

JAMES JOYCE E O AUTO-RETRATO EM FORMA DE INTERROGAÇÃO

Márcia Rosa*

RESUMO

Ao constatar o desinteresse manifesto pelo escritor James Joyce em relação ao seu próprio corpo, incluindo-se aí a sua imagem corporal, este estudo teórico-clínico percorre o modo como esse escritor se auto-retrata nos seus primeiros textos, bem como em um desenho feito pelo pintor César Abin por ocasião de seu jubileu. A seguir, acompanha a leitura dessa questão proposta por Jacques Lacan no Seminário *O Sinthoma* e o ponto de articulação sugerido como “escritura do ego”.

Palavras-chave: James Joyce; Jacques Lacan; Auto-retrato.

ABSTRACT

JAMES JOYCE AND HIS SELF-PORTRAIT AS A QUESTION MARK

In observing the obvious disinterest experimented by the writer James Joyce in relation to his own body, including his body image, this theoretical and clinical study examines the way this writer pictures himself in his early

* Psicóloga; Psicanalista; Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Pós-Doutorado em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Membro da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP) e da Associação Mundial de Psicanálise (AMP); Professora Recém-Doutora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (Bolsista da FAPEMIG).

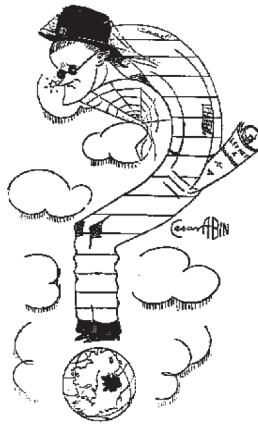
texts, as well as in a drawing done by the painter César Abin at his jubilee. Afterwards, we follow the reading of this issue proposed by Jacques Lacan in the Seminar The Sinthoma and the point of articulation suggested as “ego writing”.

Keywords: James Joyce; Jacques Lacan; Self-portrait.

JAMES JOYCE E O AUTO-RETRATO EM FORMA DE INTERROGAÇÃO(1)

Por ocasião do jubileu do escritor James Joyce (1882-1941), uma revista de vanguarda, que vinha difundindo partes do *Finnegans Wake* (JOYCE, [1939] 2000), solicitou ao pintor espanhol César Abin que desenhasse um retrato do artista, para ser publicado como uma homenagem. Depois de recusar a primeira versão desenhada por Abin, Joyce se serviu do talento do pintor para criar uma imagem pictórica de si mesmo. Ele construiu o seu auto-retrato, suspenso em um sobrevôo estelar, como uma espécie de auto-gozação: “*ele é um comediante que se pensou capaz de voar como Dedalus com asas de sua própria confecção; ele é também Ulisses, o herói que deve tombar como um soldado, um herói que canta suas próprias glórias, como Homero cantou aquelas de Odysseus*” (EDEL, 1982: 112-115). No traçado soprado ao pintor, ele subverteu qualquer auto-apresentação afirmativa e surgiu, entre nuvens e teias de aranha, como um enigma, aquele que representava para os outros, mas também para si próprio. Em vista disso, o enigma nos é dado como o fio a nos orientar no espaço labiríntico ao qual somos levados pela escritura joyceana. Embora localizemos fatos biográficos entre os traços que constituem o auto-retrato do artista aos cinquenta anos, o desenho final não os apresenta senão de modo alusivo(2). O ponto de interrogação rouba a cena e nos indica que a resposta do artista não a encontraremos nos seus dados históricos. Nada de psicobiografia, portanto!

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008



Para o sujeito neurótico, o desejo pode ser descrito como um ponto de interrogação no qual é possível escrever do lado direito as questões e do lado esquerdo as respostas. Nessa configuração, que Jacques Lacan denominou “grafo do desejo” (3) e que não pretendemos mencionar neste texto senão brevemente, quatro são as questões e as respostas fundamentais para cada sujeito. Para a interrogação sobre sua imagem no espelho, o sujeito encontra como resposta a sua pessoa; para a pergunta que coloca ao Outro sobre aquilo que o determina, a resposta não é outra senão o seu sintoma; para a questão sobre o desejo, o fantasma, através do qual ele interpreta o desejo do Outro, surge como resposta e, finalmente, para a pergunta feita sobre a demanda pulsional, ali onde não há mais palavras e, por isso mesmo, ele obtém como resposta uma espécie de buraco. Lacan escreveu essa falta radical com o matema S de A barrado e através dele indicou a falta de um significante (S) que possibilitasse ao sujeito dizer a palavra final que completaria o campo do Outro (A). No traçado do grafo, a resposta final coloca o sujeito diante dos ideais (LEGUIL, 1993: 71-72).

