

A marca do traço na escrita do sujeito

Doris Rinaldi¹

Joyce é por excelência o escritor do enigma. Sua obra é uma grande fabricação de enigmas. O fascínio que desperta entre os seus leitores decorre disso, mas é também aí que esbarram aqueles que o lêem buscando encontrar sentido em seu texto. Inúmeras leituras e tentativas de decifração movimentam estudiosos, mantendo viva a aposta feita pelo próprio Joyce de que os universitários se ocupariam de sua obra por 300 anos.

Donaldo Schüller, tradutor brasileiro de *Finnegans Wake*, indica o trabalho de leitura que a obra de Joyce impõe:

“Assim como Ulisses, *Finnegans Wake* impõe renovados hábitos de leitura. A linear não basta. Em cada parágrafo, em cada frase, em cada palavra, tocamos estratos sobrepostos, convite a trabalho de arqueólogo. Verticalidade e horizontalidade se entrecruzam espacial e cronologicamente. Surgem os *arqueoleitores*”².

Trabalho de arqueólogo foi também o que Freud indicou inicialmente como sendo o trabalho do psicanalista com o inconsciente. Remover escombros para que algo da verdade inconsciente pudesse emergir. Terá sido este o objetivo de Lacan ao se debruçar sobre Joyce? O que ele busca na escrita de Joyce? Em conferência proferida na Universidade de Yale³, Lacan afirmou que se interessava mais pela *letra* do que pela literatura e que Joyce o fascinou justamente porque foi além da literatura.

Joyce desarticula a língua inglesa e lhe dá outro uso, diferente do comum, quebrando o discurso do mestre, do dominador. Inventava uma linguagem própria a partir do jogo entre elementos da língua inglesa e de outras línguas, como o gaélico ancestral, língua-mãe irlandesa. É essa língua perdida que no início de *Ulisses*⁴ é definida como “totalmente maravilhosa” pelo personagem Buck Mulligan, em relação à qual expressa um lamento por não ser mais falada.

A língua materna apagada deixa rastros que Joyce, com seu *savoir-faire*, compõe em uma escrita desvinculada do sentido, não apenas em *Finnegans Wake*⁵, mas

¹ Professora Adjunta do Instituto de Psicologia da UERJ, Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Psicanálise do IP/UERJ, Procientista/UERJ, Pesquisadora do CNPq, Psicanalista, membro de Intersecção Psicanalítica do Brasil.

² Donaldo Schüller. O sonho se faz romance In: Dulcinéia Santos (org) *Rodopiano*, Recife: Ed. Dos Autores, 2008, p.18-37.

³ Jacques Lacan. Conferencia en la Universidad de Yale. Estados Unidos, 24/11/1975. Inédita

⁴ James Joyce, *Ulisses* [1922], Tradução de Antonio Houaiss, 12ª. ed. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000, p.24.

⁵ Idem. *Finnegans Wake*. [1939] Tradução de Donaldo Schüller, Porto Alegre: Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.

também em *Ulisses*. O que ele busca no jogo de palavras é menos o sentido do que as homofonias e a polifonia dos termos, que resultam numa escrita enigmática.

Para Lacan, a escrita de Joyce toca o real e abre caminho para os avanços que faz no campo da psicanálise, ao lhe dar pistas para sustentar uma nova abordagem do sujeito, como falasser (*parlêtre*), a partir do nó borromeano. Para ele o texto de Joyce é “todo feito como um nó borromeano”⁶ e adianta de forma artística o que chamará de *Sinthoma*, não mais como uma formação do inconsciente a ser decifrada em análise, mas como equivalente do real e, portanto, inalisável.

O interesse de Lacan pela *letra* é antigo e faz jus à proposta freudiana de pensar o inconsciente como um sistema de inscrições. Se na década de 50 do século passado a *letra* é pensada a partir da lingüística, como suporte material do significante ou como significante puro, na década de 70 dará à *letra* outra dimensão, situando-a no limite entre saber e gozo, ou seja, o que faz borda no furo do saber. Como indaga em Literraterra: “A borda do furo no saber, não é isso que ela [a letra] desenha? E como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que para preenchê-lo ela recorre a invocar nele o gozo?”⁷

A escrita de Joyce situa-se justamente neste lugar de borda, litoral, onde se articulam letra e gozo, que se transforma em literal uma vez que ele sustenta esta virada com a invenção de uma obra ímpar. É da condição de exilado - em relação à pátria, à Igreja, à língua inglesa - que Joyce provoca um corte na literatura que a desperta, deixando-a “com o flanco à mostra”, como diz Lacan⁸. Desse lugar limítrofe, tal como Antígona entre duas mortes, aborda aquilo que está perdido, reinventando a língua, a literatura e a sua cidade natal, como faz com Dublin em *Ulisses*. Com sua obra sustenta o seu nome próprio, tornando-o célebre, como escritor de renome (*renamed*), o que pode ser lido, como indica Watters⁹, como a tentativa de uma re-nomeação.

