde for possível, das tentativas de sua compreensão. Ler *Finnegans Wake* é espalhar seu texto, procurando distinguir todos os elementos do campo da linguagem mobilizados por Joyce, como um garimpeiro examinando sua bateia. Leitura contra a correnteza, certamente, mas talvez a única a oferecer a chance de recolher as preciosidades de um escrito. Principalmente quando o que está em nossas mãos é um texto riocorrente [*riverrun*].

²⁴ A referência aqui é a teoria dos conjuntos, a qual Lacan opõe à maneira fusional de conceber o Um pela via do amor (Eros, “dois fazem um”). Um conjunto, freqüentemente designado por uma letra, faz o Um, sem que os elementos que o compõem se dissolvam na indiferenciação (Lacan 1972-3b: 53-69).

What's in a name?

A criança ainda não tem nome, apesar de completar dois meses na próxima quinta-feira [...]. Eu penso que uma criança, à medida que vai ficando mais velha, deveria poder escolher o nome de seu pai ou de sua mãe. A paternidade é uma ficção legal.

James Joyce, "Carta a Stanislaw Joyce"

Convidado por Jacques Aubert a abrir o V Simpósio Internacional James Joyce, em Paris, em pleno Bloomsday de 1975, Jacques Lacan pronuncia uma conferência posteriormente publicada sob o título "Joyce le symptôme I". Entre outras teses, lança a hipótese de que seria possível distinguir, a partir da psicanálise, um outro nome para o escritor: "o importante [...] é dizer em que, formulando esse título, *Joyce le symptôme*, dou a Joyce nada menos que seu nome próprio, aquele em que, acredito, ele se reconheceria na dimensão da nomeação" (Lacan 1975b: 22).¹

Pondo-se no lugar daquele que nomeia, Lacan indica que, quando se trata dessa dimensão, um nome próprio pode ou não ser reconhecido por seu portador. A referência de Lacan ao nome próprio de Joyce abre, assim, uma nova perspectiva para a avaliação de sua obra, dessa vez diretamente sobre o que, nela, permite a

¹ "c'est de dire en quoi, je donne à Joyce, en formulant ce titre, Joyce le symptôme, rien de moins que son nom propre, celui où je crois qu'il se serait reconnu dans la dimension de la nomination".

renomeação de seu autor. Nossa questão é saber por que Lacan considera que “Joyce le symptôme”, “Joyce-o-sintoma”, seria o nome por meio do qual o escritor irlandês poderia se reconhecer para além de seu nome patronímico.

Na verdade, a perspectiva de auto-reconhecimento do nome próprio se insere no contexto daquilo a que Lacan se refere como modos de designação do ser, ou seja, os modos pelos quais um sujeito reconhece a si próprio por meio da linguagem. Essa designação é o que, via de regra, a psicanálise aborda com a noção de identificação, ou seja, pelo exame das marcas por meio das quais o sujeito busca sua identidade. As questões que provêm do campo das identificações – sejam elas imaginárias, relacionadas às imagens que alguém tem ou faz de si mesmo, ou simbólicas, pelas quais o sujeito encontra seus traços de identificação por meio das insígnias que lhe chegam do Outro – são as que, de certo modo, inscrevem-se na dimensão da nomeação.

Lacan, ao dar a James Joyce o nome com o qual ele mesmo se reconheceria nessa dimensão da nomeação, está evidentemente chamando a atenção sobre as dificuldades encontradas pelo escritor, e manifestas em sua obra, em aceitar ser designado em seu ser por meio de seu nome patronímico, ou seja, por meio do nome que lhe chegara pela herança do pai. Vimos, ao longo do comentário sobre a viagem a Cork em *Um retrato do artista quando jovem*, toda a dificuldade do jovem Stephen em se inscrever na tradição paterna, uma vez que não conhecera “nem o prazer da camaradagem com outros, nem o vigor da saúde máscula e rude, nem a piedade filial”. Estar submetido à voz do pai é uma experiência que exaure Stephen a ponto de ele ter de recorrer aos nomes como último recurso diante da dissolução de sua identidade: “Eu sou Stephen Dedalus. Estou andando ao lado do meu pai cujo nome é Simon Dedalus. Estamos em Cork, na Irlanda. Cork é uma cidade. Nosso quarto fica no hotel Victoria. Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephen e Victoria. Nomes”.

Ao se referir a James Joyce como “Joyce le symptôme”, Lacan está na verdade interrogando o que significa estar diante do nome “James Joyce”. Podemos nos referir a esse nome como representando um escritor irlandês, autor, entre outros, de *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Nesse caso, o nome seria um “resumo” de todas as propriedades e qualidades que podem ser descritas ou atribuídas ao escritor. Lacan, no entanto, procura privilegiar outra via. Por meio da leitura da obra, percebe que ela incide também sobre o nome próprio do autor, não naquilo que ele conserva do nome patronímico, mas no modo como lhe permite a construção de uma nova maneira de se ver designado em seu ser.

Em outras palavras, o “James Joyce” que assina *Finnegans Wake* não é o mesmo “James Joyce” registrado em cartório. Trata-se de um nome relacionado agora a uma experiência de linguagem, ou melhor, a uma experiência de gozo por meio da linguagem, associado à experiência literária. Nesse sentido, ao dizer “Joyce o sintoma”, Lacan nomeia uma experiência de gozo singular, original, por meio da qual o autor pode construir uma obra a ponto de se ver determinado, em seu próprio nome, por ela.

Sendo a questão do nome de “James Joyce” mobilizada no sentido da nomeação de um *savoir-faire* com a linguagem, ela repercute no interior de uma esfera conhecida: a das relações entre um autor e seus personagens. A correspondência entre Stephen Dedalus, presente tanto em *Um retrato do artista quando jovem* quanto em *Ulisses*, e seu autor é um tema clássico da crítica joyciana. Vários são os pontos de contato entre ambos: a procedência de um lar católico irlandês em franca decadência financeira, a educação jesuíta, o posterior rompimento com a Igreja e a opção de forjar sua condição de artista. Isso sem mencionar a coincidência entre várias das opiniões expressas por Stephen em *Ulisses* e as teses defendidas pelo escritor, sobretudo em suas cartas. Hugh Kenner observa, no entanto, que se “não há dúvida que o livro [*Um retrato do artista quando jovem*] espelha a infância e a adolescência de James Joyce”, essa corres-

pondência é suspeita, pois “não temos confiança que o espelhamento é estável e integral” (Kenner 1987c: 6).

Além disso, Stephen não é um personagem fixo e imutável que passeia pela obra de Joyce, porém um personagem que se constrói, que se modifica, que varia segundo as mudanças de estilo imprimidas pelo autor: “Todo leitor pode perceber que sua prosa torna-se mais rica à medida que a experiência de Stephen aumenta” (ibid.). A linguagem não fica isenta da maturação do personagem, acompanhando suas rupturas e decisões. A entrada de Leopold Bloom em *Ulisses* também gera conseqüências sobre o lugar de Stephen na obra, a ponto de este gradativamente se tornar um personagem secundário ao longo do Bloomsday. Kenner detecta essa mudança:

Se *Um retrato...* pode ser resumido como um esforço de Stephen em substituir um pai por outro, *Ulisses* pode ser resumido (de modo imperfeito) como a história do esforço inútil de Bloom em tratar Stephen como filho. Stephen, em *Ulisses*, não está mais em busca de um pai, como estava em *Um retrato...* Ele está obcecado por uma mãe morta, e quanto aos pais, vivos ou míticos, eleitos ou adotados, seu instinto atual é o de livrar-se deles (ibid.: 17).

Levar muito longe essa identificação entre Stephen Dedalus e James Joyce, mesmo que corroborada pelo próprio autor (uma vez que era com o nome “Stephen Daedalus” que ele assinava seus primeiros contos), é uma atitude que pede prudência, tanto quanto a opção inversa, ou seja, rechaçar qualquer dissolução das fronteiras entre um personagem de ficção e seu autor, ou então tomá-la exclusivamente no registro autobiográfico. Assim procedendo, estaríamos deixando escapar aquilo que Richard Ellmann, biógrafo de Joyce, observa com propriedade a respeito do escritor: “O fato de estar transformando sua vida em ficção ao mesmo tempo em que a vivia o encorajou a sentir certo distanciamento do que lhe acontecia, pois sabia que poderia reconsiderar e reordenar tudo em função de seu livro” (Ellmann 1982b: 149). Assim, as relações entre vida e

obra em Joyce se tornam mais complexas. A obra não é mero espelhamento da vida, nem o personagem projeção do autor. Ambos, contudo, acabam por se inserir na própria vida, orientando seu curso.

Interessa-nos o modo como Lacan intervém nesse debate. Ele não se inscreve entre aqueles que procuram reduzir um a outro. Não diz que “Stephen Dedalus” seria o nome próprio por meio do qual Joyce se reconheceria na dimensão da nomeação. Na lição de 13 de janeiro de 1976 de “Le Séminaire, Livre XXIII: *Le sinthome*”, estabelece a correlação entre Stephen e Joyce nos seguintes termos: “Stephen é Joyce enquanto busca decifrar seu próprio enigma” (Lacan 1975-6: 14). Entre Joyce e Stephen há, portanto, a interposição de um enigma. Podemos inferi-lo a partir da definição dada por Lacan nessa mesma lição: trata-se de uma enunciação para a qual não encontramos enunciado. O enigma a ser decifrado decorre, em última análise, da própria relação de James Joyce com a linguagem, estabelecida nos termos de uma tensão entre o enunciado e sua enunciação.

O que seria estar diante de uma enunciação cujo enunciado não está presente? É nesse labirinto que Lacan busca instalar a ligação entre James Joyce e Stephen Dedalus, exemplificando-a por meio do enigma proposto por Stephen a seus alunos no capítulo dois de *Ulisses*: “O galo cucuricou/ No céu o azul se espalhou:/ Celestes sinos de bronze/ Bimbalalaram as onze./ Tempo para esta pobre alma/ Ter do paraíso a calma” (Joyce 1922: 25)². Eis o que “o caro Joyce, sob o modo de Stephen, propõe a seus alunos, como enigma. É uma enunciação” (Lacan 1975-6: 16).

A resposta dada por Stephen, que esperaríamos ser o enunciado que decifraria a enunciação, é também uma enunciação enigmática: “A raposa enterrando a avó debaixo de um azevinho” [*“The fox bury-*

² “*The cock crew / The sky was blue: / The bells in heaven / Were striking eleven. / 'Tis time for this poor soul / To go to heaven*” (cf. Gabler 1986: 22).

ing his grandmother under a hollybush”]. Se uma enunciação não encontra seu ponto de repouso final, uma vez que a resposta para um enigma pode ser também enigmática, podemos constatar, no modo como Stephen lida com a linguagem, os mesmos procedimentos utilizados por Joyce para escrever *Finnegans Wake*: uma série de enunciações enigmáticas remetem a novas enunciações, fazendo ver que, na verdade, o enigma é para ambos um efeito do impacto provocado pelo encontro com a linguagem.

Stephen Dedalus e o enigma do nome

Tanto *Um retrato do artista quando jovem* quanto *Ulisses* confirmam que o embaraço provocado pelos nomes próprios no texto atinge, de preferência, Stephen Dedalus. Logo no início de *Um retrato...*, nós o encontramos encurralado diante das perguntas de Nasty Roche, seu colega de escola:

Então Nasty Roche tinha dito:

Que espécie de nome é esse?

E como Stephen não tinha lhe podido responder Nasty Roche tinha perguntado:

O que é seu pai?

Stephen tinha respondido:

Um cavaleiro (Joyce 1916b: 19).

Adiante, ao encontrar em seu caderno de geografia uma série vertical que se inicia com seu nome próprio e culmina em “O Universo”, Stephen inicia suas conjecturas em torno do “nome de Deus”, uma vez que apenas Deus seria capaz de tornar presente a exterioridade necessária para pensar os limites do universo. Fascinado pelo nome daquele que estaria para além do Todo e ao mesmo tempo tornaria possível ao universo ser concebido como tal, Stephen mede seu nome em relação ao nome divino: “Deus era o nome de Deus assim como seu nome era Stephen” (ibid.: 25).

Esse paralelo surpreendente entre seu nome e o nome de Deus parece refletir muito mais uma perplexidade diante do nome próprio que qualquer profissão de fé religiosa. Toda a série que se inicia com seu nome próprio e culmina no Universo e, para além dele, em Deus parece indicar que a crescente inclusão espacial de seu nome é necessária para sua estabilização. Ao deparar-se com o nome de Deus, contudo, Stephen distingue, no nome próprio, o elemento fixo do variável:

Dieu era o nome francês para Deus e esse também era o nome de Deus; e quando alguém rezava a Deus e dizia *Dieu* então Deus sabia logo que era uma pessoa francesa que estava rezando. Mas embora houvesse nomes diferentes para Deus em todas as diferentes línguas do mundo e Deus entendesse o que todas as pessoas que rezavam diziam em suas línguas diferentes ainda assim Deus continuava a sempre ser o mesmo Deus (ibid.: 25-6).

Diferentes nomes para um mesmo referente indicam que o lugar ocupado pelo nome de Deus é passível de substituições. Se é substituível, é porque é fundamentalmente um lugar, mais que uma essência, um lugar capaz de ser ocupado de formas variadas, sem que isso impeça Deus de responder, igualmente, aos diversos chamados.

Mas qual seria o verdadeiro nome de Deus? A conclusão vem na forma de um paradoxo: “O nome verdadeiro de Deus era Deus” (ibid.: 26)³, confundindo-se com o modo como Deus revela seu nome a Moisés em Exod. 3, 14: “Eu sou aquele que sou”.

Mas é na viagem à cidade de Cork que assistimos à experiência mais radical de Stephen em relação aos nomes. Como vimos, no momento em que se vê exaurido e deprimido pela voz de seu pai, quando nem mesmo é capaz de reconhecer seus pensamentos,

³ “*God’s real name was God*” (Joyce 1916a: 16).

Stephen faz um apelo aos nomes, sejam o seu e o de seu pai, sejam os de sua localização espacial. Estes, no entanto, não parecem suficientes para salvá-lo de uma experiência de mortificação. Stephen é invadido pela lembrança do sonho de sua própria morte, logo que entrara para o Clongowes College e adoecera. Naquela ocasião, os nomes que lhe vinham à mente eram todos de pessoas mortas, o que contrastava com a estranha experiência que vinha atravessando: “Não tinha morrido mas havia sumido como um filme exposto ao sol. Ele se perdera ou vagara fora da existência pois não existia mais. Como era estranho pensar nele saindo da existência daquela maneira, não por morte mas por sumir exposto ao sol ou por estar perdido e esquecido em alguma parte do universo!” (ibid.: 96).

A evocação de seu nome próprio ou do nome de seu pai é incapaz de conter a experiência de dissolução de seu ser, como se fosse um filme exposto ao sol. Se é possível discutir a adequação dos nomes próprios na função de designação do ser, o problema aqui se agudiza, uma vez que Stephen já não consegue nem mesmo confirmar a presença de um ser que pudesse ser nomeado. O laço que antes unia o nome Stephen Dedalus ao Universo parece ter se rompido, deixando-o à deriva, “perdido e esquecido em alguma parte do universo!”.

Fazer-se um nome

A experiência de dissolução do ser, que repercute sobre as relações de Stephen com a família, a religião e o Estado, parece encontrar sua resolução nas páginas finais de *Um retrato do artista quando jovem*, nas quais o rito de passagem culmina na fabricação de um novo ser, a partir da assunção de sua condição de artista. É o que veremos.

Forjar um novo ser a partir de si mesmo será um dos temas a serem esclarecidos ao longo do debate na Biblioteca Nacional de Dublin, no capítulo nove de *Ulisses*, conhecido também como “Scylla e Charibdes”. Lá está novamente Stephen Dedalus, expondo a seus amigos sua teoria a respeito de *Hamlet*, de Shakespeare. A expectativa em relação a essa teoria fora criada desde o primeiro capítulo:

“Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é o avô de Shakespeare e que ele mesmo é o espírito do próprio pai” (Joyce 1922: 18), anuncia Buck Mulligan, companheiro de quarto de Stephen na Martello Tower.

“O que é um fantasma?” é a pergunta que dá início à apresentação. Na representação da peça, afirma Stephen, quem personifica o fantasma do rei Hamlet é o próprio Shakespeare, atuando como o espectro do pai assassinado, e não como o jovem príncipe, como quer acreditar a tradição dos estudos shakespearianos. Stephen convida seus auditores a reconhecer na fala pela qual o espírito se anuncia – “Hamlet, eu sou o espectro de seu pai” – a voz do próprio bardo, dirigida não apenas ao “filho de sua alma”, o jovem Hamlet, mas também ao “filho de seu corpo”, Hamnet Shakespeare, precocemente morto em Stratford.⁴

A teoria de Stephen não visa apenas a uma correção de dados a ser acrescentada à biografia de Shakespeare. É o enigma da paternidade que, no fundo, alimenta o diálogo entre os interlocutores instalados em uma das salas da grande Biblioteca de Dublin. Não se trata de uma paternidade pensada nos limites estreitos de uma leitura psicologizante. A questão não é saber se o espírito do rei é uma representação do pai de Shakespeare (recém-falecido no momento em que a peça é escrita) ou se Shakespeare estaria instalado no lugar do pai no momento em que convoca seu filho espiritual no castelo de Elsinore. Uma leitura atenta permite perceber que o que move a teoria de Stephen não é a necessidade de fixação dos personagens, de saber *quem* era o pai e *quem* era o filho na relação entre o autor e sua obra, mas antes descobrir o que se passa, ou

⁴ Em nota à edição da Bibliothèque de La Pléiade de *Ulysses*, Jacques Aubert observa que Hamnet Shakespeare, filho único de Shakespeare, nasceu no dia 2 de fevereiro de 1585 (mesmo dia do nascimento de James Joyce e da publicação de *Ulysses*), falecendo no dia 11 de agosto de 1596, aos 11 anos de idade. Ele tinha uma irmã gêmea, Judith.

melhor, o que *passa*, transmite-se em uma relação de paternidade, pois é nesse contexto que estaria a questão dos nomes próprios. Quanto à paternidade, seria inútil deter-se sobre o aspecto biológico da relação entre pai e filho: “Que é que os liga na natureza? Um instante de tesão cega” (ibid.: 159).⁵

A paternidade que interessa a Stephen é móvel, aquela que se transmite de pai para filho, para além da corrupção da natureza: “Não, o cadáver de John Shakespeare [pai de Shakespeare] não perambula de noite. De hora em hora apodrece e apodrece. Ele fica, desamparado da paternidade, tendo legado aquela propriedade mística ao filho” (ibid.: 158).

Se há algo de misterioso na paternidade — e há, porque como engendramento consciente ela seria desconhecida para o homem —, isso decorre do fato de ser uma relação construída sobre a incerteza, às vezes mesmo sobre a improbabilidade. Nesse sentido, a paternidade se opõe ao *amor matris*, esse sim a única coisa verdadeira na vida” [“*the only true thing in life*”]. A conclusão é inevitável. A paternidade — “aquela propriedade mística” — deve ser pensada como um ser de ficção: “A paternidade pode ser uma ficção legal [“*Paternity may be a legal fiction*”] (ibid.; cf. Gabler 1986: 170)⁶, mas nem por isso menos necessária, porque é a partir dela que o mundo, com suas instituições, inclusive a Igreja, encontra uma escora, mesmo que esse apoio se dê, na verdade, sobre um vazio: “Nesse mistério [...] é fundada a igreja e

⁵ “*What links them in nature? An instant of blind rut*” (cf. Gabler 1986: 171).

⁶ Como não associar essa concepção da paternidade como uma “ficção legal” à hipótese freudiana da substituição do regime matriarcal pelo patriarcal, representando um passo adiante no processo civilizatório? “Esse afastamento da mãe para o pai aponta [...] para uma vitória da intelectualidade [*Geistigkeit*] sobre a sensibilidade, isto é, para um avanço em civilização [*Kulturfortschritt*], já que a maternidade é provada pela evidência dos sentidos, ao passo que a paternidade é uma hipótese baseada numa conclusão e numa pressuposição” (Freud 1934-8: 136).

fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro e microcósmino, no vazio [*upon the void*]” (Joyce 1922: 158).

“O be some other name!”

A paternidade, prossegue Stephen em sua exposição, deve ser estendida a ponto de recobrir o ato de auto-engendramento do autor por meio de sua criação artística. Ao escrever *Hamlet*, Shakespeare -- aquele que “depois de Deus foi quem mais criou” -- não é apenas o pai de seu filho. Ele se instala também na posição de um pai atemporal: “Ele era e se sentia o pai de toda a sua raça, o pai do seu próprio avô, o pai do seu inascido neto” (ibid.: 159). Torna-se, desse modo, “ele mesmo seu próprio pai” [*Himself his own father*] (Joyce 1922: 159; cf. Gabler 1986: 171).

No contexto da abordagem laciana da obra de Joyce, a questão pode ser apresentada nos seguintes termos: qual seria o nome pelo qual Shakespeare poderia se reconhecer na dimensão da nomeação? Se em *Ulisses* não há uma resposta límpida para essa indagação, vale ressaltar que é na obra de Shakespeare que Stephen encontra os argumentos para pensar a questão: “Nomes! O que há dentro de um nome?” [*Names! What’s in a name?*] (Joyce 1922: 159; cf. Gabler 1986: 172).

Em um lampejo psicobiográfico, Stephen já dera a entender que o nome “Hamlet” seria uma deformação do nome do falecido filho de Shakespeare, Hamnet, assim como é possível encontrar os nomes de vários outros membros de sua família registrados em suas peças. No entanto é a quase completa ausência de personagens carregando o nome próprio do autor, William, que intriga Stephen: “Ele encobrirá seu próprio nome, um nome limpo, William, nas peças, um figurante aqui, um bufão ali, como um pintor na velha Itália põe seu rosto num canto escuro de sua tela” (Joyce 1922: 160).

Essa ausência poderia ser justificada no aparente desinteresse do dramaturgo por seu próprio nome, contudo um argumento vem no sentido contrário a essa hipótese, pois o nome William, diferen-

temente do que ocorre em suas peças, aparece com frequência em seus sonetos, “em que há Will em superexcesso” [“*where there is Will in overplus*”] (ibid.: 160).⁷

Esse jogo de presença e ausência de nomes significativos em Shakespeare é potencializado por Joyce por meio da evocação de uma frase retirada da cena 2 do segundo ato de *Romeu e Julieta*: “O que há em um nome?” [“*What’s in a name?*”]. O contexto da peça é conhecido: nos jardins dos Capuleto, Julieta dialoga com seu amado, logo após ter se dado conta do nome de família de Romeu. Tomando consciência de ter se apaixonado por um membro da família arquiinimiga, Julieta implora a Romeu que, em nome do amor, “renegue vosso pai, recuse vosso nome” [“*deny thy father and refuse thy name*”]”. O pedido dá início a um discurso em que Julieta busca separar o nome próprio de seu amado da pessoa a que se refere:

O que é Montecchio? Não é mão, nem pé
Nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte
Que pertença a um homem. Oh, seja um outro nome!
O que há em um nome? Aquilo pelo qual chamamos uma rosa
Com qualquer outro nome teria o mesmo perfume...⁸

O discurso culmina com um pedido final:

Romeu, atire longe vosso nome;
E no lugar desse nome, que não é mais vossa parte
Tome a mim inteiramente.⁹

⁷ Menção ao verso 2 do soneto 135 de Shakespeare: “*Whoever hath her wish, thou hast thy will/ and will to boot, and will in over-plus*”.

⁸ “*What’s Montague? It is not hand, nor foot/ nor arm, nor face, nor any other part/ Belonging to a man. O be some other name!/ What’s in a name? That which we call a rose, / By any other name would smell as sweet*” (Shakespeare 1595-6: ato II, cena II).

⁹ “*Romeo, doff thy name;/ And for that name, which is no part of thee, / Take all myself*” (ibid.).

Para Julieta, um nome não se liga necessariamente ao objeto nomeado. Trata-se de algo arbitrário, o que permite distingui-lo de seu referente. “Oh, seja um outro nome!” [“*O be some other name!*”]. O desespero de Julieta leva a contingência de um nome a seu extremo, como se este fosse passível de ser trocado, como um chapéu ou um casaco. “O que há em um nome”, uma vez que ele não participa da essência do ser nomeado, uma vez que uma “rosa” continuaria a exalar seu perfume mesmo que tivesse outro nome?

Romeu complementa o raciocínio de Julieta confessando a insuficiência do nome próprio para designar sua identidade: “Através de um nome eu não sei dizer-vos quem eu sou”.¹⁰ E sugere, como solução antecipadamente fracassada, a possibilidade de livrar-se de seu nome: “Tivesse eu o escrito, rasgaria a palavra”.¹¹

O que há em um nome? Stephen dá um encaminhamento surpreendente a essa pergunta no capítulo nove de *Ulisses*. A atenção não deve se voltar imediatamente para a busca de uma resposta. É preciso deter-se na interrogação, procurar um caminho na própria enunciação: “O que há em um nome? Isso é o que nós nos perguntamos na infância quando escrevemos esse nome que nos ensinam ser o nosso” (ibid.).

Uma leitura atenta permite perceber que a própria pergunta pode ser tomada como *resposta* à escrita do nome próprio. Vindo do Outro, o nome que somos forçados a habitar, ao mesmo tempo que nos antecede, ultrapassa-nos.

O que haveria em um nome que nos ensinam ser o nosso? Uma distinção, uma marca, um emblema que nos é legado pela herança simbólica. Todavia “o nome que nos ensinam ser o nosso” deixa transparecer sua insuficiência quanto à designação do próprio ser: o fato de “ser ensinado” revela sua natureza exterior, ressaltando não

¹⁰ “*By a name I know not how to tell thee who I am*”.