No caso de James Joyce, fica posto que o enigma, e não o deciframento, é a resposta do artista quando quinquagenário. Mas, para quais questões? Ao partirmos do grafo lacaniano, fica evidente

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008

que no ponto de interrogação joyciano a hipérbole não se completa, finalizando seu traçado no significante da falta no Outro (S(A)). Nesse sentido, o lado esquerdo da interrogação, que traria como respostas a própria pessoa, o sintoma, o fantasma e as identificações, permanece em aberto.

UM RETRATO DO ARTISTA: “UMA SUCESSÃO FLUIDA DE PRESENTES”

Se “*todo retrato tem por vocação inscrever-se numa sucessão, na galeria dos ancestrais ou na dos grandes homens, em resumo, numa linguagem simbólica*” (AUBERT, 1993: 161), o ponto de interrogação joyciano ocuparia aí “*um lugar limite e paradoxal: limite na medida em que representa a articulação simbólica das gerações, paradoxal na medida em que o artista atinge até os limites da operação simbólica e os seus próprios*” (AUBERT, 1993: 161). Inscrito em uma galeria de auto-retratos de artistas plásticos, o auto-retrato joyceiano poderia ser colocado entre aqueles de artistas realistas como Coubert (1819-1887), quando ele se serve de fantasia para criar cenários ficcionais, ou de artistas como Chagall (1887-1985) e Picasso (1881-1973), quando fazem de seus auto-retratos um uso narrativo, de tal modo que a imagem retratada tem pouca semelhança com a aparência física do pintor. Ou, de modo mais radical, entre artistas abstratos como Pollack (1912-1956), para o qual o auto-retrato é “uma efusão autobiográfica” que registra a emoção do artista, mas não traz imagem alguma(4). Um cenário ficcional, um uso narrativo, uma efusão autobiográfica, são traços da construção que Joyce faz de si mesmo sem que, no entanto, ele se enquadre bem em qualquer desses gêneros. Aliás, é importante lembrar que, embora o auto-retrato do jubileu encontre a forma de uma apresentação plástica, é no campo das Letras que Joyce inaugura uma nova galeria no espaço dos artistas. É aí que o enigmático escritor “*se acha ao mesmo tempo numa linhagem e, de certo modo, em excesso, à maneira do recém-nascido*” (AUBERT, 1993: 161).

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008

Desde a abertura de seu livro, *Um retrato do artista quando jovem* (JOYCE, [1914] 2006), resultante de um trabalho de escrita e reescrita que levou dez anos (1904-1914), Joyce surpreende e deixa atordoado o seu leitor. Ao se servir da técnica do monólogo interior, ele segue o fluxo da memória e do inconsciente de personagens que pensam em voz alta e isso faz com que a sua seja uma escrita de múltiplas vozes. Embora muitas vezes considerado pela crítica como autobiográfico, esse livro é introduzido com a expressão “Era uma vez” e com o registro das impressões sensoriais auditivas, olfativas, visuais e térmicas de um recém-nascido:

Era uma vez e uma vez muito boa mesma uma vaquinha-mu que vinha andando pela estrada e a vaquinha-mu que vinha andando pela estrada encontrou um garotinho engraçadinho chamado bebê tico-taco. (...) Seu pai lhe contava aquela história: seu pai olhava para ele através dos óculos; ele tinha um rosto peludo. (...) Quando a gente molha a cama primeiro é quente depois fica frio. Sua mãe punha um oleado. Aquilo tinha um cheiro esquisito. Sua mãe tinha um cheiro mais gostoso do que o seu pai. Ela tocava no piano a ginga dos marinheiros para ele dançar. Ele dançava: Tralalá lalá/ Tralalá tralalada/ Tralalá lalá/ Tralalá lalá. (JOYCE, [1914] 2006: 15)

Impossível não evocar aqui o Freud ([1896] 1977) da *Carta 52*, na qual apresenta o aparelho psíquico como constituído a partir da inscrição de traços em um sistema que se organiza como uma memória e que, de tempos em tempos, sofrem uma retranscrição, um rearranjo. A página de abertura de *Um retrato do artista quando jovem*, com o registro das percepções sensoriais, nos evoca as primeiras inscrições feitas no sistema psíquico (Wz), inscrições anteriores ao sistema inconsciente (Ub) e ao sistema consciente (Vb).