Lacan ocupou-se de Joyce como sujeito a partir de uma indagação sobre o seu nome próprio. No seminário *O Sinthoma*¹⁰, ao se perguntar se Joyce era louco, assinala que há uma estranheza em relação ao seu nome próprio, uma vez que ele o valorizou à custa do pai e foi a este nome que ele quis que se prestassem, por séculos, todas as homenagens, aquelas que ele mesmo não dedicou a nenhum outro.

⁶ Jacques Lacan, *O Seminário, livro 23, O Sinthoma* [1975-76], Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.149.

⁷ Idem. Literraterra (1971) In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003, p.18.

⁸ Idem. Joyce, o sintoma In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.566.

⁹ Carol Watters. A questão da carência do pai em Joyce In: Jacques Laberge (org) *Joyce-Lacan, o Sinthoma*. Intersecção Psicanalítica do Brasil - Recife: CEPE, 2007, p.125.

¹⁰ Op.cit.

O nome próprio pode ser tomado como exemplo de *traço unário* na medida em que se situa como marca distintiva do sujeito e não se traduz. O traço unário é da ordem de uma primeira inscrição advinda do campo do Outro que marca o falante, surgindo no lugar do apagamento do objeto, como traço distintivo, de pura diferença. É ele que inscreve no real do ser falante a diferença como tal, já que no real não há nada. O traço apaga a Coisa (*das Ding*), dela restando apenas rastros; a passagem ao significante se dá a partir dos diversos apagamentos que farão surgir o que Lacan chama de modos capitais de manifestação do sujeito¹¹.

O nome próprio é, portanto, da ordem da *letra* que se inscreve neste lugar cavado pelo traço unário, que já está lá antes mesmo de ser lida. Para funcionar como nome que diferencia o sujeito, é preciso, contudo, que essa *letra* seja retomada e transmitida pelo significante na fala, com seus efeitos de voz. A função do nome transmite-se pelos efeitos de fonação que não são a mesma coisa do que a escrita e está relacionada à função do pai, que abre uma via de acesso do sujeito a uma identificação simbólica. O Nome-do-Pai, como instaurador da Lei simbólica, não é apenas metáfora do desejo da mãe, mas sustenta a função de nomeação sendo, portanto, mais do que o nome do pai, o pai que nomeia.

No Seminário sobre Joyce, Lacan sustenta a hipótese de que seu pai não o sustentou falicamente. Boêmio e beberrão, endividado e decadente, John entregou a educação de James aos jesuítas e nunca foi um pai para ele. É a essa demissão paterna, que define como uma *Verwerfung* de fato¹², que Lacan atribui o fato de que Joyce tenha sido “imperiosamente *chamado*”¹³, como evidencia a problemática do redentor (*redeemer*) da qual há vestígios em seus escritos, principalmente em *Stephan, o Herói*¹⁴, mas também em o *Retrato do artista quando jovem*¹⁵. Imaginar-se o redentor é, para Lacan, o protótipo da *père-version*¹⁶, expressão que joga com o equívoco entre versão paterna e perversão. O desejo de ser um artista de renome, cultuado por muita gente, foi o modo de compensação encontrado por Joyce para esta forclusão de fato. Fazer com sua escrita o seu nome próprio, como um artista fazedor - o próprio Deus - mais do que como redentor, foi uma forma de suprir a carência paterna.

¹¹ Jacques Lacan. *A identificação*, Seminário 1961-1962, Publicação para circulação interna, Centro de Estudos Freudianos do Recife: outubro de 2003.

¹² Idem. O Seminário, livro 23, op. cit. p.86.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ James Joyce, *Stephan Hero* [1944]. London: Jonathan Cape, 1950.

¹⁵ Idem. *Retrato do artista quando jovem* [1916] op.cit.

¹⁶ Jacques Lacan. O Seminário, livro 23, op.cit., p.82.

Joyce atravessa sua obra às voltas com o pai e com a questão da nomeação. Ao final de *O retrato de um artista quando jovem*, ao sair para a vida, indo “ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça”¹⁷, ele reivindica um pai que lhe dê respaldo: “Velho pai, velho artífice, mantém-me agora e sempre, em boa forma”.¹⁸ Pedido vão porque toda sua obra vem reafirmar a carência paterna. Em *Ulisses* ele busca esse pai, mas não o encontra. Leopold Bloom está de certa forma neste lugar, uma vez que procura um filho para si, mas Stephen o descarta. Stephen é o filho necessário, o que não cessa de se escrever. Lacan assinala que o romance é o testemunho de que Joyce, ao mesmo tempo em que renega o pai, permanece enraizado nele¹⁹.