¹¹ “*Had I it written, I would tear the word*”.

apenas sua contingência, mas também seu caráter de ficção de linguagem. Nessa perspectiva, um nome pode tanto ser carregado como um bem, ostentado como algo precioso, quanto ter de ser suportado como um fardo, como lamenta um Romeu apaixonado.

Nas páginas de *Um retrato do artista quando jovem*, encontramos antecipadamente a resposta à pergunta sobre o que há em um nome próprio. Stephen Dedalus está a ponto de concluir sua passagem da religião para a arte, momento em que responderá “presente” ao “chamado da vida para sua alma”, desconsiderando “a voz inumana que o chamara para o pálido serviço do altar” (Joyce 1916b: 170). Em meio às vozes dos amigos que brincam na água, Stephen escuta o “chamado da vida”:

Uma voz do além-mundo chamava.

Alô, Stephanos!

Aí vem O Dedalus!

Venha, Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!

(*ibid.*: 169).

A escuta de seu primeiro nome mesclado à língua grega, *Stephanos* [coroa ou guirlanda], além da presença de seu nome inserido nas expressões que indicam “a alma de boi de Stephen” [*Bous Stephanoumenos*] ou “boi portador da guirlanda para o sacrifício” [*Bous Stepheneforos*]¹², faz ressaltar, de modo inédito para Stephen, o nome *Dedalus* da mitologia grega, que no início não produzia qualquer ressonância. Esse nome passa a ser reconhecido como verdadeira causa para o destino que se abre à sua frente: “Agora, como nunca antes, seu estranho nome lhe parecia uma profecia” (*ibid.*).

A resposta de Stephen para o que há em um nome se torna agora inequívoca: um nome encerra o destino. Trata-se de se transformar no fabuloso artífice, criador de asas e labirintos. A associação

¹² Conforme notas de Bernardina Silveira Pinheiro, tradutora de *Um retrato do artista quando jovem* (Joyce 1916b: 253).

entre seu nome e o destino de artista vem acompanhada, no texto, da visão de um novo ser: “Agora, ao som do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma forma alada voando sobre as ondas e se elevando lentamente no espaço” (ibid.: 170).

Essa forma alada, no entanto, é em si mesma enigmática, e precisa ser decifrada:

O que queria dizer aquilo? Seria aquele um recurso curioso introduzindo uma página de algum livro medieval de profecias e símbolos, um homem como um falcão, uma profecia do fim que ele nascera para servir e que viera perseguindo através das névoas da infância e da meninice, um símbolo do artista forjando de novo em sua oficina da matéria informe da terra um novo ser a planar nas alturas, impalpável e imperecível? (ibid.).

A visão dessa forma alada planando nas alturas se torna o símbolo de um novo ser que o próprio artista forjou para si mesmo a partir da “matéria informe da terra”. Alcançamos o ponto de máximo contraste de *Um retrato do artista quando jovem*. De uma experiência de dissolução do ser na companhia de seu pai, durante a viagem a Cork, na qual Stephen se sente esvaindo-se da existência “como um filme exposto ao sol”, na qual nem mesmo a evocação dos nomes próprios foi capaz de lhe assegurar identidade e consistência, alcançamos o ponto no qual a autofabricação de um novo ser reverbera sobre seu nome próprio, conferindo-lhe o sentido de uma profecia, um destino a cumprir.

Esse novo ser necessita ser nomeado: “*Stephanos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!*”. Stephen Dedalus, artista. Assim como Shakespeare, “ele mesmo seu próprio pai”, Stephen se vê como um criador que, como “o grande artífice de cujo nome ele era portador”, é capaz, ele próprio, de engendrar para si “uma coisa viva” capaz de livrá-lo das incertezas e das impurezas que até então vinha experimentando em seu corpo.

Vale a pena lembrar que o nome *Bous Stephanoumenos* ressurge no diálogo da Biblioteca, em *Ulisses*, de certo modo concluindo o debate em torno dos nomes. A pergunta sobre o que há em um nome parece encontrar aqui sua máxima decantação: “Seu próprio nome [Stephen Dedalus] é bastante estranho. Suponho que ele explique seu fantástico humor” (Joyce 1922: 160), intervém, a certa altura do diálogo, um dos mais atentos interlocutores.

Essa estranha correlação indica novamente o nome como lugar de causa, capaz de explicar o “fantástico humor” de Stephen. O que a princípio poderia soar como absurdo vai ao encontro da experiência relatada pelo jovem artista no fim de *Um retrato do artista quando jovem*. Nessa passagem de *Ulisses*, Joyce oferece uma nova perspectiva sobre a transmutação sofrida pelo jovem Stephen Dedalus, uma mudança plena de conseqüências não só sobre seu nome próprio, mas também sobre a própria possibilidade de se tornar escritor: “Artífice fabuloso, o homem falconiforme. Moscaste-te. Para onde. Newhaven-Dieppe, passageiro de convés. Paris e volta. Aventoinha. Ícaro. *Pater, ait.* Mariborrifado, caído à deriva. Aventoinha és. Aventoinha ele” (ibid.).¹³

¹³ “*Fabulous artificer. The hawklike man. You flew. Whereto? Newhaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing. Icarus. Pater, ait. Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are. Lapwing be* (cf. Gabler 1986: 173). Essa passagem faz referência à primeira tentativa de exílio de James Joyce, a bordo de um navio rumo ao continente. Nas notas preparadas para a edição da Bibliothèque de La Pléiade de *Ulysses*, Jacques Aubert chama a atenção para a menção à paternidade aí presente, unindo o “fabuloso artífice” a seu filho “Ícaro” por meio das palavras com as quais Cristo crucificado clama pelo Pai: *Pater, ait.* A referência ao “homem falconiforme” ressoa em *lapwing*, nome de um pássaro associado, por Ovídio, à lenda de Dedalus. Aubert indica ainda a dificuldade de tradução desse nome, que sugere também um vôo cortado, calculado, de modo a iludir os caçadores.

Stephanos. Bous Stephanoumenos. Bous Stephanoferos. The hawklike man. Lapwing. Nomes que habitam o nome próprio de Stephen Dedalus, nomes necessários para designar um ser vivo, “impalpável, imperecível”, que agora se agita ao lado do nome que lhe caiu do pai.

A assinatura Joyce

Convidado a fazer a abertura do IX Simpósio Internacional James Joyce, realizado em Frankfurt no ano de 1984, Jacques Derrida também toma o caminho de uma reflexão a respeito do nome próprio de James Joyce. Dirigindo-se à comunidade de especialistas da obra do escritor irlandês, interroga o poder de associação promovido por esse nome:

Vossa instituição porta o nome daquele que tudo fez, e ele o disse, para torná-la indispensável e fazê-la trabalhar durante séculos, como a uma nova torre de Babel, para ainda “fazer um nome”, como uma possante máquina de leitura, de assinatura e de contra-assinatura a serviço de seu próprio nome, de seu *brevet* ou de sua patente. Mas trata-se de uma instituição que ele, tal como Deus com a torre de Babel, procurou de todos os modos tornar impossível e improvável em seu princípio mesmo, para desconstruí-la de antemão, a ponto de minar o próprio conceito de uma competência sobre a qual uma legitimidade institucional poderia um dia fundar-se, seja uma competência de saber ou de *savoir-faire* (Derrida 1987: 77).

Retomando o mito da construção da torre de Babel, Derrida destaca o duplo movimento que a obra joyciana põe em marcha. De um lado, um exército de críticos e especialistas reunidos em associações e simpósios destecendo cuidadosamente o texto de Joyce, em um trabalho que, como o da tribo dos Shems, teria como objetivo final a construção de um nome que se imporia sobre todo o universo da literatura. Do outro, o texto de Joyce solapando si-

lenciosamente o trabalho, minando qualquer possibilidade de uma competência estabelecida a partir de seu texto.

Se a competência supõe a possibilidade de um “metadiscurso” neutro e unívoco a respeito de um objeto, ou mesmo de um texto, ou então se ser competente implica a capacidade de promover “uma tradução sem resto de um corpo ele próprio tradutível” (ibid.: 99), diante da obra de Joyce nos vemos irremediavelmente atirados ao que Derrida chama de *double-bind*: de um lado, o convite à leitura, à produção de um metadiscurso que é, de certo modo, um convite à tradução da obra; do outro, toda leitura, toda tradução, que já se encontra “programofonada no corpus joyciano”, ou seja:

Tudo aquilo que podemos dizer de *Ulisses*, por exemplo, já está nele previsto de antemão, inclusive [...] a cena da competência acadêmica e a ingenuidade do metadiscurso. Estamos aprisionados nessa rede. Todos os gestos, esboçados no sentido de tomar a iniciativa de um movimento, nós os encontramos já enunciados em um texto superpotencializado, que lhe lembrará, em um dado momento, que você é prisioneiro de uma rede de línguas, de escritura, de saber e mesmo de narração (ibid.: 97).

O efeito dessa “pré-programação” é que todo aquele que se aventura sobre a obra de Joyce se vê forçado a constituir uma “supercompetência” que esteja à altura de um texto “que compreende virtualmente tudo aquilo do qual a universidade trata (ciências, técnicas, religiões, filosofias, literaturas e, coextensivas a tudo isso, as línguas)” (ibid.: 100). Se a obra de Joyce convoca uma “competência hiperbólica”, capaz de detectar a cada instante aquilo que está em seu interior, ela mesma põe em xeque essa competência: todo projeto de encontrar algo novo no texto está fadado ao fracasso, pois todo encontro já teria sido, de certa maneira, programado pelo autor.

Levando esse raciocínio ao extremo, Derrida se defronta com uma impossibilidade: “não se pode inventar nada em matéria [au sujet] de Joyce” (ibid.: 97), uma vez que toda possibilidade de in-

venção já está lá, e “assinado Joyce” (ibid.: 98). Derrida se debruça então sobre o nome James Joyce, sobre a capacidade que ele tem de mobilizar e congregar uma legião de admiradores e, sobretudo, especialistas: “Qualquer um que responda sim ao nome de Joyce consegue ligar o futuro de uma instituição à aventura singular de um nome próprio e de uma assinatura, de um nome próprio assinado, pois escrever seu nome próprio ainda não é assiná-lo” (ibid.: 94).

Derrida dirige o foco sobre o nome próprio de Joyce, mais especificamente sobre sua “assinatura”, termo ao qual confere o peso de um conceito. Antes de nos determos sobre esse termo, que conjuga o nome próprio com a escrita, convém retomarmos a suspeita levantada por Derrida a respeito da possibilidade de um nome ser verdadeiramente próprio, ou seja, capaz de indicar, sem ambigüidades e sem recorrer ao circuito das significações, um indivíduo concreto. Tal ideal, pondera, não seria nem mesmo um nome, mas um vocativo absoluto. Essa inadequação dos nomes próprios é o que o leva, em *L'oreille de l'autre*, a interrogar se “sob o nome próprio ou sob os nomes próprios públicos e notórios, que podem ser os nomes patronímicos ou outros, existe um nome próprio inconsciente ou secreto” (cf. Lévesque & McDonald 1982: 140).

De certo modo, Derrida dá prosseguimento à questão suscitada por Lacan a respeito do nome de Joyce. É possível desconhecer seu nome próprio? É possível “que o nome próprio inconsciente, isto é, aquele pelo qual o outro se dirige em nós, que responde em nós, seja secreto?” (ibid.: 141). De todo modo, qualquer reflexão sobre o nome próprio esbarra em sua “impropriedade”. Como marca, um nome não pode ser pensado em termos de propriedade absoluta, uma vez que está integrado a um sistema de relações e diferenças. Não há nome próprio que não se insinue na língua, que não seja contaminado por ela, tornando-se um nome comum. Seguindo essa perspectiva, o ideal de propriedade de um nome seria sua redução a um escrito. Esse raciocínio, que busca a propriedade de um nome no nível da escrita, leva Derrida a introduzir a noção de “assinatura”.

À primeira vista, a reflexão de Derrida em torno dos nomes próprios não leva em consideração, ou relega a segundo plano, um aspecto sobre o qual Roland Barthes chama a atenção quando recorda a presença dos nomes próprios em sua infância: “eles formavam uma guirlanda de significantes estranhos aos meus ouvidos (a prova está em que eu me lembro deles muito bem: por quê?)”. O relevante é saber “como se pode ter uma relação amorosa com os nomes próprios?” (Barthes 1975: 57). Questão delicada, que exige uma verdadeira guinada em relação às teorias lógicas dos nomes próprios: “não é apenas uma lingüística dos nomes próprios que se faz necessária; é também uma erótica: o nome, como a voz, como o odor, seria o termo de um langor: desejo e morte: ‘o último suspiro que resta das coisas’, diz um autor do século passado” (ibid.: 58).

Se os termos de Derrida parecem distantes dos utilizados por Barthes, sua noção de assinatura testemunha essa busca da propriedade de um nome próprio, inclusive o de sua permanência. O recurso à assinatura, que se diferencia da simples escrita do nome próprio, seria um equivalente, ou uma marca, no nível mesmo da escrita, do lugar da enunciação: “Você assina quando o gesto através do qual [...] você novamente inscreve seu nome toma o sentido de um *sim*, este é o meu nome, eu o atesto e, sim, sim, posso atestá-lo ainda, me lembrarei disso sempre, eu juro que fui eu mesmo quem assinou” (Derrida 1987: 94).

Se uma assinatura é a enunciação de uma promessa ou de uma memória para além da grafia do nome, o ato de assinar é mais que um registro: é, em si, um performativo, no sentido dos atos de linguagem, realizando a promessa no ato mesmo de escrita.

O que haveria de particular na “assinatura Joyce”? Derrida indica um paradoxo gerado pela obra que comporta tal assinatura. Como toda assinatura, a “assinatura Joyce” exige uma “contra-assinatura”, ou seja, para que possamos reconhecer a identidade de quem assina, é preciso que sua assinatura seja confirmada por meio de uma “contra-assinatura” (como acontece, por exemplo, com os cheques de

viagem). Geoffrey Bennington, no livro que assina com Derrida, atenta para o caráter implícito da “contra-assinatura” em toda assinatura: “toda assinatura só é uma assinatura se reclamar ou prometer uma contra-assinatura” (Bennington & Derrida 1991: 115). Pode-se dizer que uma “contra-assinatura” já estaria em andamento na “primeira” assinatura.

Porém, antes que nos percamos na série infinita de assinaturas e contra-assinaturas, é necessário situar esses termos na relação entre escrita e leitura, como um convite “a repensar a leitura como uma relação de assinatura e contra-assinatura” (ibid.: 117). Nessa perspectiva, um texto assinado reclama a contra-assinatura do leitor, instaurando imediatamente uma relação de alteridade. De certo modo, como “lembrança e promessa de contra-assinatura”, um texto assinado só se completa mediante a contra-assinatura do outro. Vemos aqui os problemas provocados pela “assinatura Joyce”. Se, por um lado, ela reclama, ou melhor, incita essa contra-assinatura do leitor, por outro provoca seu cancelamento, ao tornar o texto assinado algo inteiramente próprio a seu signatário, a ponto de condenar a contra-assinatura a ser absorvida, tragada, aspirada pela assinatura primeira.

“Quem assina? Quem assina o que com o nome de Joyce?” (Derrida 1987: 113). Se à primeira vista essas questões parecem inteiramente voltadas para uma apreensão do nome “Joyce” como elemento significativo, convocando e ao mesmo tempo cancelando o outro da “contra-assinatura”, é pela introdução da dimensão do riso que Derrida cede lugar à tão desejada “erótica” dos nomes próprios reivindicada por Barthes: “Acreditei ser possível colocar essa questão da assinatura por meio do *sim* que ela sempre implica, e enquanto ela aqui se conjuga, se casa [*se marie*] [...] à questão de saber quem ri e como isso ri *com* Joyce, *em* Joyce, e de modo singular depois de *Ulisses*” (ibid.).

Conjugada à promessa de um *sim* que toda assinatura carrega, a presença de um riso na “assinatura Joyce” deixa entrever um resto

acoplado à dimensão da escrita. O riso que Derrida detecta em Joyce não é o riso da paródia, da sátira, da derrisão ou da ironia que certamente podemos notar em seu texto. Trata-se de um riso que, embora triunfal e jubilatório, deve ser pensado como resto produzido por uma “mestria hipermnésica”, aquela que leva Joyce a “tecer uma teia de aranha que desafia qualquer outra mestria” (ibid.: 117), e, por isso mesmo, desencadeado pela impotência de todas as mestrias em suas mais variadas tentativas de se pôr à altura do *savoir-faire* que envolveu a construção do texto.¹⁴

A presença de um riso emanando da “assinatura Joyce” pode ser pensada a partir das teses de Barthes sobre o “escritor de gozo”. Como não perceber, nessa assinatura, a “contradição viva” de “um sujeito clivado, que goza ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu *ego* e de sua queda”? (Barthes 1973a: 30). Ao fazer-se um nome, como aquele que conseguiu “exteriorizar os falares do mundo”, ultrapassando, no domínio literário, a “guerra das ficções”, Joyce abala, por meio de um trabalho progressivo, não só a idéia de gênero, mas também a possibilidade de uma metalinguagem confiável, uma vez que a desestruturação por ele provocada atinge inclusive as estruturas canônicas da linguagem. Sem se referir diretamente a Joyce, Barthes indica o que poderia ser um quadro fiel do que se assina com seu nome: “Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria linguageira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é, então, coisa *de* linguagem, e não *uma* linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada” (ibid.: 43).

¹⁴ Sobre esse aspecto, vale a pena mencionar a hipótese lançada por Lacan em sua conferência “Joyce le symptôme” a respeito da legibilidade de *Finnegans Wake*: “Lciami as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreender - isso se lê. Isso se lê mas, como observara alguém que me é próximo, porque sente-se a presença do gozo daquele que escreveu” (Lacan 1979b: 25).

O *sinthome* Joyce

Ao ver “Joyce o sintoma” como o nome por meio do qual James Joyce se reconheceria, Lacan não promovia, a meu ver, uma simples redução de seu nome a uma categoria clínica, como chega a insinuar Derrida em várias passagens de *Ulisse gramophone*. Para uma apreensão do sentido exato de sua intervenção, cabe ressaltar que ela é contemporânea das elaborações em que busca redefinir inclusive a própria noção de sintoma.

Em “Le *sinthome*, un mixte de symptôme et fantasme”, Jacques-Alain Miller dá as coordenadas dessa passagem: “O que Lacan promoveu com a renovação do conceito de sintoma, que na época ele assinalou através de uma nova escrita, o *sinthome*, é o esforço para escrever, num só traço, o significante e o gozo” (Miller 1998b: 10). Já não mais pensado como pura articulação significante ou mera manifestação de novos sentidos para um sujeito, o sintoma surge como o que, na experiência de análise, “não cessa de se escrever”, levando-nos a inferir que, por intermédio da linguagem, e para além dos efeitos de sentido, é possível definir o sintoma como o modo particular pelo qual um sujeito atinge o gozo por meio dos significantes.

Nesse sentido, a noção de *sinthome* é tributária de um esforço de Lacan em articular a linguagem e as experiências de satisfação pulsional de um sujeito, esforço que, como mencionamos, teve na letra, pensada como “litoral”, um elemento precursor.

Aproximamo-nos, assim, do ponto de onde poderemos vislumbrar a intervenção feita por Lacan no nível do nome próprio de Joyce. A necessidade de Joyce fazer-se um nome, manifestada por meio de seu desejo de ser artista, será justificada por Lacan em uma das lições de “Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*” como resposta à uma carência paterna que pode ser detectada ao longo de toda a sua obra:

Não haveria, no fato de Joyce sentir-se chamado, de modo imperioso, a valorizar o nome que lhe é próprio, em detrimento do pai, como que uma compensação a essa demissão paterna, a

essa *Verwerfung* de fato? É a esse nome que ele queria que fossem rendidas as homenagens que ele mesmo recusava a quem quer que fosse. O nome próprio faz, nesse caso, tudo o que está a seu alcance para se fazer mais que o significante do mestre (Lacan 1975-6: 13).¹⁵

Há um percurso a ser recuperado que diz respeito à incidência dos nomes próprios nas reflexões de Lacan. Não percorreremos toda sua extensão. Apenas traremos para o primeiro plano o modo como a questão dos nomes se articula à presença de uma função essencial na constituição da realidade psíquica de um sujeito, e que Lacan assinala como a incidência do “Nome-do-Pai”.

A elaboração da fórmula da “metáfora paterna” por Lacan pode ser entendida como tentativa de escrever a incidência da função-pai sobre um sujeito. O Nome-do-Pai pode ser tudo aquilo capaz de operar uma nomeação do vazio enigmático que se apresenta para cada sujeito, cuja forma paradigmática seria o Desejo da Mãe. Ao nomear esse verdadeiro enigma, ao indicar aquilo que a mãe deseja como sendo o “falo”¹⁶, a operação do Nome-do-Pai equivale

¹⁵ Em “*Symptôme et nom propre*”, Eric Laurent busca precisar, a partir das teses de Lacan, o que seria esse fazer-se um nome próprio no caso de Joyce: “Fazer-se um nome deve ser entendido no sentido mais amplo, para além das intuições lingüísticas que se oferecem por demais evidentes. Não se trata apenas da notoriedade (ser reconhecido) ou de uma substância individualizante (“eu sou Estudante de línguas”, cf. Louis Wolfson). Trata-se de uma operação que atinge o conjunto do sistema linguageiro. Para Joyce, ela diz respeito a toda a língua inglesa; para outros, pode ser mais limitada, o que não quer dizer que não atinja todo o sistema” (Laurent 1998: 32).

¹⁶ Cabe observar que, para Lacan, o falo pertence sempre ao registro do significante, não se confundindo, por exemplo, com o que poderia figurá-lo, a imagem do pênis. Para uma melhor explicitação dessa noção, cf. “A significação do falo” (Lacan 1958b: 692-703).

a uma metáfora, conferindo ao “x” enigmático – o Desejo da Mãe – uma significação “universal”, o falo. Essa operação, que fixa uma significação a um significante antes enigmático (por ser sem significado), teria por efeito produzir um apaziguamento na relação do sujeito com o gozo, derivado justamente desse encontro com um enigma a ele referenciado. Cabe observar que não é necessariamente a presença do pai que produz essa metáfora, mas seu Nome, isto é, o pai como ser de linguagem, um pai que nomeia, mas ao mesmo tempo um pai que é um Nome e, por isso, é mortificado pela linguagem.¹⁷

Em “Comentário del Seminário Inexistente”, Jacques-Alain Miller resalta o modo particular pelo qual Lacan aborda a teoria geral dos nomes, assinalando que o seminário “Os Nomes-do-Pai” parte de uma tese lacaniana não totalmente explicitada em sua única lição, a saber, “o segredo que o nome como ‘O nome’, o nome como singular, o nome como único, o nome como absoluto, esse nome não existe” (Miller 1992: 13).

O trabalho de uma análise visaria assim, entre outros aspectos, a destacar o que, para cada sujeito, pode fazer as vezes de Nome-do-Pai. Nesse sentido, seria mais adequado dizer os Nomes-do-Pai, uma vez que uma série de nomes pode perfazer essa função. Os Nomes-do-Pai devem ser pensados, portanto, como “uma pluralidade que rodeia uma função” (ibid.: 21), e não como um único significante, encarnado, por exemplo, pelo pai biológico.

Os “nomes do gozo”

Seguindo o comentário de Miller, é possível circunscrever essa elaboração lacaniana em torno do Nome-do-Pai na teoria geral dos nomes próprios. Sem entrar no árido terreno dos vários tratamentos

¹⁷ Uma exposição detalhada da noção de “metáfora paterna” em Lacan pode ser encontrada em “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (Lacan 1956c: 537-90).

dados ao nome próprio a partir do campo da lógica, reteremos o que é central na problemática dos nomes próprios em sua articulação com os Nomes-do-Pai e incide sobre os diferentes modos de designação do ser: quais as possibilidades pelas quais alguém poderia designar seu ser? Em outras palavras, o que haveria de verdadeiramente *próprio* em um nome?

Um nome próprio busca denotar, antes de tudo, um referente. De início não significa coisa alguma, mas refere, indica, e é isso o que o distingue de um nome comum. Sabemos que a conjugação da questão dos nomes com os modos de designação do ser é o terreno em que, na psicanálise, situa-se toda a problemática da identificação. Justamente por ser efeito de significantes, o sujeito possui uma identidade instável. A psicanálise se interessa pelos vários modos por meio dos quais alguém cuja identidade não está assegurada se julga designado em seu próprio ser.

Um primeiro movimento de designação busca resolver essa questão pela via do Nome-do-Pai, ou seja, pela via da identificação a um traço do Outro. O nome que daí advém recebe a marca dessa origem. Pode ser o nome patronímico, o “nome que nos ensinam ser o nosso”, para ficarmos com as palavras de Stephen Dedalus em *Ulisses*. A inadequação dessa nomeação escorre pelos dedos: há um nome que nos ensinam ser o nosso e é esse nome que julgamos ser o nome próprio. É exatamente por uma limitação dos nomes próprios em designar o ser que a pergunta sobre o que há em um nome – “*What’s in a name?*” – permeia o diálogo na Biblioteca de Dublin.

É também o que Lacan constata em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. Refletindo a respeito do nome próprio como algo aquém do significado – diante de um nome próprio não perguntamos o que ele significa, mas a quem se refere –, Lacan observa que o nome próprio, como elemento de linguagem, seria esse nome cujo enunciado equivaleria à sua própria significação. No entanto, prossegue Lacan, é possível sentir a presença do ser que não se recobre inteiramente pelos nomes próprios:

“Mas de onde provém esse ser que aparece como que faltando no mar de nomes próprios?” (Lacan 1960b: 834).