Mas que pai é esse? Trata-se não de uma ausência, mas de uma presença que retorna sempre e põe Joyce a trabalhar. A carência paterna é o seu sintoma.

Jacques Aubert, na apresentação que faz no seminário de Lacan em 20 de janeiro de 1976²⁰, comenta alguns trechos da obra de Joyce que podem nos servir de guia para pensar esta questão. Em uma passagem do episódio de *Circe* de *Ulisses* em que Bloom dialoga supostamente com seu pai, Rudolph, morto há 17 anos, estão em jogo questões sobre a existência e o suicídio, sobre o ser e o nome, que é tanto o nome do pai dele como o nome de um autor de uma peça, Mosenthal, nome judeu de mulher. Há aí um deslocamento e a emergência da problemática da sexualidade, que aparece também em outros nomes que designam o patronímico. Em outra passagem encontra-se o suicídio do pai e o fato de ele ter mudado de nome por decreto, isto é por uma via que não passou pelo simbólico. Virag é o nome do pai que se matou com veneno e que mudou de nome. Nome “envenenado”²¹ como sugere Aubert, que aparece no início de *Circe* como uma Virago, nome da mulher designada por Adão no Gênesis.

Segundo Aubert, não apenas neste episódio, mas em todo *Ulisses*, sucedem-se vários nomes, Abraham, Jacob, Virag, em um “esconde-esconde com os nomes do pai: ao lado do que justamente aparece como se fosse furo, há deslocamentos de furo e deslocamentos do nome do pai”²². Neste jogo, entretanto, mesmo que a fala paterna

¹⁷ James Joyce. Op.cit., 1984, p.263.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ Jacques Lacan. O seminário, livro 23, op.cit., p.68.

²⁰ Jacques Aubert. Apresentação no Seminário de Jacques Lacan, O Seminário, Livro 23, op.cit.

²¹ Idem, ibidem. p.172.

²² Idem, ibidem. p.177.

seja contestada, alguma coisa é passada do lado da fonação, que “merece viver’ na melodia”²³.

É sobre este ponto que queremos nos deter. É de conhecimento dos leitores de Joyce que ele mesmo recomendou que *Finnegans Wake* fosse lido em voz alta, o que vale também para *Ulisses*. Há uma sonoridade musical polifônica que se ouve em sua escrita, resultante da decomposição e recomposição das palavras e da invasão do texto por sua polifonia. O que ele inventa está relacionado aos *efeitos de voz do significante*²⁴, que confere outra dimensão às falas que lhe são cada vez mais impostas, como atesta o desenrolar de sua obra até *Finnegans Wake*. É nessa invenção que ele opera uma reflexão sobre a língua, a partir de uma escrita que sonoriza polissemicamente outra coisa.

Nessa marca de Joyce, vemos um traço do Pai. John Stanislaus Joyce, cujo nome tinha as mesmas iniciais de James Joyce, que, por sua vez, recebeu o nome do avô paterno, James Augustine Joyce - era cantor e tinha uma bela voz, “a mais bela voz de tenor da Irlanda”²⁵. O avô paterno também cantava em concertos e ser cantor foi um sonho de Joyce, tomado desde cedo pela forte musicalidade irlandesa e pelas canções populares que ouvia em sua casa. A música, segundo Laberge²⁶, teve uma função reparadora na vida de John Stanislaus Joyce, permitindo-lhe enlaçar-se a sua mulher e possibilitando uma amarração reparadora na tríade pai-mãe-filhos, diante dos permanentes conflitos familiares, decorrentes da errância de John, de casa em casa e de bar em bar. A mãe de Joyce tocava piano e, nas serestas habituais, a música se situava como a única unanimidade possível. Na relação de Joyce com Nora a música teve também um papel fundamental, que ela registrou no túmulo do marido ao colocar um ramalhete em forma de harpa (símbolo da Irlanda) com os dizeres: “A Jim, que amava tanto a música”²⁷.

A obra de Joyce é atravessada pela música desde *Música de Câmara*²⁸, poema cantado, às inúmeras referências musicais - trechos de óperas e de cantos populares - presentes em *Ulisses*, até *Finnegans Wake*, considerado um drama musical. *Finnegan’s Wake* é o nome de um canto popular irlandês. Ao ser perguntado por um visitante se

²³ Idem, Ibidem. p.182.

²⁴ Idem, Ibidem, p.183.

²⁵ Jackson and Costello (1998) apud Jacques Laberge. *Cmjocereiasfw - Joycescritcantor*, op.cit, p.238.