Para Lacan, o *cogito* cartesiano, como fundação do sujeito na linguagem, no máximo provaria a existência de um sujeito da linguagem, mas jamais indicaria um sujeito que se sabe vivo ou morto: “Não podemos perguntá-lo a esse sujeito na condição de [Eu]. Para saber disso, falta-lhe tudo, uma vez que se esse sujeito, [Eu], estava morto, como dissemos, ele não saberia. Ele não me sabe vivo, pois. Assim, como hei de me prová-lo [Eu]?” (ibid.).¹⁸

Na pergunta “Que sou-Eu?”, Lacan nos convida a escutar uma voz que provém de um outro lugar, uma vez que esse ser que aparece em falta no mar dos nomes próprios “chama-se Gozo [*Jouissance*], e é aquele cuja falta [*défault*] tornaria vão o universo” (ibid.).

Levando em consideração esse ser excedente no “mar de nomes próprios”, Miller propõe agregar ao nome próprio uma outra dimensão para além da que decorre do Nome-do-Pai. Trata-se da dimensão do “nome de gozo”, um nome que se acrescentaria não como metáfora da presença do sujeito, mas designando a verdade de seus modos de satisfação. É por meio do gozo, por mais paradoxal que isso seja – pois pode envolver tanto o prazer quanto o sofrimento – que o sujeito se experimenta como “vivo”: “o nome próprio na clínica não é o Nome-do-Pai. A descrição definida como o ‘Homem dos lobos’ não tem nada a ver com Serguei Petrov e tampouco com a função do Nome-do-Pai. É seu nome de gozo” (Miller 1992: 30-1).

Essa presença do “nome de gozo” na psicanálise já havia sido intuída por Freud na atenção dada ao totem, a figura de um deus-animal que inaugura o lugar do divino na cultura: “Por que o animal [...] exerce esse fascínio para o religioso humano, senão por-

¹⁸ “Qu’il ne me sait donc pas vivant. Comment donc me le prouverai-Je?” (Lacan 1960a: 819).

que escapa à falta-a-ser que caracteriza o ser-falante?” (ibid.: 39). Em outras palavras, o lugar privilegiado reservado ao totem adviria justamente do fato de encarnar, no imaginário religioso, a suposição de um ser não mortificado pela linguagem. Não é por outra razão que “em quase todos os casos de Freud, os nomes de ser, como nomes de gozo do sujeito, são animais: ratos, lobos, pequeno Hans (a criança dos cavalos)” (ibid.).

Seria possível inserir Joyce nessa série? É o que, em outro momento, refletindo acerca da nomeação de Joyce por Lacan como “Joyce o sintoma”, Miller interroga: “quer ele [Lacan] dizer que ele [Joyce] teria aceitado ser designado em seu ser através de sua obra, já que ‘Joyce o sintoma’ é um pouco ‘Joyce-*Finnegans Wake*’?” (Miller 1998a: 13).

Haveria, nesse sentido, uma equivalência entre a obra de Joyce, sobretudo *Finnegans Wake*, e o que Lacan indica como sendo um sintoma, pensado como articulação entre os efeitos da palavra relacionada aos modos de satisfação de um sujeito. É preciso ter em mente que a própria noção de sintoma está sendo renovada, e essa renovação implica inclusive pensar o sintoma como um nome próprio, em condições de inscrever o que há de mais singular em um nome.

James Joyce se torna, assim, um autor privilegiado, justamente por ser alguém cuja obra converge para um jogo estrito com a linguagem, a ponto de interditar-se de jogar com os equívocos que promovem uma abertura ao inconsciente (como nos lapsos, esquecimentos, atos falhos etc.). Em *Finnegans Wake*, a linguagem está montada de tal forma que cancela toda e qualquer possibilidade de interpretação, justamente por abrir-se, a cada palavra, para uma multiplicidade delas. Nesse extremo, a obra de Joyce, como modo particular de gozo por meio da palavra escrita, toma a forma de um *sinthome*, impermeável aos efeitos de análise: “O sintoma em Joyce é um sintoma que não lhes concerne em nada. É o sintoma enquanto não há nenhuma chance de que ele se prenda a alguma coisa do inconsciente de vocês” (Lacan 1979b: 25).

Lacan chega a se referir a Joyce como um “ex-assinante do inconsciente”¹⁹, dada a forma como opera com os equívocos da linguagem, distinta daquela que permitiria ou autorizaria uma abertura para o inconsciente. Não é por outra razão que emerge o cansaço em todo aquele que pretende fazer uma leitura contínua de *Finnegans Wake*, pois trata-se de um sintoma que não se “comunica” com o sintoma do leitor. O próprio Joyce já o havia previsto, ao requerer para a leitura de *Finnegans Wake* um “leitor ideal” acometido de uma “insônia ideal” (Joyce 1939: 120).²⁰

Mas de onde vem o fascínio provocado por *Finnegans Wake*? Justamente aqui Lacan encontra a via que leva do sintoma ao gozo: “se o leitor fica fascinado [é porque] esse gozo é a única coisa que, a partir de seu texto, nós podemos capturar. Ali está o sintoma” (Lacan 1975: 27). Vemos nessa sentença uma definição ampla do sintoma, não apenas como entidade clínica, mas também como modo pelo qual um sujeito busca capturar, prender, agarrar [*attraper*] o gozo.

Para que o sintoma possa operar esse aparelhamento do gozo, é preciso considerar um elemento em relação ao qual mantém estrita dependência. Em uma passagem de “Joyce le symptôme I”, Lacan se refere à suposta relação de paternidade entre Leopold Bloom e Stephen Dedalus em *Ulisses*: “E como dizer que Bloom seja [...] para Stephen [...] seu pai, se já não é que, com isso, Joyce aponta, e denota que toda realidade psíquica, quer dizer, o sintoma, depende, em última análise, de uma estrutura na qual o Nome-do-Pai é um elemento incondicionado?” (ibid.).

Perante um público de joycianos, Lacan lança a hipótese, na verdade captada muito mais pelos psicanalistas presentes que pelos demais, de que um sintoma pode ganhar o estatuto de um nome próprio, podendo ocupar o próprio lugar do Nome-do-Pai, como

¹⁹ “Désabonné à l’inconscient”. O que, levando-se em consideração a trajetória de Joyce, poderia também ser vertido para “exilado do inconsciente”.

²⁰ “By that ideal reader suffering from an ideal insomnia”.

mais um de seus nomes, como algo fundamental para a consistência da realidade psíquica de um sujeito, sem a qual este estaria condenado a uma derrapagem que terminaria no delírio.

Podemos agora perceber melhor a afirmação de Lacan de que, ao nomear “Joyce o sintoma”, estaria lhe oferecendo o nome que ele mesmo reconheceria como próprio, pois o que haveria de singular em cada indivíduo seria exatamente seu sintoma [*sinthome*]: “Ele [Joyce] é aquele que teve o privilégio de chegar ao ponto extremo, por encarnar nele mesmo o sintoma, aquilo pelo qual ele escapa a toda morte possível, de ser reduzido a uma estrutura que é aquela do homem [*de lom*], se vocês me permitem escrevê-lo simplesmente, de um h.o.m.e.m. [*d’un l.o.m.*]” (ibid.).²¹

Por meio desse procedimento, Joyce alcança o que, desde o início, teria sido seu projeto, ser alguém cujo nome, precisamente o nome, sobreviveria para sempre naquilo que ele tem de inaugural no domínio da literatura.

“*What’s in a name?*” O que há em um nome para que ele sobreviva para sempre? Tal poderia ser, a partir da leitura que fazemos com Lacan, a verdadeira pergunta de Joyce. Se Derrida pôde encaminhar essa pergunta para o tema da assinatura, como aquilo que perpetua um nome por meio da convocação constante de uma contra-assinatura, para Lacan o nome, para ser próprio, deve incluir o que a ele sobrevive, o que, no caso Joyce, demonstra-se por meio da relação particular que o escritor estabeleceu entre seu gozo e a linguagem, ou seja, por meio de seu sintoma.

Avaliada a partir da psicanálise, a dimensão da nomeação passa necessariamente pela dimensão do gozo. De certo modo, essa perspectiva indicada por Lacan permite uma apreensão mais abrangente

²¹ A tradução não permite apreender o jogo homofônico proposto por Lacan a partir da grafia “l.o.m.”: a leitura de cada letra em francês – el-o-em evoca, por homofonia, o “elohim”, um dos nomes de Deus na Bíblia, leitura essa que ganha sentido por sugerir uma eternização do nome próprio.

de tudo que Joyce expôs a respeito da incidência dos nomes em sua obra. Como vimos, ao fim de *Um retrato do artista quando jovem*, a emergência de um novo ser é acompanhada não apenas pelo surgimento de novos nomes – *Stephanos, Bous Stepnoumenos, Bous Stephanoferos* –, mas também por um acontecimento que culminará na “libertação da incerteza” [*deliverance of incertitude*] que pairava sobre seu próprio corpo (ibid.: 35).²² O novo ser é um ser que plana, “impalpável e imperecível”, que se reconhece finalmente como vivo para além da mortificação à qual se via submetido.²³

São os novos “nomes de gozo” que estariam fazendo sua irrupção no universo do jovem artista, tanto sublinhando o que escapa à mortificação pela linguagem quanto acenando para a própria possibilidade de sobrevivência de um nome: é a “alma de boi de Stephen” que escuta o chamado do além-mundo, é o homem-falcão [*the hawk-like man*] que alça vôo em direção ao sol até alcançar a derradeira forma de aventoinha [*lapwing*]: “*Lapwing you are. Lapwing be*”, um corpo distinto daquele submetido aos discursos da religião e da ciência, em que o sujeito não se sabe vivo ou morto. Definitivamente não se trata mais do sujeito que, ao fim de “Os mortos”, último conto de *Dublinenses*, sente sua alma desfalecer, confundindo-se com a neve, “precipitando-se placidamente no universo, placidamente precipitando-se, descendo como a hora final sobre todos os vivos e todos os mortos” (Joyce 1914a: 222).

²² “Deixemos o sintoma ser o que ele é: um acontecimento de corpo”.

²³ Não há como evitar outra referência à emergência desse novo ser que vem das páginas de “Ithaca”, décimo sétimo episódio de *Ulisses*, dessa vez associado ao tema do exílio, tão caro a Joyce: “Erraria ele sempre, ipsimpelido, ao extremo limite de sua órbita cometária, além das estrelas fixas e sóis variáveis e planetas telescópicos, perdidos e extraviados astronômicos, ao extremo confim do espaço, passando de terra em terra, a meio povos, a meio eventos [...]. Daí, desaparecendo da constelação da Coroa do Norte ele como que reapareceria [“renascido”, *reborn*] sobre o delta da constelação de Cassiopeia” (Joyce 1922: 510).

A escrita da voz: a química da letra joyciana

Por várias gerações tem havido vozes em ambos os lados de nossa família, mas ninguém jamais fez, verdadeiramente, uma carreira a partir delas...

James Joyce, “Carta a Alfred Bergan”

Logo nas primeiras páginas de *Um retrato do artista quando jovem*, James Joyce apresenta Stephen Dedalus tomando contato com o ambiente do Clongowes Wood College, o colégio jesuíta para meninos no qual acabara de entrar. Em uma cena corriqueira, após o recreio, os meninos se enfileiram em alvoroço. Um deles, Simon Moonan, chama a atenção de um colega para não perturbar a fila. Este se vira para Moonan e diz: “– Nós todos sabemos por que você está falando. Você é o xuxu do McGlade” (Joyce 1916b: 21).¹

A referência a Simon Moonan como o “queridinho” ou “puxa-saco” do prefeito do colégio chama a atenção de Stephen. É a palavra *suck* que ressoa em seus ouvidos e o faz pensar:

Xuxu [*Suck*] era uma palavra esquisita. O colega chamou Simon Moonan daquele jeito porque Simon Moonan costumava atar as falsas mangas do prefeito atrás das costas e o prefeito fingia ficar zangado. Mas o som era feio. Certa vez ele tinha lavado as mãos no lavatório do hotel Wicklow e seu pai depois puxou a rolha da pia pela corrente e a água suja desceu pelo ralo. E depois que ela desceu toda lentamente pelo ralo da pia fez um som assim: xuu-u. Só que mais alto (ibid.).

O fragmento destacado gira em torno da mudança de sentido da palavra *suck*, ouvida por Stephen em referência a seu colega Simon

¹ “*We all know why you speak. You are McGlade’s suck*” (Joyce 1916a: 11).

Moonan. Não que ela não tenha sido bem compreendida: Stephen sabe por que Simon merece a pecha de “puxa-saco” ou “queridinho” do prefeito. Para além da compreensão, todavia, a palavra *suck* lhe recorda uma cena vivida com seu pai diante de um lavatório. Não há no texto qualquer referência a um diálogo entre eles ou mais detalhes sobre as circunstâncias. O que fica retido na lembrança de Stephen é apenas o ruído da água escorrendo pelo ralo da pia, que Joyce reproduz por meio da palavra *suck*.²

O comentário desencadeado pela modificação ou pelo esvaziamento de sentido de uma palavra indica, antes de tudo, o particular modo de relação que Stephen mantém com a linguagem. Esse aspecto chama a atenção de Hugh Kenner, que, no clássico “*The Portrait in perspective*”, reconhece que, para Stephen, a “linguagem é um cavalo de Tróia por meio do qual o universo penetra a mente” (Kenner 1956b: 97).⁴

² Poderíamos pensar tratar-se de um registro onomatopéico, no qual o som, e não o sentido, estaria em primeiro plano. Vemos aqui, concomitantemente, o prenúncio das futuras dificuldades para a tradução da obra de Joyce. A edição brasileira, seguindo de perto a versão francesa da Bibliothèque de La Pléiade, opta pelo termo “xuxu”, com o qual faz o contraponto sonoro “xu-u-u”. Voltaremos a essa questão. Vale observar, no entanto, que o sentido de “queridinho”, em português, está associado à grafia com “ch”, ou seja, “chuchu”.

³ Utilizarei como referência a versão brasileira (Kenner 1956b: 90-110).

⁴ Esse caráter de imposição da linguagem que Kenner detecta em Stephen não escapou dos comentários de Lacan em “*Le Séminaire, Livre XXIII: Le sinthome*”. Comentando a respeito de um paciente que se queixava do caráter de imposição das palavras, Lacan se interroga: “Como é que não sentimos que as palavras das quais todos nós dependemos nos são, de algum modo, impostas? É nisso que aquele que chamamos de doente vai, em certas ocasiões, mais longe do que aquele que chamamos de homem normal. A palavra [*la parole*] é um parasita. A palavra é um revestimento [*placage*]. A palavra é uma forma de câncer que aflige o ser humano. Por que é que um homem dito normal não percebe isso? Existem aqueles que chegam ao ponto de sentir isso, e Joyce nos dá uma pequena suspeita” (Lacan 1975-6: 15).

Um exemplo dessa mediação da linguagem na configuração da “textura moral da mente de Stephen” pode ser encontrado justamente nesse episódio envolvendo a palavra *suck*:

[*Suck*] associa dois contextos na mente de Stephen: um pecador jocoso brincando com seu superior indulgente e a água suja desaparecendo. A força dessa conjunção só se sente depois que Stephen perde o senso de realidade do perdão dos pecados no confessionário. O penitente, normalmente ortodoxo, luta com um Deus que finge estar zangado; após a reconciliação, o processo se repete. E o que caracteriza esse tipo de jogo é um servilismo vergonhoso. Cada vez que o pecado desaparece, o pecador é zombado por uma voz impessoal da natureza: “suck”! (ibid.: 97).

Kenner busca interpretar esse episódio articulando dois sentidos possíveis para a palavra *suck*, mas chama a atenção para o ruído provocado pela água escoando pelo ralo como “voz impessoal da natureza”, portanto mais próximo do som que do sentido. O autor extrai desse fragmento, bem como de outras passagens de *Um retrato do artista quando jovem*, um alerta para o que se realizará plenamente em *Finnegans Wake*: “Não podemos ler *Finnegans Wake* antes de nos darmos conta do modo como a mente de Stephen Dedalus está cercada pela linguagem” (ibid.: 98).

Nesse sentido, pode-se dizer que a orientação de leitura que Lacan imprimirá sobre a obra de Joyce procura levar em consideração tanto o “cerco da linguagem” que a circunscreve quanto a “voz impessoal da natureza” que parece emergir das profundezas desse cerco.

Na abertura de uma conferência sobre o sintoma pronunciada em Genebra em outubro de 1975, período em que se achava mergulhado na leitura da obra de Joyce, Lacan faz uma breve referência ao uso da palavra *suck*. Em um contexto um tanto distinto, utiliza-a como metáfora para a função de aspiração desencadeada pelas crises da Associação Psicanalítica Internacional (IPA), instituição

psicanalítica fundada por Freud com a qual Lacan fora forçado a romper. Sem entrar no mérito desse contexto institucional, vejamos a ressonância que esse fragmento de *Um retrato do artista quando jovem* produz sobre a leitura lacaniana:

Nesse momento, uma nova crise se declarava, e se devia, meu Deus, a um modo de aspiração, com uma espécie de ruído de furo [*bruit de trou*], que se fazia no nível da Internacional. É algo que Joyce, que está temporariamente na ordem do dia das minhas preocupações, simboliza com a palavra inglesa *suck* – é o ruído que a descarga faz no momento em que, depois de acionada, a água é engolida pelo buraco (Lacan 1974: 6).

A caracterização de *suck* como “ruído de furo” é preciosa, sobretudo se tomamos esse “furo” em relação à linguagem. O contraste provocado pelos dois modos de apresentação dessa palavra em *Um retrato do artista quando jovem* indica que o que realmente permitiu a passagem do sentido inicial – “queridinho” ou “puxa-saco” – para o posterior – o barulho da água escorrendo pelo ralo – foi o esvaziamento completo do primeiro significado, fazendo retornar a estranheza de seu caráter significante. Mais som que sentido, *suck* é o que resta quando o sentido a ele associado escoá, na mente de Stephen, pelo ralo da significação. Desse modo, a fuga do sentido deixa seu rastro.

O que significa “beijar”

Como caracterizar esse “furo” pelo qual o sentido de uma palavra escoá?⁵ A perspectiva de tomar o “furo” como resultante de um

⁵ Opto pela tradução de *hole* por “furo”, utilizando essa mesma palavra para traduzir o *trou* mencionado por Lacan. A palavra “furo” indica um atravessamento, uma perfuração, o encontro com uma superfície ou um plano heterogêneo, dimensão essa que nem sempre vem indicada na palavra “buraco”.

esvaziamento de sentido evoca diretamente a dimensão do enigma, tal como pudemos vê-lo definido por Lacan: diante do que se enuncia, não consigo apreender seu significado, não consigo encontrar o significado que lhe corresponde.

A evocação do enigma não é estranha em *Um retrato do artista quando jovem*. Poucos parágrafos depois do episódio em torno da palavra *suck*, vemos Stephen ser interrogado por seu colega Wells:

Diga-nos, Dedalus, você beija sua mãe antes de ir para a cama?

Stephen respondeu:

– Beijo.

Wells se virou para os outros companheiros e disse:

– Ora veja, aqui está um camarada que diz que beija sua mãe toda noite antes de ir para a cama.

Os outros colegas pararam o jogo e se voltaram, rindo. Stephen corou sob seus olhares e disse:

– Eu não beijo.

Wells disse:

– Ora veja, aqui está um camarada que diz que não beija sua mãe antes de ir para a cama. Todos riram novamente (Joyce 1916b: 23-4).

O desconcerto de Stephen diante da pergunta de Wells, o mesmo que o empurrara dentro da fossa sanitária na véspera, associa-se ao caráter enigmático da pergunta, para a qual não parece haver uma resposta correta, ou ao menos uma que o livre do riso de seus colegas: “Stephen tentou rir com eles. Sentiu todo seu corpo ficar imediatamente confuso e quente. Qual era a resposta certa para a pergunta? Ele tinha dado duas e ainda assim Wells tinha rido. Mas Wells devia saber a resposta certa, pois ele estava na turma de gramática da divisão de menores” (ibid.: 24).

Refletindo a respeito da presença dos enigmas da linguagem, tal como avaliados a partir da psicanálise, Jacques-Alain Miller observa que a perplexidade instaurada pelo enigma pode ser tomada

em dois tempos: “Primeiro, o vazio – *Eu não sei o que isso quer dizer*. Em seguida, a certeza – *Eu sei que isso quer dizer alguma coisa*” (Miller 1997: 226).

Miller chama a atenção para o fato de haver uma relação proporcional entre o vazio e a certeza associados ao enigma: quanto menos se sabe o que ele quer dizer, maior é a certeza de que quer dizer algo. A insistência de Stephen em procurar a resposta correta para a pergunta que lhe fora dirigida por Wells ilustra esse duplo aspecto. Miller, contudo, atenta para a relação que se estabelece entre a pessoa que apresenta o enigma e aquele que se vê encarregado de decifrá-lo. No momento em que o enigma é apresentado, instala-se um pedido, uma demanda, que não se esgota com a eventual resposta correta e faz com que o sujeito se depare com um “segundo” enigma, qual seja, a de que o Outro possa estar querendo algo dele além da decifração do enigma.

É o que vemos sutilmente apresentado nesse fragmento. Instalado em uma posição na qual as duas únicas respostas possíveis provocam a mesma reação, ou seja, o riso dos colegas, Stephen se vê lançado em uma outra busca: a de encontrar não a resposta correta, mas a que Wells gostaria que ele desse, a resposta que impediria o riso e a chacota. Assim, uma outra pergunta se associa à série desencadeada pelo enigma: do vazio inicial, “eu não sei o que isso quer dizer”, à certeza subsequente, “eu sei que isso quer dizer alguma coisa”, agrega-se uma nova convicção: “eu sei que o Outro quer algo de mim”, traduzida no texto de Joyce pela pergunta de Stephen: “Qual era a resposta certa para a pergunta? Ele tinha dado duas e ainda assim Wells tinha rido”.

O desfecho desse episódio é bastante sugestivo. Diante da enigmática questão proposta por Wells, cujo único objetivo, ao que parece, é transformar Stephen em motivo de risada geral, e diante da insuficiência de suas respostas para a pergunta que lhe é feita, Stephen se retrai e recorre à própria linguagem a fim de construir, para si, uma saída:

Era certo beijar sua mãe ou era errado beijar sua mãe? O que significava aquilo, beijar? A gente erguia o rosto assim para dar boa-noite e então a mãe abaixava seu rosto. Isso era beijar. Sua mãe punha seus lábios em sua face, seus lábios eram suaves e molhavam sua face; e faziam um barulhinho mínimo: beijo. Por que as pessoas faziam isso com as suas duas faces? (Joyce 1916b: 24).

Diante do enigma que lhe é apresentado, para o qual não há nenhuma resposta satisfatória, Stephen se detém sobre o sentido da expressão “beijar sua mãe”. Não há uma palavra a respeito do amor que possa estar envolvido no ato de uma troca de beijos entre um filho e sua mãe. O “significado do beijo” é descrito como um movimento puramente mecânico de cabeças e lábios. E, mais surpreendente ainda, o sentido do beijo de um filho em sua mãe converge, novamente, para um ruído, para um “barulhinho mínimo”, o do som provocado pelo encontro entre os lábios e a face: *kiss*. Tanto quanto no episódio em torno da palavra *suck*, é o som da palavra que parece preponderar sobre seus possíveis sentidos.

Quando um galo é uma raposa

Ainda buscando caracterizar as bordas desse furo que a escrita joyciana contorna e tomando o enigma como um dos modos de apresentação do vazio provocado pelo escoamento do sentido das palavras, retornemos à charada mencionada no capítulo anterior, aquela proposta por Stephen Dedalus no segundo episódio de *Ulisses*.

Apesar de ser o mesmo personagem de *Um retrato do artista quando jovem*, o Stephen Dedalus que percorre as páginas de *Ulisses* parece falar a partir de um outro lugar. Como professor de História de uma turma colegial, é ele quem agora faz as perguntas e propõe enigmas a seus alunos. A charada que será proposta é precedida pela lembrança de uma frase transmitida pela Igreja ao longo dos tempos: “A César o que é de César, a Deus o que é de Deus. Um longo olhar de olhos escuros, uma frase cifrada para ser tecida e

retecida nos teares da Igreja. Sempre. *Adivinha, adivinha, adivinho/ Ganhei grãos de semear do paizinho*” (Joyce 1922: 24).⁶

Em nota para a edição da Bibliothèque de La Pléiade de *Ulisses*, Jacques Aubert recupera a fonte dessa charada que vem à mente de Stephen, cujo fim não aparece na obra: “Os grãos eram negros, e o chão era branco/ Adivinhe-me que eu te dou um cachimbo/ Resposta: escrevendo uma carta” (cf. Joyce 1995: 1.096-7).⁷ Na verdade, sua estrutura – que só se revela depois de conhecida a resposta – prepara o terreno para a próxima:

O galo cucuricou
No céu o azul se esprou:
Celestes sinos de bronze
Bimbaram as onze.
Tempo para esta pobre alma
Ter do paraíso a calma (ibid.: 25).⁸

Diante da desistência geral, Stephen libera finalmente o que seria a resposta: “A raposa enterrando a avó embaixo de um azevinho” [*The fox burying his grandmother under a hollybush*] (ibid.).⁹

⁶ “*To Caesar what is Caesar’s, to God what is God’s. A long look from dark eyes, a riddling sentence to be woven and woven on the church’s looms. Ay. / Riddle me, riddle me, randy ro. / My father gave me seeds to sow*” (cf. Gabler 1986: 22).

⁷ “*The seed was black, and the ground was white/ Riddle me that and I’ll give you a pipe. / Answer: writing a letter*”.

⁸ “*The cock crew, / The sky was blue: / The bells in heaven / Were striking eleven. / This time for this poor soul / To go to heaven*” (cf. Gabler 1986: 22).

⁹ Jacques Aubert menciona a origem dessa charada, presente no livro de um outro Joyce, P. W. Joyce, *English as we speak it in Ireland*, citado como exemplo de enigma mais difícil que aquele proposto a Édipo pela Esfinge. Aubert acrescenta ainda o fato de Stephen ter modificado a resposta tradicional, “*the fox burying his mother under a holly tree*”, substituindo *mother* [mãe] por *grandmother* [avó] e *holly tree* [árvore sagrada] por *hollybush* [arbusto sagrado, convertido em “azevinho” na tradução de Houaiss] (cf. Joyce 1995: 1.097, nota).

O texto de Joyce não se detém sobre os efeitos da resposta, a não ser um registro da consternação [*dismay*] provocada nos alunos. Não temos a resposta nem qualquer indicação de por que uma “raposa enterrando sua avó debaixo de um azevinho [ou arbusto sagrado]” seria a chave de decifração para a charada. Não temos a resposta, e é por essa razão que os leitores e estudiosos de Joyce podem produzir várias. Assim, Robert M. Adams, em *Surface and symbol: the consistency of James Joyce's Ulysses*, uma das referências de Lacan para “Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*”, detém-se sobre a perplexidade provocada não só pela charada, mas também por sua resposta. Uma vez que o contraste entre o enunciado e a resposta dada por Stephen mantém o enigma, gerando novas especulações, a verdadeira motivação para a resposta dada por ele deve estar naquilo que Adams qualifica como seus “impulsos internos” (Adams 1962: 118). O que não impede que tentemos “encontrar ou criar” um “sentido pessoal para a charada”. Como, por exemplo, a de que teria sido necessário para Stephen enterrar sua própria mãe para que pudesse sobreviver, ou de que o enterro sob o arbusto sagrado pudesse significar uma esperança na ressurreição. De todo modo, é a carência de sentido, perpetuada tanto pela charada quanto por sua resposta, que nos incita a produzir algum.

No entanto, prossegue Adams, essas significações pessoais para a charada de Stephen devem ser relativizadas, mesmo porque a própria charada foi retirada de outro contexto e modificada: “uma vez que a charada era um pedaço de besteira pré-fabricada, disponível em estoque, ela pode ter apenas aquela espécie de significado ligado a um *objet trouvé*, isto é, um sentido definido apenas por seu contexto artístico” (ibid.: 119). Nessa perspectiva, a charada estaria inserida no texto de *Ulisses* exclusivamente como uma das “qualidades” da obra, cumprindo prioritariamente uma função estética. Qualquer mergulho em busca do seu sentido derraparia inevitavelmente na superfície opaca que ela ergue em nome da composição da obra.

Em “Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*”, Lacan também se detém sobre essa charada. Vimos que ela fora precedida por uma de-

finição do enigma como sendo “uma enunciação tal para a qual não encontramos o enunciado” (Lacan 1975-6: 13). Não é a única definição oferecida por ele. Dois anos antes, em “Introdução à edição alemã de um primeiro volume de *Escritos*” (1973), ele o havia definido não como a ausência de um enunciado correspondente a uma enunciação, mas como a perturbação derivada do acúmulo ou superposição de sentidos, o que acaba por gerar um efeito especial: “o sentido do sentido em minha prática se capta [*Begriff*] pelo fato de que escapa: deve ser entendido como de um tonel, e não como uma retirada” (Lacan 1973c: 11).

Se ainda é possível pensar o enigma como pertencendo à ordem do sentido – pois é isso que buscamos quando nos vemos diante dele –, ele deve ser considerado junto com sua escapada ou, mais precisamente, como seu próprio escoamento. A figuração da enunciação enigmática por Lacan está associada, assim, à idéia de um tonel “de sentidos” cujo conteúdo escoar por um furo, o enigma equivalendo menos à ausência de sentido que aos rastros deixados por sua evacuação.

Porém, ressalta Lacan, se é verdade que, quando nos vemos diante de um tonel de signos enigmáticos, sempre procuramos medir sua profundidade, tratando de decifrá-los, isso não impede que a própria atividade de decifração venha novamente se deparar com o furo por onde eles escoam. Desse modo, mesmo “uma mensagem decifrada pode permanecer um enigma” (ibid.: 11).

Ao analisar a charada proposta por Stephen, Lacan considera o pequeno “poema” – que “Joyce, sob a aparência de Stephen” (ibid.: 16), recita perante seus alunos – no nível de uma enunciação. O enigma está, justamente, em não poder encontrar o enunciado que liberaria o sentido dos versos que começam com “O galo cucuricou/ No céu o azul se esprou”.¹⁰

¹⁰ Podemos notar que esse enigma tem uma estrutura semelhante a dos jogos de “o que é, o que é”. Nesse jogo, há sempre uma enunciação que se segue a essa pergunta reiterada (“o que é, o que é que cai em pé e corre deitado?”), aguardando do ouvinte o enunciado (“chuva”) que, conjugado à enunciação, liberaria por fim seu significado.

Antes de prosseguir, convém notar que Lacan confere estatuto de obra à própria enunciação desse enigma. Faz notar que há ali uma “coerência”, que a enunciação “é um verso... um poema, tem uma seqüência, é uma criação” (ibid.: 16). A indicação de que um enigma pode ter o caráter de uma obra é preciosa. O fato de estarmos diante de uma enunciação para a qual não encontramos o enunciado não impede que ela adquira o estatuto de uma criação literária. No horizonte dessa correlação, podemos ver uma evocação de *Finnegans Wake*.

Há ainda nessa passagem do seminário uma outra figuração do enigma, apoiada sobre o recurso topológico das linhas e dos nós. Novamente é a charada proposta por Stephen que serve de apoio: “Em que consiste o enigma? É uma arte que chamarei de entrelinhas para fazer alusão à corda. Não se vê por que as linhas do que está escrito não seriam enlaçadas por uma segunda corda” (ibid.: 13). Dessa forma, diante de uma enunciação enigmática, como as linhas soltas do verso de Stephen, aguardamos uma “segunda corda”, o enunciado que finalmente as enlaçaria. O sentido ou o significado de um enigma é, desse modo, figurado como um enlaçamento de linhas ou cordas que permanecem desatadas na enunciação do enigma.

Contudo a “segunda corda”, ou o enunciado que poderia liberar o significado da enunciação, é também por si mesma enigmática: “a raposa enterrando a avó debaixo de um azevinho [arbusto sagrado]”. Sem poder perceber por que essa frase decifraria o verso enigmático, vemo-nos novamente lançados em um enigma. Contundente demonstração de que uma mensagem decifrada pode ainda permanecer incógnita.

Lacan busca extrair as conseqüências desse fato para a psicanálise: “*the fox*, essa pequena raposa que enterra sua avó sob um arbusto, é verdadeiramente uma coisa miserável. O que isso pode ecoar [...] para aqueles que são analistas? A análise é isso. É a resposta a um enigma, e uma resposta, é bom que se diga, especialmente besta [*conne*]” (ibid.: 16).

O que seria essa resposta “besta” que um analista devolve a alguém que lhe procura, endereçando-lhe o deciframento de seus sintomas? Lacan dá a entender que a resposta do analista, permanecendo ela também enigmática, articula-se a um outro momento da experiência em que o sentido escapa, a saber, aquele que ocorre quando se busca escrever a proporção entre os sexos, ou seja, quando se busca a divisão harmônica para a relação entre os sexos no campo do inconsciente.

Se um analisante experimenta seu sintoma como algo enigmático, a esperança de sentido se apóia sobre a palavra do analista. Se, para Lacan, um sintoma enigmático é o resultado de um desenlace, o movimento de enlaçamento é aquele no qual se espera fixar, enquadrar, dar o sentido ao que se mostra em suspensão. Assim, toda expectativa de quem procura uma análise seria a de que seu sintoma, tal como a enunciação dos versos do “poema” de Stephen, pudesse encontrar, por fim, um lastro simbólico, um enunciado que lhe assegurasse um sentido.

Porém, como a resposta de Stephen parece demonstrar, há outro enlaçamento em curso que se revela no mesmo movimento com o qual se procura decifrar o poema enigmático por meio de um enunciado que lhe corresponda. Tanto quanto a leitura de um texto, a decifração do caráter enigmático de um sintoma analítico jamais poderá ignorar o elemento de opacidade ao qual esse sintoma está associado, isto é, o caráter de “satisfação substitutiva”, nos termos de Freud, que ele comporta. Desse modo, uma resposta “besta” teria a virtude de realizar um duplo movimento: apresentar-se como o enunciado que corresponde à enunciação e, ao mesmo tempo, manter o caráter enigmático da enunciação, indicando assim um outro nó, um outro enlaçamento, aquele do próprio enigma com o gozo a ele associado.

Transposto para o contexto analítico, essa resposta “besta”, como a da “raposa” de Stephen, é o que permitiria ao analisante “fazer o enlaçamento entre seu sintoma e o real parasita do gozo” (ibid.). É assim que Lacan pode concluir que, diante de um enigma, seja

ele um sintoma analítico, seja o dos versos propostos por Stephen, é necessário fazer ouvir, circulando com o sentido, no sentido ouvido [*sens oui*], o gozo [*jouissance*] a ele vinculado. “*J’ouï sens*” (“eu escuto o sentido”, isto é, *gozo*), escreverá Lacan, já inteiramente contaminado pela escrita joyciana.

Quando uma ópera é uma estrada de ferro

No sétimo capítulo de *Ulisses*, conhecido como “Eolus”, redigido na forma de pequenas notícias de jornal, deparamo-nos com um novo modo de formulação de enigmas. O que agora chama a atenção é que Joyce, de certo modo, antecipa um dispositivo que será explorado à exaustão em *Finnegans Wake*.

A certa altura do diálogo na redação do *Freeman’s Journal*, para onde Stephen se dirigiu a fim de encaminhar a carta que, no capítulo dois, o Sr. Deasy entregara para publicação, Leneham, um dos personagens presentes, interrompe a conversa com uma pergunta: “– Silêncio! Que ópera é vegetal e animal? Reflectam, ponderem, excogitem, respondam” (Joyce 1922: 101).¹¹

A pergunta de Leneham se perde em meio aos diálogos, para logo ser retomada, depois de um *limerick* soprado aos ouvidos de Stephen:

- Mas minha charada! – dizia. Que ópera é vegetal e mineral?
- Ópera? – a face esfingética do senhor O’Madden Burke sobre-charadava.

Leneham anunciou contente:

- *Palhaço*. Pegaram a piada? Palha e aço. Fiu! (ibid.: 103).¹²

¹¹ “*Silence! What opera resembles a railwayline? Reflect, ponder, excogitate, reply*” (cf. Gabler 1986: 109). Uma tradução literal da pergunta seria “que ópera se parece com uma estrada de ferro?”. A tradução brasileira proposta por Houaiss recria a pergunta de modo a recuperar, adiante, o jogo de palavras.

¹² “*But my riddle! he said. What opera is like a railwayline? [...] The Rose of Castile. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!*” (ibid.: 110-11). O jogo de palavras *rows of cast steel* indica as “filas de aço moldado” de uma linha de trem.

Jacques Aubert chama a atenção para a presença de mais uma das figuras de retórica abundantes nesse capítulo: dessa vez, a paranomásia. Esse emprego de palavras semelhantes no som, porém com significações distintas, permite a Joyce explorar à vontade a distinção entre o significante, o que se escuta, e seus distintos significados. A condição para essa charada está justamente na possibilidade da circulação de um sentido para outro, garantido pelo ponto fixo da sonoridade das palavras. Essa prevalência do som sobre o sentido no significante é algo que permitirá, inclusive, a manipulação das letras, que é o próprio suporte da charada.

A possibilidade de desmontar e remontar a relação entre uma palavra e seus possíveis significados por meio do manuseio de suas letras é algo que transborda nas páginas de *Finnegans Wake*. Trata-se de uma operação que implica o apagamento de um sentido primeiro – *A Rosa de Castela*, nome de uma ópera –, conservando, no entanto, o mesmo significante em sua materialidade sonora, para, em seguida, em uma remontagem de letras, verdadeiro trabalho de artesão, recompor um novo sentido para a expressão, “fileiras de aço moldado”. O caráter enigmático da relação entre o primeiro e o segundo sentidos, explorado pela charada, advém de um hiato entre eles (ou furo, para mantermos a figura que tem nos servido até agora), que, no entanto, só se realiza porque foi precedido de uma operação de isolamento do significante por meio do esvaziamento de seu significado.

Vemos, já em *Ulisses*, os impasses que essa manipulação da linguagem apresentará para a tradução, e que serão radicalizados até atingirem o grau de impossibilidade em *Finnegans Wake*. Já nessa pequena charada, a questão da transposição do jogo entre o som e o sentido das expressões de uma língua para outra, *The Rose of Castille / The rows of cast steel*, não é um problema de fácil resolução. Fritz Senn, em *Joyce's dislocutions*, é sensível às várias tentativas de tradução dessa charada de *Ulisses*, sobretudo quanto às decisões que ela obriga o tradutor a tomar. As regras de tradução esbarram nos

limites de cada língua, obrigando o tradutor a acionar uma multiplicidade de possíveis soluções. Senn enumera algumas dessas opções e seus limites: pode-se manter o título da ópera intacto, tanto quanto a versão paronomásica, preservando o jogo de palavras de Joyce, mas correndo o risco de excluir os leitores que não dominam o inglês, ou, como nas versões francesa e brasileira, modificar o título da ópera (*Palhaço*) e dar origem a uma nova charada (*palha e aço*), perdendo, no entanto, as alusões à Espanha e à estrada de ferro que o texto original sugere.¹³

Ao captar os impasses de tradução que esse fragmento de *Ulisses* produz, Senn acaba por iluminar o fosso existente (e escavado com mais profundidade ainda em *Finnegans Wake*) entre a escrita joyciana e sua leitura. Se Joyce parece sugerir que cada palavra em seu texto é passível de ser interpretada ou correlacionada a algum outro ponto de sua obra, a tradução não consegue acompanhar esse movimento: “Em tradução é impossível jogar esse mesmo jogo. O leitor tem poucas oportunidades de ler por meio dessa espécie de cooperação criativa que parece ser uma característica da atividade joyciana” (Senn 1984: 16). A defasagem entre a escrita joyciana e sua possível tradução para uma outra língua tem sua raiz na desestabilização entre o sentido, o som e a grafia das palavras provocada por Joyce. Assim, para retomarmos Derrida, não é outra a mensagem que podemos ouvir de um texto construtor/desconstrutor de uma nova Babel: “Traduza-me, não me traduza!”.

Aqui a noção de “transcrição”, lançada e trabalhada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mostra toda sua pertinência. São justamente as obras literárias que “conferem primacial importância à palavra como *objeto*”, como *Ulisses* e *Finnegans Wake*, que forcem a operação tradutória a ultrapassar os limites da conversão

¹³ Como, por exemplo, o fato de Molly Bloom ser uma cantora irlandesa de origem espanhola.

semântica, obrigando a tradução a ser “sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. Quando estamos no registro da “transcrição”, o que está em jogo não é apenas a semântica – cujo valor é fundamentalmente o de “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” –, mas “o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua matéria mesma” (Campos 1963: 35).

Para tanto, a tradução exige uma desmontagem prévia da máquina de criação original, ou seja, “uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (ibid.: 43). Por isso, essa tradução é também crítica, pois requer, para sua execução, um procedimento minucioso de leitura – uma leitura que, em última análise, confunde-se com a própria tradução. Nesse sentido, Haroldo de Campos evoca a máxima condensadora de J. Salas Subirat, o tradutor espanhol de *Ulisses*, para quem “traduzir é a maneira mais atenta de ler”.

Molly Bloom: o *sim* que vem do furo

Na perspectiva de apresentar o enigma como modo especial de enunciação que apresenta um “furo” na linguagem e em especial no sentido, podemos distinguir um outro refluxo desse “furo” no décimo oitavo e conclusivo capítulo de *Ulisses*, conhecido como “Penélope”. Deitada ao lado do marido recém-chegado, Molly Bloom se entrega inteiramente a seus pensamentos até adormecer. Para Jean-Michel Rabaté, as 25.500 palavras que compõem esse capítulo inauguram um procedimento de estilo, pois assistimos, “pela primeira vez na história da literatura mundial, um personagem [que] se constrói inteiramente falando” (Rabaté 1993a: 162). As palavras fluem como uma corrente, contínuas, provocando aqui e ali algum redemoinho, à semelhança da água que se esvai pelo ralo do Wicklow Hotel:

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o Hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha

bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era (Joyce 1922: 518).

E terminam, quase quarenta páginas adiante, com a lembrança de sua entrega ao marido, Leopold Bloom, nas montanhas de Gibraltar: sim e as ruazinhas esquisitas e casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmims e gerânios e cactos e Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims (ibid.: 551).

Encarnado no corpo de uma mulher, o texto trafega de um pensamento a outro, sem pausa ou qualquer preocupação com um encadeamento lógico. A certa altura, em uma espécie de lamento de Molly devido à sua condição de mulher, deparamo-nos novamente com a presença do furo: “que idéia de fazer a gente assim com um buraco grande no meio da gente como um Garanhão montando adentro de você pois isso é tudo que eles querem de você” (ibid.: 521).

Bem no meio de uma mulher, um furo, *a hole*, a partir do qual o próprio texto parece emergir. Em uma correspondência a seu amigo Frank Budgen, Joyce nos auxilia na apreensão das palavras expelidas desse furo circunscrito pelo corpo de uma mulher:

Penélope é o ponto alto do livro. O episódio tem oito sentenças. Começa e termina com a palavra fêmea *Sim*. Gira como o enorme globo terrestre, vagarosamente, seguramente e constantemente, rodopiando, rodopiando. Seus quatro pontos cardeais são seios,

nádegas, útero e vagina, exprimidos pelas palavras *porque, embaixo* [...], *mulher, sim*. Provavelmente é mais obsceno que os episódios anteriores mas parece ser, perfeitamente, *das Weib* ["a mulher", em alemão no original], sã inteiramente amoral fertilizável não confiável atraente ardilosa limitada prudente indiferente. *Eu sou a carne que diz sim* (cf. Gilbert 1957: 170).¹⁴

Construído a partir de *das Weib*, a mulher, percebemos que esse corpo de "Penélope" é um corpo revestido de palavras, sustentado pela série de adjetivos que buscam caracterizá-lo, ou melhor, pela tradução de cada uma de suas partes em palavras que comporão o texto do monólogo de Molly.

Concebido como um movimento incessante de linguagem, "Penélope" dá a impressão de percorrer o traçado paradoxal de uma banda de Moebius, no qual, partindo-se de uma superfície interna, caminha-se para seu exterior sem que se perceba o momento de atravessamento. Trata-se de um texto do qual estão excluídos, à exceção de quatro pontos, quaisquer sinais gráficos que indiquem uma pausa. Sem pontuação, sem parágrafo, sem as apóstrofes da língua inglesa, os pensamentos noturnos de Molly abalam todo o sistema de significações. A ausência de pontos finais, os pontos a partir dos quais buscamos, por retroação, o sentido de uma frase, promove uma busca constante de garantias para o significado das palavras. Ainda que possamos distinguir as unidades significantes do texto, é com certo esforço que percebemos que determinada palavra tem seu sentido associado às palavras anteriores, e não às que lhe seguem.

¹⁴ A última frase da carta é uma alusão ao primeiro ato de *Fausto*, de Goethe, no qual Mefistófeles se apresenta a Fausto dizendo-se "*Ich bin der Geist, der stets verneint?*", ou seja, o espírito negador que encarna o mal. Vale notar, como indica Jean-Michel Rabaté, que a mudança de "espírito" para "carne" na citação de Joyce manteve o pronome masculino *der*, em vez de substituí-lo pela forma neutra *das*, de *das Fleisch* (Rabaté 1993a: 158).

Em seu estudo sobre as psicoses, Lacan chama a atenção para esse aspecto essencial da linguagem, que denomina *point de capiton*¹⁵ ou, como traduzido entre nós, “ponto de basta”. Em torno desse ponto, que pode ser um significante, “tudo se irradia e tudo se organiza, como essas linhazinhas de força formadas à superfície de uma trama pelo ponto de basta. É o ponto de convergência que permite situar retroativa e prospectivamente tudo o que se passa [no] discurso” (Lacan 1955-6b: 303).

Um fragmento de “Penélope” servirá para ilustrar como o turvamento desses “pontos de ligação entre o significante e o significado” identificados por Lacan são capazes de lançar o discurso em uma deriva infernal. A certa altura do texto, a utilização do pronome “ele” é feita de tal modo que, sem atenção redobrada, não percebemos o deslizamento entre esse significante e seus distintos referentes: “ele agora é viúvo eu não sei que é que é o filho dele ele diz que é escritor e que vai ser professor em universidade de italiano e que eu devo tomar lições com ele que é que ele está querendo agora” (Joyce 1922: 544).

Hugh Kenner observa que o primeiro “ele” se refere a Simon Dedalus, pai de Stephen; o segundo, a Bloom; o terceiro, ao próprio Stephen; e o quarto, novamente a Bloom. Só após um exercício de redistribuição a que a correnteza do texto forçosamente nos obriga a frase pode ter seus pontos desembaralhados, fazendo surgir o fio do sentido.

Talvez a ausência desses pontos de costura não seja uma surpresa, ainda mais quando sabemos que sua tarefa, como descreve a *Odisséia*, é exatamente tecer para depois destecer o tecido com o qual engana seus pretendentes. Nesse aspecto, Kenner chama a

¹⁵ Utilizando a metáfora da costura, Lacan se serve da imagem da agulha do colchociro que, logo após entrar, torna a sair do tecido, de modo a atar, ao texto, a “massa sempre flutuante das significações”. Em outras palavras, o “ponto de capitonê” ou “ponto de basta” é o que, na linguagem, permite que possamos enlaçar um significante e um significado (Lacan 1955-6b: 303).

atenção para a presença da contradição e das antinomias como elementos constituintes do texto:

à medida que Penélope tece e destece a sua rede, praticamente cada juízo emitido nessas 25.000 palavras densas é, substancialmente, contradito por um juízo contrário emitido em algum outro lugar. Boylan foi soberbo, Boylan é meramente vulgar; Boylan é inadequado, perverso, trivial; Bloom tem “mais culhões” que Boylan; o prospecto de Stephen a excita, Stephen pode ter cabelos oleosos que cairão sobre seus olhos (ela espera que não: linha 1.321). Ela tem orgulho em ser mulher, ela odeia; ela irá trazer o café da manhã para Poldy, ela nem se importará, ela o jogará sobre ele: e assim por diante, como o globo terrestre girando (cf. Kenner 1987b: 148).

O fluxo contínuo de palavras, caminhando para o infinito – é justamente o símbolo gráfico do infinito que Joyce, em seus esquemas, atribui a esse capítulo – só se detém porque, aparentemente, retorna sobre si mesmo, no momento em que o Sim final se funde ao Sim de partida. Trata-se de um texto que aparenta não ter limites – Kenner chega mesmo a atribuir a esse fato a ausência de um estilo em “Penélope”, uma vez que “um estilo é um sistema de obrigações [*constraints*]” (ibid.) –, mas que, no entanto, possui um eixo em torno do qual parece girar. Na carta a Budgen, Joyce chamara a atenção sobre esse movimento rotatório do texto de “Penélope” ou, mais exatamente, ao movimento de percorrer uma banda ou fita de Moebius. Essa imagem permite perceber que os enunciados contraditórios que formam o emaranhado do texto não são, por si, excluídos, uma vez que, partindo-se de um, pode-se alcançar seu contraponto percorrendo-se, de modo contínuo, sua superfície.

No interior da trama, no entanto, uma palavra se distingue: *yes*. Mantendo a perspectiva das palavras que refluem no texto quando há um esvaziamento de sentido, é possível fornecer um estatuto especial à presença desse “sim” na fala de Molly.

Como vimos ao fim da carta endereçada ao amigo Frank Budgen, Joyce parte do princípio de uma equivalência entre o feminino e a afirmação, ao “dizer que sim”. Em uma confissão a Louis Gillet, retomada por Ellmann em sua biografia de Joyce, o autor de *Ulisses* justifica a presença dominante do “sim” em Penélope deste modo: “Em *Ulisses*, para retratar os balbucios de uma mulher adormecendo, procurei finalizar com a palavra de menor força que me foi possível descobrir. Encontrei a palavra ‘yes’, que mal se pronuncia, que significa a aquiescência, o abandono, o relaxamento, o final de toda resistência” (Ellmann 1982b: 712).

Uma leitura apressada poderia associar esse “sim” feminino a um dos atributos clássicos da feminilidade – a passividade. Contudo sua presença não está em mera oposição a “não”. Se uma negativa indica limites, restrições, demarcações, podemos perceber que o “sim” de Molly cumpre, em certa medida, função análoga. Ele marca o texto, cumprindo o lugar da pontuação, assegurando as pausas e o ritmo de leitura. É verdade que sua presença se dá em um texto no qual há estremecimento desses pontos de parada – os “pontos de basta” assinalados por Lacan –, nos quais a significação de uma frase é enfim produzida. Mas é justo no lugar onde esperaríamos encontrar os sinais gráficos que assinalariam o sentido de uma frase que Joyce insere os “sim” de Molly.

Algo da significação convencional desse “sim” está, portanto, abalado. Tanto quanto a palavra *suck* em *Um retrato do artista quando jovem*, o “sim” de Molly está além do sentido de consentimento, mesmo que este se mantenha. Há um estremecimento do sentido da palavra “sim” quando Joyce correlaciona, por exemplo, as palavras seios [*breast*], nádegas [*buttocks*], útero/ventre [*womb*] e vagina [*cunt*] às palavras porque [*because*], embaixo [*bottom*], mulher [*woman*] e sim [*yes*].