²⁶ Jacques Laberge, op.cit., p.238

²⁷ Maddox (1988) apud Jacques Laberge, op.cit., p. 239.

²⁸ James Joyce. *Música de Câmara* [1907], Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras,2002.

este livro era uma mistura de literatura e música respondeu: “não, é pura música”, para acrescentar em seguida, respondendo à insistência do questionador sobre se não havia “níveis de sentido a serem explorados”: “não, não, tem o sentido de fazer rir”²⁹. Fazer rir foi também o que o “velho Royce” provocou na mãe de Stephan Dedalus, duplo de Joyce, ao cantar na pantomima de *Turko o Terrível*, como narra Stephen no início do *Ulisses*, ao referir-se à mãe depois de sua morte prematura³⁰.

O que é transmitido através da melodia, apesar da insuficiência da fala paterna, diz respeito inicialmente à melodia da voz materna, mas também aos efeitos da melodia sobre a mãe, que evocam o gozo. O sintoma enquanto gozo, gozo já inscrito no nome de Joyce - Joy³¹ - assim como no do personagem cantor, Royce (Rei-Joyce) - evidencia-se à medida que escreve *Finnegans Wake*. Ao transformá-lo pela escrita em “pura música”, Joyce reverencia o pai, mestre das canções. Como diz Jacques Aubert, a cultura irlandesa do final do século XIX está impregnada de melodias, “sobretudo as de Thomas Moore, que, em *Finnegans Wake* chama de Moore’s Maladies, e era nisso que o pai de Joyce, John Joyce triunfava. *Mas, nessa arte da voz, da fonação, uma outra coisa é passada e colocada para o filho*”³². (Grifo meu)

A partir de um traço - *a voz do significante* - traço reinventado de um pai carente, o sintoma condicionado por *alingua* é elevado à potência de linguagem. Se a palavra de um pai real, esperada pelo filho, não produziu seus efeitos, este traço, que no Seminário 23 Lacan grafará como RI (reta infinita), “a melhor ilustração do furo”³³, permitirá a Joyce amarrar os registros do real, do simbólico e do imaginário em uma escrita para ser ouvida, inventando o que, para Lacan, será o quarto elo do nó borromeno - o Sinthoma, enquanto real inanalísável.

Podemos dizer, portanto, que se Joyce sustentou seu nome às expensas do pai, não o fez, contudo, sem antes servir-se dele, ao reviver em sua obra a voz musicada do pai.

²⁹ Ellman (1982) apud Jacques Laberge, op.cit., p. 249.

³⁰ Jacques Aubert. Op.cit:175.

³¹ Lacan comenta isso na Conferência: Joyce, o sintoma In: O Seminário, livro 23 op.cit., p.163.

³² Jacques Aubert. op.cit., p.182

³³ Jacques Lacan . *O Seminário, livro 23*, op.cit., p.142.

Referências Bibliográficas:

- Aubert, Jacques. Apresentação no Seminário de Jacques Lacan In: *O Seminário, livro 23, O Sinthoma* [1975-76], Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Joyce, James. *Música de Câmara* [1907], Tradução de. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____ *Retrato do artista quando jovem* [1916], Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1984.
- _____ *Ulisses* [1922], Tradução de Antonio Houaiss, 12ª. Ed. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.
- _____ *Finnegans Wake*. [1939] Tradução de Donaldo Schüller, Porto Alegre: Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.
- _____ *Stephan Hero* [1944] London: Jonathan Cape, 1950.
- Laberge, Jacques(org). *Joyce-Lacan, o Sinthoma*. Intersecção Psicanalítica do Brasil - Recife: CEPE, 2007.
- _____ Cmjoycereiasfw - Joycescricantor In: *Joyce-Lacan, o Sinthoma*. Intersecção Psicanalítica do Brasil - Recife: CEPE, 2007.
- Lacan, Jacques. *A identificação*, Seminário (1961-1962), Publicação para circulação interna, Centro de Estudos Freudianos do Recife: outubro de 2003.
- _____ Lituraterra (1971) In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____ Joyce, o sintoma (1975) In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____ Conferencia en la Universidad de Yale. Estados Unidos, 24/11/1975. Inédita.
- _____ *O Seminário, livro 23 O Sinthoma* [1975-76], Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____ Joyce, o sintoma (1975) In *O Seminário, livro 23 O Sinthoma* [1975-76], Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Schüler, Donaldo. O sonho se faz romance In: Dulcinéia Santos (org) *Rodopiano*, Recife: Ed. Dos Autores, 2008, p.18-37.
- Watters, Carol. A questão da carência do pai em Joyce In: Jacques Laberge (org) *Joyce-Lacan, o Sinthoma*. Intersecção Psicanalítica do Brasil - Recife: CEPE, 2007.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.