Não vemos a razão que o leva a associar cada uma dessas palavras às partes correspondentes do corpo feminino. Isso indica uma outra perturbação no próprio sentido de cada uma dessas palavras. Joyce lhes dá uma significação própria, distinta de seu significado univer-

sal, convencional, na linguagem, como se elas ali estivessem presentes em uma significação especial, particular, única, isoladas de todo significado prévio que lhes pudesse ser atribuído. Das quatro palavras, *yes* é aquela associada a *cunt*, o mesmo furo do qual Molly se queixava de tê-lo no meio de seu corpo. Esse “sim” além do sentido, que cumpre função de pontuação no monólogo de Molly Bloom, corresponde exatamente ao lugar onde, no corpo feminino, figura o vazio, cujo valor traumático foi elaborado por Freud com sua teoria da castração.

Como conclusão, convém lembrar que, à última frase de *Ulisses*, toda ela escrita no ritmo de um hexâmetro homérico: “*yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will*”, Joyce acrescentará um derradeiro *Yes*, algo destoante, iniciado em letra maiúscula, como que regurgitado pelo texto, mas que, repetindo o *Yes* inicial, é a palavra que arremata o contorno final da borda feminina da qual o próprio texto parece ter emergido.

Palavras de cem letras: o som que vem do furo

Seguindo essa mesma trilha, deparamo-nos na obra de Joyce com um artefato de sua escrita já presente na primeira página de *Finnegans Wake*. No terceiro parágrafo, esbarramos em uma palavra composta por cem letras, associada à suposta queda de um andaime do gigante Finn MacCool (ou seria do velho pai Finnegan?):

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) de um ex venerável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantos da cristã idade (cf. Campos & Campos 1971: 35).¹⁶

¹⁶ “*The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy*” (Joyce 1939: 3.)

Um exame mais detido sobre a palavra e vemos aí, costuradas, traduções da palavra “trovão” nas mais diversas línguas.¹⁷ A presença do trovão na vida de Joyce é algo digno de nota. Seu biógrafo maior Richard Ellmann assinala várias passagens em que o escritor confessa seu pânico diante das trovoadas – o qual atribuía à sua criação no seio da Igreja Católica irlandesa –, fato que o obrigava inclusive a evitar as regiões ou cidades onde soubesse que eram freqüentes. Veículo do poder divino, os trovões estão sempre associados, para Joyce, a uma manifestação da vontade de um deus colérico, pronto para aniquilar suas indefesas criaturas.¹⁸

Os ruídos do trovão como manifestação da ira divina também aparecem em uma passagem do capítulo quatorze de *Ulisses*, à qual já nos referimos. Lá está Puncho Costello, colega de Stephen, fazendo troças com o Criador, quando é interrompido: “Um negro estampido de bulha aqui na rua, atura, aterra, atrás. Alto à sestra Thor troou: em fúria forte o bigorneiro. Veio então o temporal que trepidou suas têmporas” (Joyce 1922: 292).

Já examinamos o modo de manifestação de Deus que ocorre no capítulo dois, como grito nas ruas, apreendido sob a forma de um embaralhado de letras: *Horray! Ay! Whrrwhee!* Também no capítulo quatorze, o som dos trovões, como manifestação do deus Thor da mitologia nórdica, é acompanhado de um estremecimento

¹⁷ Em seu estudo sobre *Finnegans Wake*, Mario Teruggi reconhece a palavra “trovão” no *karak* (hindu), *kamminar* (japonês), *bronté* (grego), *tonnerre* (francês), *Donner* (alemão), *tuono* (italiano), *thunder* (inglês ou romeno antigo, *tun*), trovão (português), *aska* (sueco), *tordenen* (dinamarquês) e *tornach* ou *toirnush* (irlandês) (Teruggi 1995: 130).

¹⁸ Em uma carta a Harriet Shaw Weaver, Joyce se permite uma paródia de *Waste Land* para justificar a fuga apressada quando de uma visita à Borgonha: “Mas os tonéis da vinha do Senhor trovejaram sobre aquela uva da Borgonha / E nós caímos fora depressonha / (Rápido, Joyce, está na hora!)” (Joyce 1925: 309).

da linguagem, pelo qual a expressão da voz divina se impõe como jogo aliterativo, cuja sonoridade é a de um trovão: “*A black crack of noise in the street, here, alack, bawled back. Loud on the left Thor thundered: in anger awful the hammerhurler*”.

A crítica joyciana estabelece uma referência clássica para essa primeira palavra de cem letras de *Finnegans Wake*¹⁹: Giambattista Vico, o filósofo italiano da *Scienza Nuova*. É preciso precaução quando se associa os nomes de Joyce e Vico. Com Beckett, sabemos que, apesar das reverberações em *Finnegans Wake*, não há propriamente uma adesão de Joyce às idéias viconianas, seja sobre o caráter cíclico da história, seja sobre a origem da linguagem. Umberto Eco reforça essa tese, notando que é preciso fazer distinção entre “Joyce, leitor de Vico” e uma filiação propriamente dita às interpretações viconianas acerca da história, dos mitos e da linguagem. As idéias de Vico seriam um “marco dinâmico” que torna possível a “dança dos contrários” (Eco 1962: 111) em *Finnegans Wake*. Vale ressaltar, no entanto, um aspecto da teoria viconiana sobre a etimologia das palavras que encontra ressonância em *Finnegans Wake*: a derivação direta das palavras das coisas ou dos corpos, do qual seriam uma espécie de emanção. Hugh Kenner recupera um trecho da *Scienza Nuova* a respeito dessa concepção *sui generis* das palavras:

A mente humana, naturalmente inclinada pelos sentidos, tende a ver-se externamente no corpo, e é só com muita dificuldade que ela consegue notar-se por meio da reflexão. Esse axioma nos dá os princípios universais da etimologia em todas as línguas: palavras são extraídas de corpos e das propriedades dos corpos para expressar as coisas da mente e do espírito (Vico *apud* Kenner 1987a: 331).

Como exemplo, Vico deriva a origem etimológica de um ato mental, como o ato de leitura, a partir de uma construção que

¹⁹ Sabemos que aparecem em número de dez ao longo de *Finnegans Wake*, à exceção da última, que possui 101 letras. Todas estão associadas a ruídos.

remonta a uma ação do corpo. Assim, a partir da palavra latina *legere*, poder-se-ia percorrer toda a história da humanidade, até alcançar o hábito primitivo de coleta das sementes de carvalho, *lex*. A leitura, o *legere*, equivaleria a uma ação de colheita de letras de modo a enfeixá-las em uma palavra. Se essa concepção etimológica tem algo de fantasioso, tem o mérito de, para Joyce, aumentar-lhe a imaginação e alargar seus horizontes (mesmo porque, como lembra Umberto Eco, Joyce não está interessado em estabelecer, com sua obra, nenhuma *scienza*).

Outro aspecto da teoria viconiana da origem da linguagem que interessa Joyce se refere ao tempo mítico no qual o ser humano se viu na necessidade de nomear o que era desconhecido. Uma das primeiras necessidades teria se originado justamente no momento em que “o céu, ao final, trovejou e fulgurou, com um som espantoso” (Vico *apud* Eco 1962: 112). O som do trovão estaria, assim, associado à primeira necessidade de nomeação. Se isso implica dar-lhe um sentido, não se deve perder a perspectiva de ter sido exatamente ele a própria causa da linguagem, ao gerar a necessidade de nomeação. Para Umberto Eco, a presença dessa primeira palavra de cem letras em *Finnegans Wake* deve ser assim entendida:

O trovão da *Scienza Nuova* aparece na primeira página de *Finnegans Wake*, e já é um trovão nomeado, reduzido à linguagem: trata-se de uma linguagem ainda não racional, toda onomatopéia (e, ao mesmo tempo, uma linguagem exaurida, a linguagem de uma barbárie que se segue a muitos ciclos de cultura, posto que, de fato, a onomatopéia está formada pela justaposição da palavra “trovão” em múltiplas línguas) (Eco 1962: 112).

Reduzir a palavra de cem letras a um registro onomatopéico é ainda subordiná-la ao sentido, como se essa megapalavra produzida por Joyce tivesse apenas a função de imitar, por meio do som, o ruído de um trovão ou o barulho de uma queda. A mestria joyciana certamente vai adiante. Se é verdade que podemos distinguir nessa

palavra uma tensão entre som e sentido, o que sobressai é a manipulação de letras e o problema criado para sua leitura.

É a partir dessa perspectiva que Eric McLuhan a considera: Não há uma “única forma correta” para pronunciar um trovão, seja em seu todo ou em sua parte. Cada grupo de letras ou de sílabas deve ser pronunciado de tantas maneiras quanto as letras permitirem, até que se produza algo inteligível, com a condição que tenhamos os ouvidos atentos para escutar palavras e trocadilhos no maior número de línguas possível (McLuhan 1997: 39-40).

Se seguimos a sugestão de McLuhan, a leitura dessa palavra deve dar atenção privilegiada às letras, mais que aos sons e sentidos. Associamos a primeira letra à segunda, depois à terceira e assim sucessivamente, apurando, a cada passo, as eventuais palavras formadas e seu possível sentido em qualquer língua.

Trabalho insano, envolvendo todos os recursos da linguagem e sem limite de línguas, evocando certamente o mito da torre de Babel. A palavra de cem letras poderia ser concebida como fazendo parte desse projeto joyciano de recolhimento dos cacos da língua única da mitológica tribo dos Shem que desmoronou diante da fúria de um Deus ofendido. Nesse sentido, como observou Derrida, sua escrita é paradoxal. Embora permita distinguir em si a perspectiva de reconstrução da torre, deixa impressa sua impossibilidade, pois essa reconstrução implicaria uma sutura de letras e línguas cujo resultado seria a formação de palavras em que a leitura, e mesmo a pronúncia, seriam indecidíveis. Nesse aspecto, o projeto pós-Babel de Joyce também ratifica as observações de Lacan, pois a reconstrução da torre caminha lado a lado com o objetivo de fazer-se um nome que possa ser distinguido dos demais. A torre joyciana teria alcançado sua meta, uma vez que Joyce será para sempre reconhecido como aquele que, no extremo da literatura e da linguagem, soube manipular as letras como ninguém antes jamais ousara.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito ao fato de o ruído do trovão coincidir, na abertura de *Finnegans Wake*, com a queda do pai mítico, o gigante Finnegan. Duas questões podem ser trabalhadas a esse respeito. Uma primeira indica que a palavra de cem letras não é meramente o som ou o ruído dessa queda, mas justamente o que vem no lugar de um pai que não se sustenta. Essa leitura confirmaria o caráter de sintoma da obra de Joyce como o que cumpre, com exatidão, a função do Nome-do-Pai. Mas a palavra de cem letras também chama a atenção para uma segunda questão: a natureza desse sintoma, sua peculiaridade – a ponto de Lacan o ter assinalado como *sinthome*. Trata-se de algo construído por meio da linguagem, a partir da matéria-prima das letras, na qual o suposto sentido, “ruído de trovão”, é devorado pelo cardume dos significantes correspondentes em cada língua. Depurada do fardo da significação, as letras que compõem essa palavra se destacam não pelo que significam, mas por seu número, que serve inclusive para nomeá-la. Essa dimensão contábil da palavra de cem letras revela, assim, seu aspecto singular, como se, diante dela (ou diante das outras dez palavras que ocorrem em *Finnegans Wake*), não reconheçêssemos mais uma palavra, defrontando-nos com um objeto do qual buscamos não o significado, e sim o número capaz de cifrá-lo.

Nossa hipótese é que essa palavra de cem letras, associada à queda do pai, análoga à manifestação de Deus e transformada em objeto, mais que em figura de linguagem, torna presente a voz finalmente secretada pelo texto de Joyce. Se em *Um retrato do artista quando jovem* a voz de Simon Dedalus exaure seu filho Stephen a ponto de levá-lo a uma experiência de dissolução de seu ser, se em *Ulisses* um filho é capaz de reconhecer o pai como “o homem que tem a minha voz” – a voz sendo, assim, a própria substância da paternidade –, com a palavra de cem letras essa voz, apesar de exterior à linguagem, pode finalmente ser destacada como elemento interno ao texto. Transfixada no lugar do pai, ou de sua queda, produzida por um escritor que busca reconstituir essa queda e com

isso fazer-se um nome exclusivamente a partir da manipulação das letras, a primeira palavra de cem letras de *Finnegans Wake* confirma que o ruído de um trovão pode proceder não das nuvens ou de sua representação, mas de tudo aquilo que fornece carga a uma palavra.

A escrita da voz

A presença da voz no texto de Joyce merece um exame mais detido. Trata-se de uma voz que indica um aspecto *sui generis* de sua obra e permite uma perspectiva original para o campo literário, tanto em relação ao estatuto dessa voz quanto ao modo particular de relação que mantém com a linguagem.

A tese a ser examinada aqui é a de que a escrita joyciana produz, associada a seus efeitos literários, o isolamento de uma voz resultante do modo como Joyce opera as palavras, seus sentidos, sua sonoridade e, mais especificamente, as letras do alfabeto. Essa “voz” exteriorizada, secretada pelo texto de Joyce, não é, no entanto, expelida, fazendo-se presente na tessitura das palavras, participando da estabilização do próprio texto. Tratar-se-ia, para recuperarmos uma palavra introduzida por Lacan em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, de uma relação de “extimidade” com o texto, isto é, de algo que, em seu interior, é circundado por um fosso que o separa daquilo que o contém.

É preciso reconhecer que, à primeira vista, haveria contradição em indicar a voz em um texto escrito, uma vez que habitualmente a tomamos como pertencendo ao registro da oralidade, seja da fala ou mesmo do canto. Sobre esse aspecto, convém nos referirmos às observações de Henri Meschonnic, que, partindo de uma crítica da oposição clássica entre oral e escrito, propõe tomar a escritura como a realização, por excelência, da oralidade. Apoiando-se sobre as noções de ritmo e prosódia como modos de organização subjetiva do discurso, que se diferenciariam do signo por visarem a uma apreensão contínua e não desdobrada da linguagem, Meschonnic procura estabelecer uma distinção entre a oralidade e o regime da

fala. Ao identificar comumente a fala à oralidade, tal atitude acabaria por restringir o campo da oralidade a uma atenção sobre “a inserção polifônica de outros locutores, além do narrador principal; a deformação imitativa das palavras segundo a pronúncia; a neologia; a multiplicação de ‘palavras-valises’ [*mots-valises*]; de onomatopéias, do obsceno e do escatológico; a marchetaria de línguas estrangeiras” (Meschonnic 1989: 253).

Meschonnic propõe uma atenção sobre a oralidade também no nível das escrituras, como tudo aquilo que, nelas, denota a “manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem” (ibid.: 246). A atenção recai sobre o ritmo de um discurso, isto é, sobre o “movimento da voz na escritura”, por meio do qual “não escutamos o som, mas o sujeito” (ibid.: 270). Índice da presença desse ritmo, a oralidade pode, assim, apresentar-se tanto na fala quanto na escritura.

Na verdade, o precursor dessa atenção para a oralidade no texto escrito é Paul Zumthor, que, em *A letra e a voz*, chama a atenção para a presença da voz como fator constitutivo da obra literária, sobretudo nas trovas medievais, quando a obra era recitada, cantada, gestualizada, antes de depositar-se, em definitivo, na escrita. Mesmo a prática da escrita teria sofrido, em seu início, a influência daquilo que designa como “vocalidade”: o *scriptor*, encarregado da reprodução escrita dos textos, recebia auditivamente o texto que lhe era ditado, cujo resultado era muito mais uma conseqüência das “imagens sonoras” que formava dessas palavras que as atuais imagens visuais.

Contudo, embora Zumthor tenha sido o precursor do reconhecimento de uma convergência entre a letra e a voz a partir da qual pôde, inclusive, inaugurar um fértil terreno de investigação histórico-literária, sua atenção recai sobretudo na emissão e na execução das obras, e não propriamente em sua poética como texto.

A oralidade como poética do texto, tal como propõe Meschonnic, exige uma concepção de voz que não se confunde com sua

dimensão fônica. Mesmo reconhecendo nesta um lugar de produção e de matéria, Meschonnic busca os índices da voz dentro do universo do sentido do texto, naquilo que ele teria de “gestual” ou “corporal”. Nesse aspecto, algumas zonas seriam férteis para a detecção dessa voz, como as traduções ou mesmo os estudos sobre o estabelecimento de um texto (incluindo a história de suas pontuações). De toda forma, trata-se ainda de uma voz comprometida com o sentido das palavras, mesmo que não se confunda com elas.

Dentro dessa orientação que busca apreender as relações entre o oral e a escrita, há também as considerações de Roland Barthes sobre a necessidade de distinguir um texto transcrito de um texto escrito. Da fala à sua transcrição, Barthes constata uma verdadeira queda, representada por uma perda da “teatralidade” da palavra falada, da “inocência” que a atravessa, para não falar das inflexões do discurso que um texto transcrito busca limpar. Entre essas, estão as expressões que têm função fática, as interpelações vazias de sentido (como o repetido “não é?”), que envolvem os chamamentos (no sentido de *vocare*) “através dos quais um corpo procura um outro corpo” (Barthes 1982: 11).

Para Barthes, o que se perde, na passagem da palavra oral para a escrita, é, fundamentalmente algo da dimensão corporal.²⁰ Assim, em *O prazer do texto*, também propõe a ultrapassagem da dicotomia

²⁰ Procurar em Barthes uma definição do corpo é inútil: “Que corpo? Temos muitos”, escreve a certa altura de *O prazer do texto*. Em meio à pluralidade de corpos, no entanto, um se sobressai: “temos também um corpo de gozo feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro [isto é, com o corpo dos anatomistas e fisiologistas]: é um outro corte, uma outra nomeação [...]. O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (Barthes 1973a: 25).

entre escrito e oral por meio da noção de *escritura em voz alta*, que se oporia ao regime da fala. Essa escrita da voz não teria qualquer compromisso com a expressão, nem estaria a serviço da maior clareza do texto. Trata-se de uma escrita que busca uma articulação entre o corpo e a língua, e não tanto entre o sentido e a linguagem. A voz se confunde, nesse caso, com o que está para ser significado, como um “misto erótico de timbre e linguagem” que tem a consistência de um objeto, mais propriamente de “um grão”, capaz ela mesma de ser matéria de uma arte, “a arte de conduzir o próprio corpo”, não a de um corpo mortificado pela linguagem, mas a de um corpo que, nas palavras de Barthes, granula, acaricia e goza.

James Joyce também apresenta, a seu modo, um aspecto singular da inscrição da voz em sua obra. Não se trata propriamente de uma representação da oralidade, nem mesmo da preservação de uma tradição oral. A impressão que temos é que essa voz, mais que “retorno do corpo” no próprio texto, é algo minuciosamente produzido, laboriosamente secretado pela sua arte, a tal ponto que, mesmo exteriorizada, ainda mantém relação de pendência com o texto.

Hugh Kenner detectou, em *The stoic comedians*, a presença dessas verdadeiras “cunhagens auditivas” [*auditory coinages*] em *Ulisses*. Por meio do congelamento, no espaço visual do texto, de “um gesto da língua”, que inclui “a voz e a respiração” (Kenner 1974: 47), Joyce, como um químico, sintetiza verdadeiras moléculas de palavras que não estão inscritas nos limites autorizados dos dicionários. Lá está o gato de Bloom fazendo *Mrkgnao!*, a máquina de dobrar papéis de jornal emitindo seu som *sllt*, e Deus gritando das ruas *Hooray! Ay! Whrrwhee!*, todas elas palavras criadas por Joyce para registrar algo que extrapola os limites do léxico. Molécula maior, a *contransmagnificandjebangtantiality*²¹ já indica, em *Ulisses*,

²¹ “Onde está o caro pobre Ário para tirar conclusões? Guerreando a vida inteira quanto à *contransmagnificandjebumbatancialidade*” (Joyce 1922: 33).

um ensaio de prova que se consumará, em toda sua plenitude, em *Finnegans Wake*.

Essa síntese química de palavras utiliza, como elementos de base, o reduzido recurso das 26 letras do alfabeto. Kenner observa que Joyce jamais nos deixa esquecer dos transbordamentos da linguagem, mesmo quando confinada em seu laboratório de letras. Essa manipulação, em todo caso, não procura transcrever o registro oral, nem parece estar em busca de uma representação límpida da voz no texto: “uma vez transcrito de acordo com regras fonéticas convencionais, um som inteligível, que não está registrado no dicionário, torna-se tenso, arbitrário e grotesco: algo vivo foi sintetizado, de modo imperfeito, a partir dessas vinte e seis partes intercambiáveis, para as quais cada nuance do discurso humano deveria estar, supostamente, reduzida” (ibid.).

Essa tensão provocada pelo texto de Joyce poderia estar relacionada a uma antítese detectada por Kenner, que contraporía um elemento da cultura oral, a “vida vocal de Dublin”, e os formalismos rígidos impostos pela cultura tipográfica, aos quais um livro deve obedecer. Sobre essa cultura oral é preciso notar “que não pensa sobre palavras, mas sobre vozes”. A verdadeira tensão em *Ulisses* seria entre, de um lado, “uma voz que enuncia” e, do outro, “um livro que contém”; em última análise, entre “uma linguagem gerada por atos contínuos do discurso” e uma “linguagem cedida ao armazenamento tipográfico” (ibid.: 48).

Dito de outro modo, no texto de Joyce estamos diante de uma tensão entre voz e letra, uma voz que extravasa os limites da cultura tipográfica, apesar de produzida pela manipulação de letras. Se ainda é possível captar algo do sentido nessa voz sintetizada, ele se deve ao contexto de onde ela emerge: sabemos que é um gato quem produz um miado, que o “ruído das ruas” é, para Stephen, uma manifestação divina, que uma máquina de jornal produz um barulho próprio, mas jamais havíamos visto, antes de *Ulisses*, justamente aquelas letras advindo exatamente desses lugares.

O estatuto da voz

É preciso distinguir a presença da voz produzida pela fala daquela que surge a partir da escrita. Poderíamos nos limitar a pensar que a presença da voz indica uma oralidade e que seu estudo poderia ser abarcado, por exemplo, pela lingüística dos tons e das entonações da fala. Nesses casos, a voz ainda está subordinada a uma função de significação. É o que Ducrot e Todorov observam quando afirmam que “a entonação pode ser utilizada como meio lingüístico significativo: a entonação significa, a partir do momento em que há modificação da curva de entonação ‘normal’” (Ducrot & Todorov 1972: 232). Quando digo “Eu vou partir”, por exemplo, a frase ganha determinado significado quando o acento é colocado sobre o “eu” (isto é, *eu* vou partir, e não você), distinto de quando o acento recai, por exemplo, sobre o verbo *partir*, realçando a própria ação. Trata-se, nesse caso, da presença da voz no campo da fala, a serviço do sentido a ser dado a um fonema ou mesmo a uma frase.

Em *Le langage et la mort*, Giorgio Agamben busca promover uma ampla revisão da presença da voz no campo da linguagem. Partindo da noção de enunciação de Benveniste como “realização vocal da língua”, Agamben, sem usar exatamente esses termos, distingue na enunciação a presença da voz associada a uma intenção, a uma situação ou a uma manifestação de conteúdos pré-verbais que não encontram expressão no discurso. Todas essas manifestações da voz na enunciação estariam ligadas, de um modo ou outro, ao campo da significação. Trata-se, portanto, de uma voz que faz ou indica um sentido.

Todavia é a partir da função dos *shifters* na linguagem, como indicadores da instância de enunciação do discurso²², que Agamben

²² O termo *shifter* é utilizado no contexto estabelecido por R. Jakobson como as expressões da linguagem que só podem ser determinadas em relação aos interlocutores. Aí se incluem os pronomes da primeira e segunda

extrai uma negatividade própria à voz, relacionada ao lugar especial por ela ocupado no discurso, uma vez que a voz não se reduz a mero fluxo sonoro emitido pelo aparato fonatório, nem se confunde com uma significação determinada. Sobre essa dupla negatividade, que indica apenas a ocorrência do discurso, Agamben encontra lugar para uma dimensão ontológica da voz: “o ser está na voz como abertura e mostraçãõ da ocorrência da linguagem” (Agamben 1982: 74). O fim de todo pensamento estaria, justamente, na busca dessa voz, e a dupla negatividade – nem som, nem significado – indicaria, assim, uma via privilegiada de acesso ao ser, pois, falante e mortal, o homem está nessa região, assinalada por Hegel, na qual ele “é o que ele não é e não é aquilo que ele é”, como verdadeiro “lugar-tenente do nada”, para usar os termos de Heidegger recuperados por Agamben.

Sem o objetivo de enveredar na dimensão ontológica da voz, retenho um aspecto que me parece útil para a apreensão de seu estatuto e que o texto de Joyce incita a estabelecer. A perspectiva de Agamben sobre a voz mantém uma tensão entre som e sentido, o que pode ser útil para a circunscriçãõ da presença da voz na obra de Joyce. Como vimos, a voz, em seu texto, não está posta como simples reprodução ou transliteraçãõ de sons, o que reduziria seu estatuto à oralidade no sentido clássico do termo, isto é, como decorrente da presença da fala. Na verdade, as palavras escritas por Joyce, para as quais damos o estatuto de voz, surgem em seu texto vazias de sentido, tendo a dimensão significante aparentemente sucumbido à primazia das letras, o que lhe dá uma conotaçãõ mais de objeto que de signo linguístico.

peçoas, designando a peçoas que fala e a quem se fala, o “aqui” em oposiçãõ ao “lá”, o “agora” em relaçãõ ao “aquela hora” etc. Em outras palavras, o sentido de um *shifter* só pode ser determinado por alusãõ a seu emprego (cf. Ducrot & Todorov 1972: 323).

Sob esse prisma, vejamos a perspectiva de Lacan sobre a voz. Mesmo que ele não tenha feito uma análise sistemática da voz, podemos depreender, a partir de seus contornos, a possibilidade de conferir a ela um estatuto original que servirá para nos orientar em sua apreensão no texto de Joyce.

Em “Jacques Lacan et la voix” (1989), Jacques-Alain Miller busca distinguir, na teoria lacaniana, certa antinomia entre escuta e voz. Escutar ou não escutar uma voz é algo determinante, por exemplo, na clínica das psicoses. Até que ponto essa voz escutada no exterior, da qual os psicóticos dão testemunho, pode nos ensinar algo a respeito de seu estatuto? Sabemos, por meio da clínica das psicoses, que a voz que emerge audível nas alucinações auditivas é, como tal, áfona. Os psicóticos falam de uma voz cujo estatuto sensorial é enigmático. Dentro dessa problemática, a voz foi incluída, por Lacan, na série dos objetos que denomina objeto *a*.

A tese de Lacan a respeito desses objetos, entre os quais inclui o olhar (além dos seios e das fezes evocados por Freud), é a de que eles devem necessariamente perder sua substância, de modo a poder manter, como objeto, uma relação com o sujeito como efeito da linguagem. Esses objetos só se articulam à linguagem por estarem de algum modo esvaziados de sua materialidade. Em outras palavras, a única substância que adquirem é a consistência que advém por meio de sua circunscrição pela linguagem. E é exatamente desse lugar limite – que surge de uma impossibilidade na linguagem – que algo indizível sobre o ser se manifesta: “A instância da voz está sempre presente, uma vez que devo localizar minha posição em relação a uma cadeia significante e uma vez que se considera essa cadeia significante sempre em relação com o objeto indizível. Nesse sentido, a voz é exatamente o que não se pode dizer” (Miller 1989a: 183).

Se a voz ocupa o lugar do que é propriamente indizível para o sujeito, dois aspectos aí se apresentam. Um primeiro diz respeito às formas de apresentação desse lugar. Lacan chama a atenção para os modos de encarnação desses objetos, que se dão invariavelmente

sob a forma de dejetos que se desprendem do corpo. Os objetos *a* têm sempre esta característica: a de encarnar em algo destacável do corpo. Em contrapartida, o que os especifica é a “matéria” da qual se compõem, mais apropriadamente a matéria que foi subtraída, esvaziada, reabsorvida. Nesse aspecto, a voz se caracteriza por ser um objeto esvaziado do elemento de sonoridade, portanto áfona.

Contudo é justamente uma voz que preserva sua sonoridade que se faz presente nas alucinações psicóticas, perturbando com isso o campo de realidade. O que tornaria essa voz, como objeto *a*, audível nas psicoses? Miller lança a hipótese de que é por não ser derivada de um vazio, *por não incluir um furo* em sua relação com a linguagem, que essa voz não silencia nas psicoses. Fora dos domínios do simbólico, sem ter sofrido a extração de sua sonoridade, sem relação com a “falta a ser” a que a linguagem irremediavelmente remete o sujeito, essa voz retorna no real, sob a forma de uma alucinação auditiva.

Como entender esse esvaziamento da voz que se produz no campo da linguagem? O artigo de Miller define a desmaterialização da voz como resultado de uma operação de subtração de significação. A instância da voz, tal como delineada pela perspectiva lacaniana, poderia ser definida como “aquilo que do significante não converge para os efeitos de significação” (ibid.: 180). A voz seria um produto, um *resíduo*, resultante do encontro entre uma intenção de significação e a cadeia significante, emergindo como o resto que, nessa cadeia, não contribui para a intenção de significação. Trata-se, portanto, de uma voz não só dissociada dos órgãos dos sentidos, como também concebida inteiramente fora dos domínios da significação, ou seja, de uma voz que se apresenta para além do som e do sentido.

O que produz esse rompimento da voz em relação à função de significação da linguagem? A leitura lacaniana teria dado atenção, prossegue Miller, para a presença de uma carga libidinal, de um excedente de gozo que não pode ser assumido pelo sujeito e que, por essa razão, não é assimilado pelo simbólico. Nesse aspecto, a

voz que adquire a dimensão de objeto é a voz de um Outro, mais especificamente uma voz subjetivamente designada àquilo que, do Outro, é inassimilável. Instalada no campo do Outro, essa voz, como a voz de Deus convocando Moisés da sarça ardente, é a voz “que me dirá o que espera de mim, o que será de mim e o que meu ser, como indizível, já é” (ibid.: 184).

Como pode essa voz silenciar? Ou ainda, por que essa voz deve silenciar? A perspectiva lacaniana parece indicar que o silêncio dessa voz, imprescindível para que não nos vejamos mergulhados na psicose, requer uma operação que não é sem relação com a atividade do artista. O silenciamento dessa voz implicaria, assim, sua dessubstancialização, ou seja, seu esvaziamento como sonoridade; sua circunscrição, por meio de uma operação de redução máxima de sentido, fazendo surgir em seu centro um furo, como uma impossibilidade do simbólico; e sua exteriorização, ou seja, sua localização no campo do Outro.

Todas essas operações são passíveis de serem encontradas na escrita de Joyce, que, para além da inscrição no discurso literário, promovia, em suas profundezas, um verdadeiro trabalho de escavação da voz, acabando por realizar não apenas sua extração, mas também sua fixação na trama de seu texto.

O que se pretende afirmar é que, seguindo a via aberta pela leitura de Lacan da obra de Joyce em “Le Séminaire, Livre XXIII: *Le sinthome*”, a escrita joyciana fornece elementos de sustentação da hipótese de que, também em relação à voz, ela se inscreveria como sintoma, elemento de estabilização da realidade psíquica de um sujeito. Nesse sentido, a obra de Joyce oferece os meios de pensar a relação entre a escrita e a voz em uma perspectiva inédita. A hipótese aqui aventada, portanto, é a de que Joyce, por meio de sua escrita, produz gradativamente um trabalho de extração dessa voz, o que permitirá a inscrição da obra no próprio campo da realidade, tanto no que concerne ao discurso literário quanto no que se situa para além dele.

Nesse sentido, o *suck* ouvido por Stephen, o *yes* suspirado por Molly ou mesmo “os ruídos na rua” de *Ulisses*, tanto quanto as palavras de cem letras de *Finnegans Wake*, poderiam ser tomados como marcas, resíduos, inscrições do trabalho de extração da voz operado por Joyce. Todas elas têm só a substância da letra, derivam de uma operação de esvaziamento de sentido, mantêm relação com a presença de um furo na linguagem e trazem consigo a marca de uma exterioridade em relação ao texto, ainda que nele incluído.

Esse isolamento da voz poderia ser tomado como “efeito-sintoma” da ficção joyciana. Vale lembrar que chamamos de efeito-sintoma não o que vai no sentido de tomar sua escrita como manifestação dos sintomas de sua posição subjetiva, mas como equivalente à construção de um sintoma com um estatuto especial, próximo àquele que Lacan vislumbrava como destino final dos sintomas após uma experiência psicanalítica. Esse sintoma, ou “*sinthoma*” [*sinthome*] – que Lacan achou por bem dotar de uma nova grafia, sem dúvida joyciana –, é algo que se constrói por meio da obra, por meio das mudanças produzidas na escrita, atingindo seu ápice em *Finnegans Wake*.

A letra como sintoma

Pudemos destacar em Joyce um percurso, da palavra *suck* até a primeira palavra de cem letras de *Finnegans Wake*, no qual o escritor demonstra um crescente *savoir-faire* com a linguagem. Apesar de estar a serviço de sua obra, esse *savoir-faire* também se revela decorrente da construção de seu sintoma. Pondo lado a lado o pânico de Joyce em relação aos trovões e a primeira palavra de cem letras, encontramos um modo particular do escritor de se referir à sua fobia. Não podemos afirmar que essa palavra busca exclusivamente representar o trovão. Ela também vem associada a uma queda. O ruído dessa queda se confunde, na própria palavra, com o ruído do trovão. O que faz Joyce? Toma todos os significantes “trovão” que encontra nas mais diversas línguas para neles privilegiar as letras que compõem essas

palavras. Costura-as uma a uma, formando uma nova palavra, gigantesca, sem sentido lexical, postada em seu texto como objeto insólito diante do qual, gradativamente, os arqueólogos de *Finnegans Wake* encontram um ou outro sentido. A voz do trovão, diante da qual Joyce respondia com sua fobia, pode também ganhar outra resposta por meio de sua escrita, quando se converte em um aglomerado de letras, objeto fora da linguagem, artefato em cujo interior podemos perceber, costuradas, algumas das línguas do pós-Babel.

É assim que, na lição de “Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*” conhecida como “Palavras impostas” [*Paroles imposées*], Lacan discorre sobre essa experiência singular de Joyce com as palavras, que pode ser tomada como decorrência de seu sintoma: “Joyce tem um sintoma que parte do fato de seu pai lhe ter sido carente, radicalmente carente. Ele só fala disso” (Lacan 1975-6: 15). Essa carência paterna – mais precisamente, da função paterna – seria responsável pela experiência singular que Joyce tem com as palavras, experimentando-as como algo estranho, heterogêneo, “imposto”, que não vai por si. Para Lacan, Joyce constrói, a partir daí, um “*sinthoma*”, uma compensação à carência paterna que lhe permite operar sobre o caráter de imposição das palavras. Para Lacan, é o “*sinthoma*” de Joyce, sua relação com a escrita, que lhe permite quebrar, desarticular esse aspecto de imposição das palavras, levando-o ao extremo da dissolução da própria linguagem, em uma ação que implica “quebrar, dissolver, decompor a linguagem, de modo que não haja mais identidade fonatória” (ibid.: 17).

Lacan lê esse “*sinthoma*” construído pela arte de Joyce como um modo de lidar com o caráter estrangeiro das palavras, sem que, no entanto, consigamos distinguir “se se trata de libertar-se do parasita letrista [*parolier*] [...] ou, ao contrário, de qualquer coisa que se deixa invadir pelas propriedades de ordem essencialmente fônica da palavra, pela polifonia da palavra” (ibid.).

Tentativa de libertação ou invasão polifônica, o que fica evidente é a necessidade de Joyce de produzir, com sua arte, um anteparo

diante do caráter excessivamente vivo da linguagem. Se seu procedimento de escrita é o de um turvamento do sentido e da significação, é de se notar que, justamente por meio desse procedimento, emerge, transliterado, um novo objeto, estranho ao texto mas por ele produzido: a voz joyciana.²³

Em outras palavras, o que se poderia chamar de efeito-sintoma da escrita de Joyce deve ser caracterizado como o que pode criar, para o artista, as condições de instauração de um novo pacto com a linguagem, um pacto que permite que a voz possa finalmente silenciar, sem que esse silêncio nos impeça de reconhecer, na forma de uma dança de letras, as marcas, as “lituras” na obra literária que a gerou.

²³ Até que ponto essa voz joyciana se confunde com a voz de James Joyce? Impossível não mencionar aqui o belo artigo de Phillipe Sollers a respeito da voz de Joyce, e que se refere à voz gravada do escritor lendo uma passagem de *Ulisses* e outra de *Finnegans Wake*: “Joyce? Basta escutar sua voz. Mais precisamente, a gravação de um fragmento de *Finnegans Wake* [...]. O que escutamos aí de início? A flexibilidade; a audácia; a multiplicidade de papéis, do grave ao agudo, do murmurado ao quase gritado; a paródia; a estupefação renovada, maravilhosa e besta; a história humana; a emoção delicada; a imitação do suspiro, e do suspiro do suspiro; a caída da noite e o fluxo das águas e do tempo; a tenacidade da vida e a fadiga da morte” (Sollers *apud* Perrone-Moisés 1998: 140).

O artífice e sua arte

James

(Heb. Vat. Terg. Ex. Lut. Hosp. Litt. Angl. Pon. Max.)¹

Aproximamo-nos do fim desse percurso que procurou avaliar o encontro de Jacques Lacan com a obra de James Joyce. Duas questões merecem agora ser examinadas. Uma primeira interroga o desejo de Lacan em relação à obra de Joyce e permite avaliar o modo particular como aquele trafegou na via sinuosa entre psicanálise e literatura. Uma segunda, a partir de suas formulações, indaga a razões que teriam levado o escritor irlandês a se mover de modo tão singular no terreno das línguas, das letras e da literatura.

Encontramos essas formulações tanto na conferência pronunciada por Lacan perante o V Simpósio Internacional James Joyce quanto em “Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*”, ambos de 1975, quando já parece ter sido possível para o psicanalista, em virtude dos desdobramentos de suas elaborações e de sua longa experiência com o texto joyciano, lançar as hipóteses – sem dúvida radicais, inéditas – a respeito do desejo circulando na obra de James Joyce.

¹ Modo irônico como James Joyce assina uma carta endereçada a seu irmão Stanislau. Richard Ellmann nos oferece uma decifração para as palavras abreviadas: “Hebraeus Vaticanus Tergestis Exul Lutetiae Hospes Litterarum Anglicarum Pontifex Maximum”, ou seja, “Judeu do Vaticano, Exilado de Trieste, Hóspede de Paris, Máximo Pontífice das Letras Inglesas” (cf. Joyce 1920: 268).

Já tivemos a oportunidade de nos referir à primeira dessas formulações, pela qual, segundo Lacan, o desejo de Joyce de ser um artista – cuja obra convocaria um enorme contingente de especialistas à sua volta, bem como demandaria longo dispêndio de tempo para ser decifrada – seria uma compensação ao fato de padecer de uma carência dos efeitos do Nome-do-Pai em sua relação com a linguagem. Para Lacan, Joyce teria se sentido compelido a fazer para si um nome às custas dessa carência paterna, um nome valorizado, exaltado, homenageado, em função exatamente da mestria de seu portador no trato com a linguagem.

Uma segunda formulação concerne diretamente ao desejo de Joyce em relação à literatura. Em um artigo para a coletânea intitulada *Joyce & Paris*², Lacan faz a seguinte observação a respeito de *Finnegans Wake*, para ele ponto culminante da progressão literária joyciana: “Sente-se que Joyce gozava ao escrever *Finnegans Wake*. Que ele o tenha publicado [...] nos deixa perplexos, uma vez que, desse modo, ele provocou espanto em toda a literatura. Despertá-la é, precisamente, um sinal de que queria seu fim. Ele corta a ventilação [*le souffle*] do sonho, que ainda irá se arrastar por um tempo”.

O desejo de Joyce em relação à literatura, tomada ela própria como um sonho, seria para Lacan um desejo de despertá-la, o que significaria seu fim. Tomaremos essa indicação, não retomada pelo psicanalista, como ponto de partida para algumas questões: por que seria essa a intenção de Joyce em relação à literatura? O que significa “despertá-la” de seu sonho? De que modo Joyce “corta a ventilação” do sonho literário?

O desejo de posteridade

O desejo de fazer-se um nome ou de inscrevê-lo na posteridade evoca o que T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual” (1934), identificou como o que há de mais “individual” em um poeta. Não

² Republicado como “Joyce le symptôme II” em Aubert (1987: 35-6).

se trata daquilo que o escritor apresenta de mais “pessoal” se com essa palavra tentamos abarcar o conjunto das emoções ou sentimentos que se expressam em sua obra, nem de uma expressão da “personalidade” do autor, que poderia ser deduzida ou construída a partir de sua obra, mas sim do modo singular pelo qual o poeta é capaz de combinar, digerir, transmutar suas impressões e experiências por meio da obra. Nesse sentido, o talento individual do poeta comporta uma elaboração em torno de suas próprias paixões e emoções, não para prepará-las para uma entrega, mas como matéria-prima da obra: “quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria, mais perfeitamente sua mente irá digerir e transmutar as paixões que são a sua matéria” (Eliot 1934: 18).

O talento individual não é desvinculado da tradição. Eliot nos convida a pensar a tradição literária como algo vivo, mutável, dotado de uma plasticidade passível de sofrer as impressões e as marcas deixadas sobre si no momento de absorção de um talento capaz, inclusive, de alterar sua configuração. Um escritor e crítico com tal concepção da tradição literária, capaz de conceber a mútua determinação entre o talento individual e essa tradição, está apto a ser um dos primeiros a acolher e saudar o *Ulisses* de James Joyce. Já no ano seguinte ao de sua publicação, Eliot chama a atenção para o mito sobre o qual a obra está apoiada, o paralelo estabelecido pelo escritor irlandês entre *Ulisses* e *Odisséia*, de Homero. Exemplo vivo de como uma obra é capaz de remanejar a tradição, Joyce, ao adotar *Odisséia* como inspiração para *Ulisses*, faz emergir a linha ininterrupta que enlaça nosso tempo ao da Antiguidade, demonstrando, por meio de seu “método mítico” – cujo valor é para Eliot o mesmo de uma grande “descoberta científica” –, a possibilidade de uma intervenção atual sobre o que nos chega da tradição (Eliot 1959: 145-50).

Nessa perspectiva de um talento individual em relação com valores universais, podemos inserir a noção de sintoma (ou *sinthoma*), tal como reformulada por Lacan em seus últimos seminários, sobre-

tudo naquele em que se dedica à leitura direta da obra de James Joyce. O desejo de fazer-se um nome, que Lacan deduz da relação vida e obra em Joyce, ou de assinar, de modo indelével, esse nome no universo da cultura advém exatamente do reconhecimento daquilo que poderia haver de mais singular em um indivíduo: “À medida que o inconsciente se enlaça ao *sinthoma*, que é o que há de singular em cada indivíduo, é que podemos dizer que Joyce [...] se identifica ao *individual*” (Lacan 1979b: 28). Para Lacan, é por ter marcado seu nome próprio com seu *sinthoma*, por ter se identificado ao que teria de mais singular, mais individual, que Joyce foi capaz de escapar “de toda morte possível”, assegurando sua inscrição na posteridade.

Convém destacar a distinção lacaniana entre inconsciente e *sinthoma*, que se desdobra, como veremos, na distinção entre “símbolo” e “sintoma”. A noção de sintoma já não se vê inteiramente recoberta pelo conceito de inconsciente, como algo capaz de responder de modo integral aos efeitos de sentido. Mesmo que tenha sido essa a grande descoberta de Freud – a de que era possível descobrir um sentido subjacente aos sintomas histéricos, ou seja, que esses sintomas, aparentemente ininteligíveis, queriam dizer algo –, Lacan, como continuador de Freud, se pôs na trilha das questões deixadas em aberto pelo psicanalista vienense, entre elas a do que, nos sintomas, resiste à dissolução por meio da interpretação analítica.

Nesse contexto, podemos entender a resposta dada por Lacan aos alunos da Universidade de Yale, quando interrogado a respeito de seu interesse pela literatura: “Explicar a arte por meio do inconsciente me parece muito suspeito, e é, no entanto, o que fazem os analistas. Explicar a arte por meio do sintoma me parece mais sério” (Lacan 1979a: 36). Nesse aspecto, interrogar a arte pelo sintoma não é tomá-la como inteiramente subordinada a uma articulação significativa que produz efeitos de sentido – como mais uma “elucubração” do inconsciente –, mas pensá-la como uma concatenação significativa que, enlaçada ao discurso do inconsciente, tem relação direta com a “realidade” desse discurso, isto é, com o vazio por onde se apresenta o gozo que o parasita.

O interesse de Lacan pela relação entre a arte e o sintoma emerge, assim, da própria possibilidade de uma obra literária contribuir, ou mesmo forçar, a renovação de um conceito da psicanálise. A atenção de Lacan sobre Joyce se dá porque sua arte confere consistência ao sintoma a tal ponto que permite fazer subsistir, para o escritor, aquilo de que ele se mostrava carente: a função paterna que suporta a realidade psíquica. A questão já não é simplesmente perceber o modo como Joyce conseguiu, por meio de sua arte, fazer-se um nome, dando a esse nome uma consistência que não advém diretamente da herança paterna, mas sim do reconhecimento universal do caráter “individual” de sua própria arte.

Embora Lacan não se detenha sobre esse ponto, convida-nos a pensar o caráter estrutural de todo sintoma: o que nele há de irreduzível, o que resiste à dissolução por meio das operações de sentido é uma decorrência dos efeitos da linguagem sobre o ser humano. A obra de Joyce interessa à psicanálise exatamente por ser produto do reordenamento singular que um indivíduo foi capaz de produzir em sua relação com a linguagem, reordenamento que, por ter tomado a forma de uma obra sem precedentes, participa da estabilidade do nome daquele que a produziu. Nesse sentido, Lacan valoriza os termos “artesão” ou “artífice”, como se fossem os mais apropriados para designar a “astúcia” [*cunning*] evocada por Stephen Dedalus ao fim de *Um retrato do artista quando jovem*, a qual, juntamente com o “silêncio” e o “exílio”, compõem as únicas “armas de defesa” que, como artista, Stephen se permitirá utilizar.³

³ “Olhe aqui, Cranly disse. Você me perguntou o que eu faria e o que eu não faria. Eu lhe direi o que eu farei e o que eu não farei. Não servirei àquilo em que não acredito mais quer isso se chame minha família [meu lar], minha terra natal [pátria], ou minha Igreja; e procurarei me expressar por meio de uma certa forma de vida ou de arte tão livremente quanto possa e tão totalmente quanto possa, usando em minha defesa as únicas armas que me permito usar — o silêncio, o exílio e a astúcia” (Joyce 1916b: 243).

Impregnado pela leitura de Joyce, Lacan chega a dar uma definição do que entende por artesão, ou seja, “aquele que, pela conjugação de dois significantes, é capaz de produzir o objeto *a*” (Lacan 1975-6: 10). Esse objeto *a*, como vimos, é um elemento precioso da elaboração lacaniana. No que nos interessa, o objeto *a* pode ser tomado como o que responde ao vazio, ao furo com o qual aquele que fala inevitavelmente se depara em sua relação com a língua. Mantendo ainda essa oscilação entre inconsciente e sintoma, a arte de Joyce demonstra um modo *sui generis* de atingir o sintoma, não como o fez a tradição psicanalítica até então, ou seja, aquela que, concebendo o sintoma exclusivamente como um fenômeno de significação da linguagem, procura atingi-lo por meio de uma interpretação fundada nos jogos de sentido (equívocos, lapsos ou mal-entendidos).

Ao fazer desprender da linguagem não seus efeitos de sentido, mas os efeitos de “furo”, ou melhor, ao operar de tal modo sobre os efeitos de sentido das palavras, multiplicando-os ao infinito, a ponto de produzir seu desvanecimento e a conseqüente emergência de um vazio de significação, a arte de Joyce atinge o sintoma para além da dimensão simbólica. Nesse sentido, o artifício de Joyce “é um fazer que nos escapa, quer dizer, que ultrapassa em muito o gozo que dele podemos ter” (ibid.: 6), a não ser que esse gozo seja o do inventário, da compilação ou da busca das fontes de seu texto. Mas se o artifício joyciano nos escapa, é exatamente ele que torna presente o que Lacan identifica como o registro do real, que emerge quando atingimos o impossível no nível do símbolo. E é exatamente essa circunscrição do real por meio da manipulação do simbólico que permitiu a Lacan conferir o estatuto de sintoma à arte de Joyce.

A astúcia com as palavras

“Eu posso fazer qualquer coisa com a linguagem” [*I can do anything with language*’]. Essa teria sido a confissão de Joyce feita a Samuel

Beckett, tal como recolhida por Chester G. Anderson (1968: 123). Depois que se percorre sua obra, sobretudo as mais de seiscentas páginas de *Finnegans Wake*, dificilmente se pode discordar.

Para além da apreciação de sua obra, a intimidade de Joyce com a linguagem nos incita constantemente a interrogar o que significa, para ele, escrever. Para tanto, é necessária uma aproximação daquilo que resultou da intervenção do artífice sobre a matéria viva da linguagem.

Em um artigo precursor, Jorge Luis Borges, antes mesmo da publicação definitiva de *Finnegans Wake*, já alertava a crítica para que abandonasse a discussão bizantina de saber se um idioma requer ou não palavras novas e para que voltasse sua atenção para os “lindos e precisos monstros verbais” que emergiam no texto de Joyce (Borges 1939: 136-8). Borges focaliza a engrenagem montada por Joyce sobre a língua inglesa [*English language*], transformada em *Jinglish Janglage* [*jingle jangle* + *English language*], alusão à maquinaria ruidosa da nova língua criada em *Finnegans Wake* a partir do inglês. Borges percebe nesse dispositivo a necessidade de ultrapassar as limitações impostas pelo idioma, incapaz, por exemplo, de expressar vozes compostas.

Na verdade, como pudemos examinar, o trabalho do artesão sobre a língua inglesa já dava mostras, desde *Um retrato do artista quando jovem*, da direção em que caminhava. Em *Ulisses*, um novo aspecto da escrita joyciana chama a atenção dos leitores: a forma de narrativa dos capítulos se modifica de acordo com seu conteúdo. As palavras não constituem qualquer realidade autônoma, sofrendo o impacto do contexto em que se desenvolve a narrativa. Quando Bloom está no açougue, o texto é invadido por alusões, referências ou jogos de linguagem envolvendo carnes. Esse procedimento é levado ao extremo, por exemplo, na seção “Ana Livia Plurabelle”, de *Finnegans Wake*, em que o texto que apresenta o diálogo entre duas lavadeiras nas margens opostas de um rio é inteiramente inundado por palavras construídas a partir do nome de centenas de rios.

Como observou Richard Ellmann, a linguagem em Joyce não busca expressar ou refletir o conteúdo, mas toma a forma daquilo que busca enquadrar, a ponto de provocar “uma magnetização do estilo e do vocabulário pelo contexto que os cerca” (Ellmann 1982b: 146).

Exemplo anedótico da dissolução entre o que é enquadrado e aquilo que o enquadra pode ser encontrado em uma passagem da biografia de Joyce, recuperada por Ellmann e evocada por Lacan. Indagado por um amigo a respeito de um quadro na parede retratando a paisagem de uma cidade, Joyce responde tratar-se de Cork. O amigo lhe diz que reconheceu a cidade, mas gostaria de saber o material que compunha a moldura, ao qual Joyce responde: *cork* [cortiça].

Para Lacan, esse episódio ilustra um dos elementos do artifício joyciano, isto é, do “enquadramento ter, ao menos, uma relação de homonímia com o que ele deve expor como relação à imagem” (Lacan 1975-6: 5). Em outras palavras, o modo de enquadrar está ligado à própria matéria do que é narrado, exposto, revelado. Transposta essa particularidade da escrita joyciana em termos lingüísticos, podemos dizer que ela revelaria um esforço para estabelecer, de algum modo, uma relação entre significante e significado, função que, na teoria lacaniana, é justamente posta em marcha pelos Nomes-do-Pai. É esse aspecto da escrita de Joyce que se revela uma suplência à “carência paterna”, não tanto para suprir as supostas falhas de um pai biográfico, mas antes para restaurar aquilo que pode estabelecer um enlaçamento entre o sem sentido das palavras e suas possíveis significações, sem desconsiderar a significação de um gozo aí fixado. Ao equivaler a função do sintoma, ou *sinthoma*, à própria função do Nome-do-Pai, Lacan encontra no dispositivo joyciano a mestria de um artesão da linguagem, capaz de enlaçar significante e significado a ponto de fazer o “significante recheiar o significado” (Lacan 1972-3b: 51), como a moldura de um quadro invadindo a própria imagem da qual busca ser o suporte.

O artífice, no entanto, não deixa de esbarrar nos limites e restrições impostos pela própria matéria sobre a qual trabalha: a

língua. Como em toda obra, essas barreiras terminam por se inscrever no produto final (ainda que seja duvidoso conferir à obra joyciana o estatuto de objeto acabado). Richard Ellmann dá vários testemunhos da plena consciência de Joyce de estar caminhando à beira do abismo da linguagem: “*Je suis au bout de l’anglais*” [“Estou no limite do inglês”], confessa a August Suter (cf. Ellmann 1982a: 546). Indagado se as palavras da língua inglesa não seriam suficientes para a composição de sua obra, responde: “Sim, são suficientes, mas não são as palavras certas” (ibid.: 397). Em uma carta a Stephen Zweig, confessa os limites que experimentava com a língua inglesa quando da escrita de *Finnegans Wake*: “Eu gostaria de uma língua que estivesse acima de todas as línguas, uma língua diante da qual todas se colocariam a serviço. Não posso me expressar em inglês sem me ver enclausurado em uma tradição” (ibid.: 397).

Nesse contexto, Lacan identifica o artifício joyciano em *Finnegans Wake* como uma escrita que desarticula, decompõe, desmantela a língua inglesa, a ponto de perder sua identidade fonatória.⁴ Convém acrescentar, no entanto, que esse desmantelamento só é possível em função da preservação da letra, que em *Finnegans Wake* ainda se mantém conforme a ortografia da língua inglesa, mesmo que servindo de suporte para a expressão de outras línguas. Joyce justifica nestes termos esse desmonte da língua inglesa com a deliberada intenção de fazê-la “adormecer”: “Escrevendo sobre a noite, eu realmente não podia [...] utilizar as palavras em suas conexões habituais. [...] Quando amanhecer, tudo ficará claro novamente. [...] lhes darei de volta a sua língua inglesa. Não a estou destruindo de modo irreparável” (cf. Ellmann 1982b: 546).

⁴ Alertado por Jacques Aubert sobre o aspecto fonatório translingüístico de *Finnegans Wake*, Lacan se detém, em “Joyce le symptôme I”, sobre a expressão “*Who ails tongue coddeau aspace of dumsilly?*” (Joyce 1939: 15). “Se eu tivesse encontrado essa expressão, teria ou não reconhecido – ‘Où est ton cadeau, espèce d’imbécile?’ [‘Onde está o seu presente, seu imbecil?’]”.

Philippe Sollers não tem dúvidas sobre a extensão dos danos provocados por Joyce na língua inglesa: “Na maior parte dos lugares, fala-se, nesse momento, inglês. Mas pergunto se vocês têm consciência de que, desde que *Finnegans Wake* foi escrito, o inglês não existe mais. Não existe mais como língua auto-suficiente, como qualquer outra língua, aliás” (Sollers 1975: 15).

Preservada em sua integridade ou marcada de modo irremediável pela escrita joyciana, a língua inglesa em Joyce chama a atenção de Lacan em sua redução à dimensão ortográfica, mesmo que o fonema correspondente possa ter, em *Finnegans Wake*, suas amarras fixadas em uma outra língua, diferente do inglês. É a letra, portanto, o verdadeiro suporte do artifício joyciano; é ela que permite a passagem de uma língua para outra, demonstrando assim, por meio de sua desarticulação, o caráter autônomo que tem em relação à língua para a qual venha eventualmente servir de suporte: “Alguém que faz dela um uso tão pródigo interroga em si o que vem a ser a linguagem”, conclui Lacan diante da platéia de joycianos (Lacan 1979b: 26).

Qual a necessidade de tal desarticulação da língua inglesa, a ponto de conservar unicamente sua ortografia? É apenas em “Le Séminaire, Livre XXIII: *Le sinthome*” que Lacan lança algumas hipóteses a respeito da arte de escrever em Joyce. Quaisquer que sejam os motivos, a escrita joyciana poderia ser tomada como modo de enfrentar um aspecto essencial de nossa relação com a linguagem, o caráter de imposição das palavras, sua exterioridade original, a perplexidade e a angústia geradas pelo encontro com significações enigmáticas para o sujeito que fala. Lacan sugere que, com Joyce, há uma resposta à dimensão impositiva da palavra, no modo como procura decompô-la, reduzi-la à sua matéria bruta e sobre ela exercer sua mestria por meio de recombinações. Na escrita de Joyce haveria, portanto, um caráter de defesa, de proteção contra a dimensão enlouquecedora da palavra, para quem não se viu dela apaziguado pela função do Nome-do-Pai, aquela que amortece os significantes ao aparelhá-los com a função de significação.

Contudo, observa Lacan, não há como negligenciar a dimensão de satisfação substitutiva que a escrita joyciana adquire para aquele que, assim fazendo, não esconde o gozo que obtém quando transforma sua escrita em uma obra enigmática, construída a partir da dimensão polifônica das palavras. Gozo que, com a decisão pela publicação, enlaça-se definitivamente ao Outro da literatura.

Uma escrita que está para além das línguas e dos fonemas, que busca estabilizar a relação do sujeito com a linguagem, que une de modo original, ou “individual”, as relações de significação, e que, ao mesmo tempo, protege e se constitui no lugar de onde o sujeito extrai sua satisfação é, enfim, uma escrita que se inscreve naquilo que, a partir de Joyce, Lacan põe sob a rubrica sintoma.

O desejo de pôr fim à literatura

“Despertá-la [a literatura] é, precisamente, um sinal de que queria seu fim. Ele corta a ventilação do sonho, que ainda irá se arrastar por um tempo”. Para um leitor da obra do escritor irlandês não deixa de ser surpreendente a perspectiva de Lacan sobre um suposto desejo em relação à literatura: a de que, no fundo, Joyce buscava seu fim. É a analogia entre literatura e sonho que permite apreender o que seria, para Lacan, uma das finalidades inconfessáveis da escrita joyciana: produzir uma obra capaz de despertar a literatura de seu sonho, pôr sobre ela um termo final, parte do princípio de que a matéria literária e as produções oníricas são forjadas a partir dos mesmos elementos.

Concebido a partir do sonho, *Finnegans Wake* impõe, como confessa Joyce, a necessidade de fazer a língua adormecer. A alusão a um despertar vem inscrita no próprio título [*wake*]. Se tomamos a clássica perspectiva freudiana, segundo a qual uma obra de arte seria o resultado da incidência de uma *ars poetica* sobre mitos, fantasias e sonhos, *Finnegans Wake* teria dificuldades quanto a seu reconhecimento como obra literária, uma vez que a intenção de Joyce parece ser exatamente a de abolir a distância entre sua *ars poética* e a matéria sobre a qual incide.

Se o “sonho literário” é ventilado pela abertura que separa as palavras daquilo que eventualmente significam – espaço habitado pela narrativa, pelo desfile de personagens, cenários e tramas –, uma obra literária “desperta” de seu sonho, em que não há distância entre aquilo que busca enquadrar e o próprio enquadre, não permite mais a circulação de sentidos unívocos e, por extensão, a fixação de qualquer sentido. Isso não quer dizer que uma obra como *Finnegans Wake* esteja isenta dos influxos da narrativa ou dispense personagens, cenários ou tramas. Esses elementos não estão ausentes, mas sua presença é marginal, lateral, perdida no meio da massa de linguagem. O oxigênio que permitiria desviar a atenção do leitor para algo além das palavras, de sua materialidade, de sua sonoridade, foi retirado. Não há, no sonho joyciano, nem tempo nem lugar para tomar um pouco de ar, uma vez que o fôlego da leitura não remete a nenhum imaginário que possa sustentá-lo. No entanto Lacan reconhece o fracasso da tentativa de pôr fim à literatura, pois, como afirma, o sonho ainda se “arrasta” e, podemos acrescentar, arrasta-se inclusive joycianamente, como pode testemunhar a literatura produzida nas mais diversas línguas.⁵

A rigor, “fracasso” não seria bem o termo adequado para descrever o suposto desejo de Joyce de pôr um fim à literatura, ao menos se seguirmos a tese exposta por Maurice Blanchot em *Le livre à venir*, no qual afirma que o destino da literatura é justamente “ir em direção dela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (Blanchot 1959: 265). Sabemos que essa afirmação se dá em um contexto no qual Blanchot procura responder às previsões do desaparecimento da literatura em decorrência das teses hegelianas da incapacidade da arte de participar da realização do

⁵ Para ficarmos com os representantes mais evidentes na literatura brasileira, como não reconhecer as marcas joycianas do sonho literário nas obras que vão de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, passando por *Galáxias*, de Haroldo de Campos, até *Catatau*, de Paulo Leminski?

mundo, estando fora da série que conduz à liberdade real, uma vez que não seria capaz de portar a necessidade do absoluto. Na perspectiva de Hegel, é a história, e não a arte, que tende a essa realização do absoluto. Blanchot não se opõe a essa previsão de desaparecimento que o historicismo lança sobre as artes e a literatura, mas, ao concordar com essa tese, não o faz em nome da história, e sim para reafirmar a singularidade da experiência literária que, se conduz a algum lugar, o faz por si mesma e apenas em seu próprio nome.

Na verdade, Blanchot não parece interessado em contestar as teses historicistas que, não obstante ainda reservem lugar para a literatura, procuram subordiná-la a seus próprios objetivos. Para ele, trata-se não de defender a pertinência ou não da literatura, mas de examinar os efeitos, no domínio literário, do cerco estabelecido por um mundo que parece não precisar mais dela. Nesse sentido, o escritor e crítico francês vê com reservas certo “refúgio no subjetivo”, reação a essa ameaça de subordinação da literatura a outros interesses que não os dela própria. A obra literária não deve ser confundida com uma expressão da subjetividade — o que o leva a fazer um elogio às obras que não remetem imediatamente a seu autor, fato que justificaria a exclusão de Joyce de seu cânone —, pois é uma “realização” que por si precede qualquer realização subjetiva.

A marcha da literatura é, para Blanchot, uma experiência levada adiante em nome próprio, tanto quanto “um poema é a profundidade aberta sobre a experiência que o torna possível” (ibid.: 269). Se a literatura caminha na direção dela própria é porque ela é “uma busca inquieta e infinita de suas próprias origens”, uma busca pelo “poema do poema”, na qual estariam inscritos, para o poeta, “a possibilidade e a impossibilidade do cantar” (ibid.).

Nessa perspectiva, a afirmação de que a essência da literatura é seu desaparecimento não tem tonalidade apocalíptica. Para Blanchot, é apenas por meio de um eclipse da obra que se pode ter acesso ao movimento, à busca, ao “exercício” que a produziu, uma vez que, como expressão da essência da linguagem, esta também é

questionada na obra. Em contrapartida, afirmar que a literatura tende a seu desaparecimento é desejar seu fim como “essência”, desejar o abandono da concepção prescritiva da literatura, das fórmulas antecipadas que dariam ao escrito o estatuto de obra literária. Classificar uma obra como literária – o que teria certa relevância no que diz respeito à recepção de *Finnegans Wake*, caso a consagração de Joyce como escritor já não estivesse consolidada – é uma questão delicada, exatamente porque a essência da literatura “é escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou a realize”, uma vez que ela “nunca está aí, ela sempre está por ser encontrada ou inventada” (ibid.: 273).

Uma obra literária acena, portanto, para o desaparecimento da literatura justamente porque indica aquilo que ela não é, a “não-literatura”, ainda que seu autor possa ter consciência de certa “realidade” da literatura e seja por vezes convocado a responder por essa realidade. Assim, a literatura deve ser pensada como aquilo que, ao dirigir-se para fora de si mesma, está indo, na verdade, em sua própria direção, guiada pelo que tem de irreal, impossível ou irrealizável como essência. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva que concebe o campo literário não como terreno que interroga a pertinência literária de uma obra, mas como o que é capaz de conviver com a idéia de que todo livro participa, em maior ou menor grau, dos destinos da literatura.

Desse modo, o reconhecimento por Lacan, a partir da obra de James Joyce, de um desejo de pôr fim à literatura poderia convergir para a perspectiva de Blanchot de uma literatura que vai na direção de seu próprio desaparecimento. Não se trata, com Joyce, de um desejo de pôr fim ao sonho literário em nome da história, mesmo porque sabemos, por meio de Stephen Dedalus, que a história é um pesadelo do qual ele tenta despertar. Não se trata de despertar a literatura por meio do pesadelo da história, mas de ir em direção ao que está em seu cerne. Talvez por essa razão Lacan tenha justificado aos estudantes da Universidade de Yale que seu interesse

por Joyce decorria do fato de ele ter sido um escritor que procurou ir além da literatura (Lacan 1975: 36), ou, para usarmos os termos de Blanchot, por ter sido um escritor movido pelo desejo da “não-literatura”.

Como caracterizar essa “não-literatura”, como estabelecer o que estaria para além da literatura e que designaria, de certo modo, seu fim?

Os comentários de Jacques-Alain Miller a respeito da perspectiva lacaniana sobre a obra de Joyce são esclarecedores. O escritor nos dá o testemunho de que sua escrita parece não visar à literatura como produto de fantasias ou como mais uma elaboração do reino da ficção. A escrita de Joyce, que teria em *Finnegans Wake* seu refinamento máximo, não parece se render ao imaginário literário. Em vez disso, vai em direção ao “real da literatura”, que não é outra coisa que “a pura relação à língua” (Miller 1998a: 18). O que está em primeiro plano não é mais a narrativa, nem os personagens, nem quaisquer “semblantes aristotélicos da poética”, mas aquilo que o sonho literário de certo modo recobre, ou seja, o universo enlouquecedor das palavras e as infinitas relações entre os sons e os sentidos na língua.

A escrita de Joyce, no entanto, revela algo mais: da “pura relação à língua” foi possível derivar um gozo, que não é produto da narrativa nem subordinado à dimensão imaginária. Eis a razão para o grande estranhamento que a obra de Joyce provoca, sobretudo em nós leitores, habituados a seguir a trilha do gozo por meio dos caminhos da ficção.

Se isso foi capaz de fazer estremecer a tradição literária, possibilitou também à psicanálise, com Lacan, reordenar sua perspectiva em relação a seus fins, sobretudo no que concerne ao sintoma, uma vez que saber lidar com o que, da “pura relação à língua”, um sujeito é capaz de extrair como gozo talvez seja “o melhor do que se pode esperar de uma análise em seu fim” (Lacan 1971a: 5). Lacan não esconde seu próprio espanto: “O extraordinário não é que Joyce

tenha alcançado isso sem Freud (pois não é suficiente que o tenha lido), mas sem o recurso à experiência de uma análise (o que talvez o tivesse enganado com alguma finalidade rasa)” (Lacan 1979b: 36).

Sintoma e símbolo

Um pequeno mal-entendido no cartaz que anunciava a conferência de Lacan perante o V Simpósio Internacional James Joyce serviu de pretexto para uma discussão a respeito das relações entre sua noção de sintoma e a noção de símbolo: “Jacques le symbole” [“Jacques o símbolo”] foi o título divulgado da conferência “Joyce le symptôme” que Lacan comunicara a Jacques Aubert.

“Do *sym* que ‘*ptoma*’ ao *sym* que ‘*bole*’ há uma distância que Lacan julga imprescindível respeitar, mesmo porque a etimologia distingue, no grego, aquilo que cai [*ptomer*] daquilo que se joga [*bole*] simultaneamente (*sym*). O interesse de Lacan em distinguir sintoma de símbolo, sobretudo em Joyce, recai no entanto sobre um outro ponto: “Não é a mesma coisa dizer ‘Joyce o sintoma’ ou ‘Joyce o símbolo’. Se digo ‘Joyce o sintoma’ é que o sintoma, o símbolo, ele o abole, se posso continuar nesse mesmo veio. Não é apenas ‘Joyce o sintoma’, é Joyce como ex-assinante do inconsciente, se assim posso dizê-lo” (Lacan 1979a: 24).

A oposição entre sintoma e símbolo no sentido de “abolição” do símbolo pelo sintoma traduz a perspectiva inovadora que Lacan lança sobre o sintoma, ao tomá-lo como algo não inteiramente recoberto pelo inconsciente. A caracterização de “Joyce o sintoma” como ex-assinante do inconsciente poderia ser tomada como a de alguém que promove a abolição do simbólico em favor do sintoma, o inconsciente identificado aqui à dimensão simbólica da linguagem.

Na verdade, é com Freud que se promove a assimilação do símbolo ao sintoma, uma vez que os sintomas histéricos eram concebidos pelo discurso médico de então como algo sem sentido, fora da dimensão simbólica. Ao tomar o sintoma histérico como a expressão de uma linguagem, Freud concebe a psicanálise como o

que permite orientar-se na perspectiva de liberação do sentido retido em suas malhas. A interpretação psicanalítica implicaria a passagem da linguagem figurada do sintoma para uma linguagem literal com a qual se confundiria o sentido primitivo do desejo.

As relações entre sintoma e símbolo, no entanto, devem ser examinadas com cuidado, pois a orientação impressa por Lacan no sentido de sua distinção não chega ao extremo de configurar uma ruptura entre eles. Ao tornar presente o sintoma na condição de ex-assinante do inconsciente, Joyce indica uma dimensão do sintoma não inteiramente assimilada ao inconsciente, ou ao menos ao inconsciente como símbolo, seja no sentido freudiano, como linguagem cifrada, seja no lacaniano, de “inconsciente estruturado como uma linguagem”, no qual a primazia da dimensão simbólica sobre a imaginária leva à determinação do registro do real como a manifestação do impossível no nível do símbolo.

Para que se possa conceber o sintoma como algo que não se confunde inteiramente com a dimensão simbólica, é preciso examinar o “falso furo” que Lacan identifica entre eles. A esse respeito, Lacan é mais que nunca freudiano, ou seja, parte do princípio de que o sintoma existe e subsiste como enganchado à linguagem, isto é, à dimensão do símbolo. No entanto o discurso do inconsciente não é composto de um único enlace no qual um significante se conjuga a um segundo, produzindo com isso um novo sentido. Essa concepção, ainda que insuficiente, está em consonância com o modo como Freud fundou o inconsciente, a partir dos novos sentidos que emergiam dos lapsos, equívocos e sonhos, e que, de certo modo, corresponderia à linguagem enigmática do sintoma.

É com Joyce que Lacan pode perceber um segundo enlace no nível do discurso do inconsciente, distinto do primeiro, que une o símbolo ao sentido. Esse outro enlace, apesar de manipular a mesma matéria que produz a assinatura do inconsciente, é capaz de cancelar essa assinatura ao promover a conjugação entre significantes, não mais com a intenção de produzir sentido, mas fundamentalmente

com a finalidade de produção de gozo. É como artífice, instalado na dobradura entre símbolo e sintoma, que Joyce, operando com a matéria languageira, produz sobre ela uma elucubração para além da que resulta na forma de inconsciente. Se este é produzido por “um saber que não se sabe”, trata-se de um saber comprometido com a emergência imprevisível, enigmática, de novos sentidos que convocam a tradução e a interpretação. Com Joyce, o artesão demonstra um *savoir-faire* com a linguagem capaz de levá-la deliberadamente ao limite da intradutibilidade.

O introdutor da “intradução”, como a ele se refere Lacan, ao adotar um procedimento de escrita que obscurece seu sentido, não o faz, como em *Finnegans Wake*, pelo apagamento do sentido das palavras, mas por sua indecidibilidade, arquitetada por meio de uma cuidadosa proliferação dos inúmeros sentidos possíveis – inclusive translingüísticos – de cada palavra. Tal *savoir-faire* com a linguagem vai ao encontro da renovação da noção de sintoma levada adiante por Lacan em seus últimos seminários, a ponto de defini-lo como “o modo como cada um goza do inconsciente enquanto ele o determina” (Lacan 1974-5: 106). O sintoma não está, desse modo, subordinado inteiramente ao símbolo, como “elucubração do inconsciente”, mas determinado por sua “realidade”, isto é, por aquilo que, nesse discurso, o faz girar em torno de um furo.

O que há de surpreendente em Joyce é que seu sintoma, isto é, o modo pelo qual, como “ex-assinante”, goza do inconsciente, dispensa a mediação da articulação entre simbólico e imaginário, o que, em *Finnegans Wake*, implicou relegar ao segundo plano a narrativa, a determinação dos personagens ou o encadeamento da trama, ou seja, o abandono de qualquer compromisso em fazer prevalecer um sentido unívoco do texto. O que Lacan parece demonstrar, por meio de Joyce, sem procurar camuflar sua própria surpresa, é que é possível utilizar a linguagem com finalidades de gozo, e mesmo de sua circunscrição, sem passar pela mediação dos semblantes da linguagem que favorecem a via do sentido e da compreensão e tornam possível a tradução.

As ressonâncias dessa renovação da noção de sintoma promovida por Lacan sobre o entendimento do que vem a ser nossa relação com a linguagem em geral e com a literatura em particular é algo cuja extensão ainda está por ser apurada. De imediato, como se pode detectar em qualquer página de *Finnegans Wake*, a conjugação significante, ao promover a fuga constante do sentido, faz sobrevir, na palavra, a dimensão das letras.

A partir daí, algumas questões me ocorrem: seria a letra a convergência final, a significação derradeira da obra de Joyce? Cumpriria ela essa função exatamente por guardar a propriedade “litoral” assinalada por Lacan, a de ser formada pelo encontro entre matérias heterogêneas, entre o símbolo e seu impossível? Nesse sentido, até que ponto a letra poderia ser pensada, ela própria, como sintoma de nossos encontros e desencontros com a linguagem? Até que ponto a possibilidade de perceber na linguagem, para além de seus efeitos de sentido, seu “efeito sintoma”, ou seja, o fato de que a matéria que a compõe não está comprometida com a construção de uma ficção, mas com a produção de um furo em si mesma, poderá ter impacto sobre os destinos da literatura?

Vemos que, com essa noção de sintoma, já não estamos mais na clássica oposição entre sintoma e sublimação (dois dos destinos possíveis da pulsão freudiana), que, de um modo ou de outro, marcou o encontro da psicanálise com as obras de arte. Se a noção de sublimação é o que permite a caracterização da pulsão freudiana como distinta do “instinto sexual”, por implicar a possibilidade de satisfação no campo da cultura e não apenas na natureza, ela no entanto se confunde com uma espécie de refúgio no qual o artista encontraria, por meio do reconhecimento social e das recompensas que daí derivam, as compensações para as restrições de satisfação que a própria cultura impõe a todos. A noção de sintoma que Lacan elabora a partir de Joyce permite repensar as relações entre psicanálise e obra de arte fora do contexto da sublimação, dominante desde Freud.

Associada à idéia de satisfação da pulsão, a noção lacaniana de sintoma é menos refúgio e mais um saber lidar com a realidade da linguagem e com o gozo que daí se deriva. Por meio dela, as relações entre psicanálise e literatura recebem novo impulso, pois a noção lacaniana de sintoma estremece a clássica oposição entre o psicanalista, o clínico, cuja prática implica um suposto saber sobre o sintoma, e o escritor, considerado no máximo um “narrador” do sintoma. A originalidade da leitura de Joyce por Lacan descobre no escritor não um narrador, e sim um praticante de seu sintoma. A arte de Joyce, diferentemente da de outros escritores até então, ao desprezar em seu ponto culminante a cena ou a narrativa, e também diferentemente do analista ou do analisante, ao desconsiderar os recursos da psicanálise, considerando-os supérfluos, interroga ao mesmo tempo a literatura, mirando-a da beira de seu abismo, e a psicanálise, forçando-a a se confrontar com sua noção de sintoma.

Ao assinalar em Joyce a função vital da obra para seu autor, Lacan reacende a clássica questão da relação entre vida e obra. O acento recai aqui muito mais sobre a noção de “vida”, normalmente confundida com a biografia do autor, comumente transformada em “agregado de anedotas” que pouco tem a ver com o que Starobinski chama de a “história dos estados sucessivos do desejo” (Starobinski 1970: 279). Nesse aspecto, pensar uma continuidade entre vida e obra vai no sentido de que é preciso não conhecer a vida para receber a obra (por mais duvidoso que seja “conhecer” a vida de alguém), mas reconhecer que a obra forma um *continuum* com a vida, como um dos estados sucessivos do desejo. Isso não significa desconhecer a obra em nome da vida, confundi-la com qualquer outro ato do desejo, pois, como obra, e literária, apresentaria um modo singular de enlace entre gozo e linguagem. Starobinski delinea uma perspectiva particularmente interessante: “Não sendo mais, vida e obra, realidades incomensuráveis, a psicanálise nos coloca diante de um conjunto significativo, diante de uma longa melodia ininterrupta que é, ao mesmo tempo, vida e obra, destino

e expressão, a vida tomando valor de expressão, e a obra tomando valor de destino” (ibid.: 280).

O espanto que Joyce ainda hoje provoca nos leitores, cada vez mais inaptos a consumir produtos que resistem à massificação, nos críticos, cuidadosamente convocados a esmiuçar, a rastrear seu texto, e nos psicanalistas, sempre que julgam que a psicanálise já está de posse das verdades imutáveis de nossa relação com a linguagem, certamente tem relação com a “longa melodia ininterrupta” que nos legou. Lacan leitor de Joyce se deixa invadir por essa melodia, não dando mostras de qualquer intenção de dominá-la, talvez por intuir que essa obra toca no núcleo da clínica psicanalítica, o que Jacques-Alain Miller soube captar com precisão:

O que me parece mais seguro da clínica é esta questão: por que não ser poeta, em vez de memorioso [*remémorer*]?

Joyce mostra que o trauma é o da incidência da língua sobre o ser que fala. Tudo o que Freud disse a respeito da fixação passa pela língua. Joyce nos mostra, de maneira pura, a essência do trauma, que é o trauma da língua. Ele explora esse trauma, o “sintraumatiza”, como diz Lacan. É essa a essência de todo sintoma. Eles têm o hábito de se esconder sob as fantasias, mas com Joyce nós temos a sua essência. É o núcleo da clínica (Miller 1998a: 20).

Se Funes, o “memorioso” personagem de Borges, encarna o ideal de rememoração sonhado por Freud, dentro da concepção de que o trauma da língua poderia se desfazer uma vez preenchidas todas as lacunas da memória, depois de Joyce lido por Lacan o “leitor ideal acometido por uma insônia ideal” já não pode mais ter em seu horizonte o fim do trauma, pois este seria também o fim de sua relação com a linguagem. Desse trauma, nem mesmo *Finnegans Wake* sonha nos fazer despertar.

Referências bibliográficas

Referências diretas a James Joyce na obra de Jacques Lacan

- (1957a) "Le séminaire sur 'La lettre volée'". Em: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 25.
- (1957b) "O seminário sobre 'A carta roubada'". Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 28.
- (1967) "La méprise du sujet supposé savoir". *Scilicet*, n. 1. Paris, p. 39.
- (1971a) "Lituraterre". *Ornicar? Revue du Champ Freudien*, n. 41. Paris, 1987, p. 5.
- (1972-3a) *Le Séminaire, Livre XX: Encore*. Paris: Seuil, 1975, p. 37.
- (1972-3b) *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 51.
- (1973a) "Postface". Em: *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, p. 252.
- (1973b) "Posfácio". Em: *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- (1975) "Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines". *Scilicet*, n. 6-7. Paris, 1975, p. p. 32-7.
- (1975-6) "Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*". *Ornicar? Revue du Champ Freudien*, n. 6-11. Paris, 1976-7.
- (1976) "Préface à l'édition anglaise du *Séminaire, Livre XI*". *Ornicar? Revue du Champ Freudien*, n. 12/13. Paris, 1977, p. 126.
- (1979a) "Joyce le symptôme I". Em: AUBERT, J. *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin, 1987, p. 21-9.
- (1979b) "Joyce le symptôme II". Em: AUBERT, J. *Joyce avec Lacan*. Ob. cit., p. 31-6.

Referências à crítica joyciana em "Le Séminaire, Livre XXIII: Le *sinthome*"

ADAMS, Robert M.

- (1962) *Surface and symbol: the consistency of James Joyce's Ulysses*. New York / London: Oxford University Press.

ANDERSON, Chester G. (org.)

- (1968) *A portrait of the artist as a young man: text, criticism and notes*. New York: Viking Press.

AUBERT, Jacques

- (1977) "Galerias pour un portrait". "Analytica", n. 4, supplément au n. 9 d'*Ornicar? Revue du Champ Freudien*. Paris, p. 3-18.

(1987) *Joyce avec Lacan*. Ob. cit.

ATHERTON, James S.

(1959) *The books at the wake: a study of literary allusions in James Joyce's Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.

HART, Clive

(1962) *Structure and motif in Finnegans Wake*. London / Evaston: Faber & Faber / Northwestern University Press.

KENNER, Hugh

(1956a) "The *Portrait* in perspective". Em: *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press, 1987, p. 109-33.

(1956b) "O *Retrato* em perspectiva". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit., p. 90-110.

SCHECHNER, Mark

(1974) *Joyce in nightown: a psychoanalytical inquiry into Ulysses*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

SOLLERS, Philippe

(1975) "Joyce et cie". *Tel Quel*, n. 64. Paris, p. 15-30.

Sites sobre James Joyce na internet

HYPERMEDIA JOYCE STUDIES

<http://astro.temple.edu/~callahan/hjs/hjs.html>

Editado por R. L. Callahan, da Universidade de Temple. Contém artigos dos mais eminentes críticos joycianos nos Estados Unidos, embora não seja atualizado com frequência.

JAMES JOYCE QUATERLY

<http://www.utulsa.edu/jjoyceqtrly/homejjq.html>

Site oficial do prestigiado periódico americano, sediado na Universidade de Tulsa. Editado por Robert Spoo.

JOYCE STUDIES ANNUAL

<http://www.utexas.edu/utpress/journals/jjsa.html>

Editado por Thomas F. Staley, da Universidade do Texas, em Austin, busca ser um instrumento de auxílio nas pesquisas em torno da obra de Joyce. Fornece a programação dos estudos anuais e linhas de pesquisa.

THE BRAZEN HEAD: A JAMES JOYCE PUBLIC HOUSE

<http://www.rpg.net/quail/libyrinth/joyce>

Site bem-humorado que conduz aos múltiplos aspectos da obra de Joyce como se o navegante estivesse em um *pub*. Vários links relacionados a Joyce, além de informações sobre as relações do escritor com a música. Inclui a voz do próprio Joyce lendo fragmentos de sua obra.

THE INTERNATIONAL JAMES JOYCE FOUNDATION

<http://www.cohums.ohio-state.edu/english/organizations/ijjf>

Entidade fundada em 1967, promotora dos Simpósios Internacionais, inclusive daquele no qual Lacan fez sua conferência. Vários *links* relacionados a James Joyce, inclusive uma livraria virtual especializada.

THE JAMES JOYCE CENTRE

<http://www.jamesjoyce.ie>

Sediado em Dublin, conta com a participação, inclusive, de descendentes da família de Joyce.

WORK IN PROGRESS A TOUR OF THE DOWNTOWN DUBLIN OF ULYSSES

<http://2street.com/joyce/maps/tour.html>

Um guia geográfico pelas ruas de Dublin, acompanhando, por meio de mapas e fotos, os passos de Stephen Dedalus e Leopold Bloom em *Ulysses*.

ZURICH JAMES JOYCE FOUNDATION

<http://www.geocities.com/Athens/Academy/3662/joyce.htm>

Dirigida por Fritz Senn, grande especialista na obra de James Joyce. A Fundação possui sede com importante acervo crítico da obra de Joyce, aberto ao público. *Link* especial a respeito do Fluntern Cemetery, local onde Joyce está enterrado.

Livros de Joyce online

A portrait of the artist as a young man

<http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/artist/index.html>

Dubliners

<http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/dublin/index.html>

Ulysses

<http://www.bibliomania.com/Fiction/joyce/ulysses/index.html>

Listas de discussão

j-joyce@lists.utah.edu

Lista de discussão sobre vários aspectos da obra de Joyce. Excelente meio de consulta.

fwake-l@listserv.heca.ie

Lista de discussão específica para o *Finnegans Wake*. Promove leituras e discussões a cada página.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio

(1982) *Le langage et la mort*. Mesnil-sur-l'Estrée: Christian Bourgois Éditeur, 1997.

ANDERSON, Chester G.

(1986) *James Joyce*. New York: Thames & Hudson.

ANTELO, Raúl

(1998) "Guerra cultural". *Cult*, n. 17. São Paulo, Lemos Editorial, p. 46-9.

ASSOUN, Paul-Laurent

(1989) "Fonctions freudiennes du père". Em: *Le Père: métaphore paternelle et fonctions du père: l'interdit, la filiation, la transmission*. Paris: Denoël / L'Espace Analytique, p. 25-51.

AUBERT, Jacques (org.)

(1987) *Joyce avec Lacan*. Ob. cit.

BARTHES, Roland

(1970) *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

(1971) "Entretien avec Stephen Heath: a conversation with Roland Barthes". Em: *Œuvres complètes*, t. II: 1966-1973. Paris: Seuil, 1994, p. 1.291-306.

(1973a) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

(1973b) "Variations sur l'écriture". Em: *Œuvres complètes*, t. II: 1966-1973. Ob. cit., p. 1.535-72.

(1975) *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

(1977) *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

(1982) *O grão da voz: entrevistas: 1962-1980*. Lisboa: Edições 70.

BECKETT, Samuel

(1961) "Dante... Bruno. Vico... Joyce". Em: BECKETT, Samuel et al. *Our examination round his factification for incamination of work in progress*. London: Faber & Faber, p. 3-22.

BÉNÉJAM, Valérie

(1995) "Writing and corresponding in *Ulysses*: sending a 'French letter' to a 'postmistress'". 16^o Colóquio James Joyce. Paris. Mimeo.

BENJAMIN, Walter

(1971) "La tâche du traducteur". Em: *Œuvres I: Mythe et violence*. Paris: Lettres Nouvelles, p. 261-75.

BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques

(1991) *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BLANCHOT, Maurice

(1955) *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

(1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.

BOEHNER, Philoteus & GILSON, Etienne

(1952) *História da filosofia cristã*. 4.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

BORGES, Jorge Luis

(1939) "Joyce y los neologismos". Em: MONEGAL, Emir Rodriguez. (org.). *Jorge Luis Borges. Ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 136-8.

(1944) "Funes, o memorioso". Em: *Ficções*. São Paulo / Porto Alegre: Abril Cultural / Globo, 1972, p. 115-25.

(1951) "Kafka y sus precursores". Em: MONEGAL, Emir Rodriguez. (org.). *Jorge Luis Borges. Ficcionario: una antología de sus textos*. Ob. cit., p. 307-9.

BRANCO, Lucia Castello

(1995) "Palavra em estado de larva". Em: BRANCO, L. Castello & BRANDÃO, Ruth Silvano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, p. 122-7.

BRUNN, Emilie Zum & LIBERA, Alain de (org.)

(1986) *Celui qui est: interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3-14*. Paris: Les Éditions du Cerf / Centres d'Études des Religions du Livre.

CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de

(1971) *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Haroldo de

(1963) "Da tradução como criação e como crítica". Em: *Metalinguagem e outras metas*. 4.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CHAYES, Irene Hendry

(1993) "As epifanias de Joyce". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Rio de Janeiro, Escola Letra Freudiana, p. 120-8.

CIXOUS, Hélène

(1968a) "A doutrina da epifania e seu contexto (extrato de *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*)". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit., p. 133-43.

(1968b) "Evolução da noção de epifania (extrato de *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*)". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit., p. 129-32.

DALBOSCO, Honório S.S.B. (ed.)

(1984a) "Êxodo". Em: *Bíblia sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, p. 76-116.

(1984b) "Livro de Daniel". Em: *Bíblia sagrada*. Ob. cit., p. 975-97.

DELAY, Jean

(1956) *La jeunesse d'André Gide*. 2 vol. Paris: Gallimard.

DERRIDA, Jacques

(1967) "Freud et la scène de la écriture". Em: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.

(1968) *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

(1984) "Deux mots pour Joyce". Em: *Ulysse gramophone*. Paris: Galilée, 1987.

(1987) *Ulysse gramophone*. Ob. cit.

DIXON, John

(1992) "Ecce puer, ecce pater: a son's recollection of an unremembered father". *James Joyce Quarterly*, vol. 29, n. 23. Tulsa, University of Tulsa, p. 485-92.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan

(1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.

ECO, Umberto

(1962) *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 1993.

ELIOT, T. S.

(1934) "Tradition and the individual talent". Em: *Selected essays*. London: Faber & Faber.

(1959) "Ulisse, order et mythe". *La Revue des Lettres Modernes*, n. 46-48. Paris, p. 145-50.

ELLMANN, Richard

(1976) *Selected letters of James Joyce*. New York: Viking Press.

(1982a) *James Joyce*. New York: Oxford University Press.

(1982b) *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1989.

ERNOULT, Alfred & MEILLET, Antoine

(1932) *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4^e ed. Paris: Klincksieck, 1967.

ESCOLA LETRA FREUDIANA

(1993) "Retratura de Joyce: uma perspectiva lacaniana". *Revista da Escola Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit.

FREUD, Sigmund

(1901) "A psicopatologia da vida cotidiana". Em: *Obras completas*, vol. VI. Rio Janeiro: Imago, 1976.

(1905) "Os chistes e sua relação com o inconsciente". Em: *Obras completas*, vol. VIII. Ob. cit.

(1912-3) "Totem e tabu". Em: *Obras completas*, vol. XIII. Ob. cit., p. 13-194.

(1923) "A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade". Em: *Obras completas*, vol. XIX. Ob. cit., p. 177-84.

(1925) "Inibições, sintomas e ansiedade". Em: *Obras completas*, vol. XX. Ob. cit., p. 95-201.

(1934-8) "Moisés e o monoteísmo: três ensaios". Em: *Obras completas*, vol. XXIII. Ob. cit., p. 13-161.

GABLER, Hans Walter (org.)

(1986) *Ulysses: the corrected text*. New York: Vintage Books.

GÉRARD, André-Marie

(1989) *Dictionnaire de la Bible*. Paris: Robert Laffont.

GILBERT, Stuart (org.)

(1957) *Letters of James Joyce*, vol. 1. London: Faber & Faber.

GUIMARÃES, César

(1997a) "A imagem soletrada". Em: *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG Editora, p. 208-26.

(1997b) "O que é uma imagem em literatura?". Em: *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Ob. cit., p. 60-82.

IRMA

(1997) *La conversation d'Arcachon. Cas rares: les inclusables de la clinique*. Paris: Agalma / Seuil.

JAMES JOYCE QUATERLY

(1991) "Joyce between genders: Lacanian views". *James Joyce Quarterly*, vol. 29, n. 1. Tulsa, University of Tulsa.

JOYCE, James

(1905a) "Carta a Stanislaw Joyce, 15 de março". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 57-9.

(1905b) "Carta a Stanislaw Joyce, a respeito do filho Giorgio, 18 de setembro". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 72-5.

(1905c) "Carta a Stanislaw Joyce, 24 de setembro". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 75-8.

(1906) "Carta a Stanislaw Joyce, 31 de agosto". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 98-101.

(1909) "Carta a Nora Barnacle, 2 de dezembro". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 180-1.

(1914a) "The dead". Em: *Dubliners*. The Viking Critical Library. New York: Penguin Books, 1996, p. 175-224.

(1914b) "Os mortos". Em: *Dublinenses*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 177-222.

(1916a) *A portrait of the artist as a young man*. The Viking Critical Library. New York: Penguin Books, 1977.

(1916b) *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Siciliano, 1992.

(1920) "Carta a Stanislaw Joyce, 29 de agosto". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 267-8.

- (1922) *Ulisses*. 8.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- (1925) "Carta a Harriet Shaw Weaver, 15 de agosto". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 308-9.
- (1934) "Carta a Alfred Bergan, 20 de dezembro". Em: ELLMANN, Richard (org.). *Selected letters of James Joyce*. Ob. cit., p. 371.
- (1939) *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1992.
- (1944) *Stephen Hero*. London: Paladin, 1991.
- (1965) "Epifânias". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit.
- (1966) *Letters of James Joyce*. 2 vol. New York: The Viking Press.
- (1982) *Œuvres*, t. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- (1995) *Œuvres*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.

KANT, Immanuel

- (1781) *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbekian, 1989.

KENNER, Hugh

- (1974) *The stoic comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- (1987a) *Dublin's Joyce*. Ob. cit.
- (1987b) *Ulysses: revised edition*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.

LACAN, Jacques

- (1955-6a) *Le Séminaire, Livre III: Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- (1955-6b) *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- (1956b) "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose". Em: *Écrits*. Ob. cit., p. 531-83.
- (1956c) "De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 537-90.
- (1956d) "Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 461-95.
- (1957c) "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". Em: *Écrits*. Ob. cit., p. 493-528.
- (1957d) "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 496-533.
- (1958a) "La signification du phallus". Em: *Écrits*. Ob. cit., p. 685-95.
- (1958b) "A significação do falo". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 692-703.
- (1958c) "Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir". Em: *Écrits*. Ob. cit., p. 739-64.
- (1958d) "Juventude de Gide ou a letra e o desejo". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 749-75.
- (1959-60a) *Le Séminaire, Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- (1959-60b) *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- (1960a) "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien". Em: *Écrits*. Ob. cit., p. 793-827.
- (1960b) "Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano". Em: *Escritos*. Ob. cit., p. 807-42.

- (1964-5) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Ob. cit.
- (1969-70a) *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- (1969-70b) *Le Séminaire, Livre XVII: L'Envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991.
- (1971b) "Lituraterra". *Che vuoi?*, vol. 1, n. 1. Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986, p. 17-32.
- (1973c) "Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Écrits* (Walter Verlag)". *Scilicet*, n. 5. Paris, p. 11-7.
- (1974) "Conférence à Genève sur le symptôme". *Le Bloc-Notes de la Psychanalyse*, n. 5. Genebra, 1985, p. 5-23.
- (1974-5) "Le Séminaire, Livre XXII: R.S.I.". *Ornicar?*, n. 2-5. Paris, 1975.

LAURENT, Eric

- (1998) "Symptôme et nom propre". *Revue de la Cause Freudienne*, n. 39. Paris, p. 19-33.

LÉVESQUE, Claude & MCDONALD, Christie (org.)

- (1982) *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB.

LIBERA, Alain de

- (1986a) "La théologie rhénane: l'être et le bien". Em: BRUNN, Emilie Zum & LIBERA, Alain de (org.) *Celui qui est: interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3-14*. Ob. cit., p. 127-62.
- (1986b) "Préface". Em: BRUNN, Emilie Zum & LIBERA, Alain de (org.) *Celui qui est: interprétations juives et chrétiennes d'Exode 3-14*. Ob. cit., p. 10-4.
- (1991) *Penser au Moyen-Âge*. Paris: Seuil.

MACHADO, Ana Maria Netto

- (1997a) "As implicações da presença da noção de escrita na psicanálise". Em: *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, p. 211-50.
- (1997b) "Letra e escrita e suas relações com o significante e a lógica". Em: *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ob. cit., p. 148-81.

MARION, Jean-Luc

- (1989) "Théo-logique". Em: JACOB, André (org.). *Encyclopédie philosophique universelle*, vol 1: *L'Univers philosophique*. Paris: PUF, p. 17-25.

McLUHAN, Eric

- (1997) *The role of thunder in Finnegans Wake*. Toronto: University of Toronto Press.

MESCHONNIC, Henri

- (1989) *La rime et la vie*. Paris: Verdier.

MILLER, Jacques-Alain

- (1983-4) "Conferências caraquenas". Em: *Percurso de Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 9-89.

- (1989a) "Jacques Lacan et la voix". Em: *La voix*. Paris: Lysimaque, p. 175-84.
- (1989b) "La psychose dans le texte de Lacan". Em: Centre Freudien Romand d'Études Cliniques et Littéraires. *La psychose dans le texte*. Paris: Navarin, p. 131-41.
- (1991) *Logicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial.
- (1992) "Petite introduction à l'au delà de l'Oedipe". *Revue de la Cause Freudienne*, n. 21. Paris, p. 7-10.
- (1993) "Sur le Gide de Lacan". *Revue de la Cause Freudienne*, n. 25. Paris, p. 7-38.
- (1994a) "De mujeres y semblantes II". Em: *De mujeres y semblantes*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador, p. 83-112.
- (1994b) "El analista y los semblantes". Em: *De mujeres y semblantes*. Ob. cit., p. 11-59.
- (1996a) "L'interprétation à l'envers". *Revue de La Cause Freudienne*, n. 32, p. 9-13.
- (1996b) "Interpretação pelo avesso". *Correio*, n. 14. São Paulo, EBP, p. 13-8.
- (1996c) "O escrito na palavra". *Opção Lacaniana*, n. 16. São Paulo, p. 94-102.
- (1997) "Vide et certitude". Em: IRMA. *Le conciliabule d'angers: effets de surprise dans les psychoses*. Paris: Agalma / Scuil, p. 225-31.
- (1998a) "Lacan avec Joyce: le séminaire de la section clinique de Barcelone". *Revue de la Cause Freudienne*, n. 38. Paris, p. 7-20.
- (1998b) "Le sinthome, un mixte de symptôme et fantasme". *Revue de La Cause Freudienne*, n. 39. Paris, p. 7-17.

MILLER, Jacques-Alain *et al.*

- (1992) "Comentario del seminario inexistente". Em: *Comentário del seminario inexistente*. Buenos Aires: Manantial, p. 11-43.

MILLOT, Catherine

- (1993) "Epifanias". *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13. Ob. cit., p. 144-50.

MILNER, Jean-Claude

- (1995a) *L'oeuvre claire: Lacan, la science, la philosophie*. Paris: Scuil.
- (1995b) *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

- (1973) *Le titre de la lettre*. Paris: Galilée.

PASCHINI, Pio, Monsenhor (org.)

- (1948) "Beghine e Begardi". Em: *Enciclopedia cattolica: ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico*, vol. II. Città del Vaticano / Florença: G. S. Sansoni, p. 1.143-8.

PERRONE-MOISÉS, Lcyla

- (1980) "Lição de casa". Em: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, p. 74-9.
- (1998) *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.

RABATÉ, Jean-Michel

(1984) "Lapsus ex-machina". Em: ATTRIDGE, D. & FERRER, D. (org.). *Post-structuralist Joyce: essays from the French*. Cambridge: Cambridge UP, p. 79-101.

(1993a) *James Joyce*. Paris: Hachette.

(1993b) "Le lecteur insomniaque face au texte infini". Em: *James Joyce*. Ob. cit., p. 191-5.

REGNAULT, François

(1985) *Dieu est inconscient*. Paris: Navarin.

(1993) *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RESTUCCIA, Frances L.

(1989) *Joyce and the Law of the Father*. New Haven / London: Yale University Press.

SASAKI, Takatsugu

(1989) "Traduzir a psicanálise para o japonês". *Isso: Despensa Freudiana*, n. 1, p. 22-3.

SCHLUMBERGER, Jean

(1956) *Madeleine et André Gide*. Paris: Gallimard.

SENN, Fritz

(1984) *Joyce's dislocations: essays on reading as translation*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.

SHAKESPEARE, William

(1595-6) "Romeo and Juliet". Em: *The complete works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1975, p. 893-921.

(1611-2a) "The tempest". Em: *The complete works of William Shakespeare*. Ob. cit., p. 1-20.

(1611-2b) "A tempestade". Em: *Obras completas de William Shakespeare*. São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 33-128.

SHELLEY, Percy Bysshe

(1998) "To the moon". *James Joyce List Service*, 13 de janeiro. [ccbell@garden.metrobbs.com].

SOLLERS, Philippe

(1986) "La voix de Joyce". Em: *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, p. 99-104.

STAROBINSKI, Jean

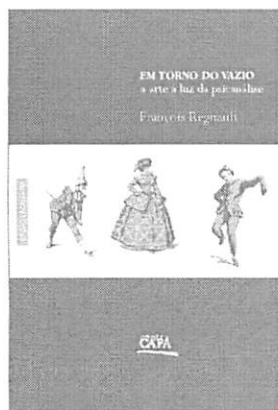
(1970) "Psicanálise et connaissance littéraire". Em: *La relation critique*. Paris: Gallimard.

TARDITS, Annie

(1987) "L'abbessée, le renard et l'hérésie". Em: AUBERT, Jacques (org.). *Joyce avec Lacan*. Ob. cit., p. 107-58.

TERUGGI, Mario

(1995) *El Finnegans Wake por dentro*. Buenos Aires: Tres Haches.



I. Conferências de estética lacaniana

A arte segundo Lacan

Análise e síntese em Freud

A antifilosofia segundo Lacan

Κάθαρσις [Katharsis]

II. Conferências romanas

Freud anti-alegorista

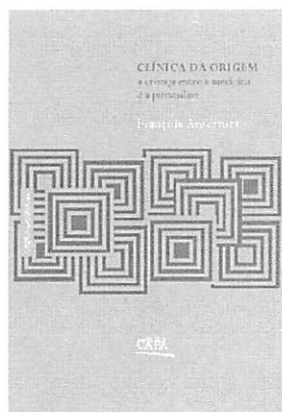
[contra Jung]

Freud não neoplatônico em arte

[comparativamente a Panofsky]

Freud progressista a respeito do teatro

[diferentemente de Lacan]



I. O pavor da origem

De onde vêm as crianças?

A criança no comércio sexual

Reanimação neonatal

Crianças abandonadas, crianças rejeitadas

Autismo e resposta do sujeito

Vir a ser

II. O fascínio do destino

As armadilhas da história

O traumatismo psíquico

A ambigüidade sexual

O fenômeno psicossomático

A tentação do suicídio

A recusa anoréxica

Para não concluir

Esta obra foi impressa na cidade do Rio
de Janeiro pela *Marques Saratva* para a
Contra Capa Livraria em abril de 2003.

esboço de um método capaz de demarcar os principais impasses com que a clínica psicanalítica se defronta.

Gozo, pulsão e sintoma retomados pelos efeitos da leitura, pela função do escrito e pelo estatuto da voz demonstram que a psicanálise não cessa de se reinventar toda vez que se deixa interrogar pelo que testemunham aqueles que buscam um meio de saber o que fazer com o enxerto da linguagem no âmago do ser.

Ram Mandil

Psicanalista. Membro da Escola Brasileira de Psicanálise, filiada à Associação Mundial de Psicanálise. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários / UFMG. Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde participa do Núcleo de Pesquisa em literatura e psicanálise.

contra
CAPA

ISBN 85-86011-63-0



9 788586 011634