Publicado em 1914, o livro em questão é a reescrita de um texto produzido em 1904 sob o título *Um retrato do artista*. Este primeiro ensaio autobiográfico, redigido aos 22 anos por solicitação dos editores de uma revista de Dublin, começa por afirmar que “os

traços da infância não são comumente reproduzidos no retrato da adolescência” (JOYCE, [1904] 1968: 257) e, depois de colocar em questão uma concepção rígida de passado, no estilo memorial, se propõe a abordá-lo como “*uma sucessão fluída de presentes*” (JOYCE, [1904] 1968: 258). Identificar as pessoas por sinais físicos, tais como tipo de barba e polegadas de altura, seria uma espécie de mal do século vinte, mal que o ensaísta pretende atravessar na medida em que entende que “*um retrato não é um documento de identificação, mas, de preferência, a curva de uma emoção*” (JOYCE, [1904] 1968: 258). e o que emociona esse jovem artista? Sobre o que ele se curva, ou o que o faz se curvar?

Com a sua “sucessão fluída de presentes”, o sujeito apresentado por Joyce em *Um retrato do artista*, nos leva a pensar em um escrito autobiográfico constituído com “*pedaços de real*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 133), para usar a expressão cunhada por Lacan. “*Quem diz auto-retrato no campo das Letras, diz rupturas, intermitências e, por conseguinte, chamadas, repetições, ecos, ressonâncias. e, em última análise, montagem, construção, não anamnese de idéias...*” (AUBERT, 1993: 46).

Já em 1904, a fruição literária predomina sobre o aspecto confessional que, entretanto, não deixa de se insinuar através de alguns “*pontos singulares do real que se impuseram a ele na experiência*” (AUBERT, 1993: 46), tais como a menção às “*idéias de condenação eterna*” que atormentam a sensibilidade da criança de sete anos, ou ao “*menino de quinze anos rezando num êxtase de postura oriental*” (JOYCE, [1904] 1968: 258). O ensaio conclui com um *Nego*, escrito em latim em evidente oposição a um *Credo*, e esse *Nego*, “*arremessado contra os infernos obscenos de nossa Santa Mãe*” (JOYCE, [1904] 1968: 265), a Igreja, abre o caminho para “*uma legião ainda fora dos ventres da humanidade, mas certamente ali geráveis*” (JOYCE, [1904] 1968: 265) às quais, enquanto artista, ele dará a palavra.

Uma vez recusado para publicação, o texto de 1904 transformou-se em um longo romance ao qual Joyce denominou *Stephen Hero* (*Stephen o Herói*). No ano seguinte ao seu início ele já tinha

quase mil páginas e o escritor, que considerava estar apenas na metade, desistiu de concluí-lo. Por volta de 1907, decidiu reescrevê-lo em cinco capítulos, reescrita que resultou no livro *Um retrato do artista quando jovem*, publicado em fascículos no *The Egoist* em 1914. Embora tenha, ele próprio, condenado *Stephen o Herói* como uma “elucubração de estudante” (AUBERT, 1993: 153), Joyce aproveitou muito dele em *Um retrato do artista quando jovem*.

Stephen o Herói apresenta Stephen Dedalus, personagem que acompanhará Joyce em *Um retrato do artista quando jovem* e em *Ulisses* (JOYCE, [1922] 1982), e cujo sobrenome ilustre traz à cena joyceana um herói mítico. O resgate dessa noção de herói, com o qual Joyce inscreve sua obra em uma genealogia ou sucessão de mitos fundadores, leva Aubert a observar que o herói é aquele que se acha na posição paradoxal de ser ele próprio seu fiador, seu fundamento simbólico; nesse sentido, ele deverá fabricar para si não um pai, mas seu próprio Nome de Pai. Trata-se, pois, de fazer-se um nome. Tocamos com isso em “um ponto sutil da busca de Joyce” (AUBERT, 1993: 154), aquele que ele só pode atingir em função de certa concepção da linguagem e da função artística. Com isso, mais além do retrato de “James Joyce, artista” ou mesmo de “Stephen Dedalus, artista”, está em jogo a “função artística, isolada, apanhada em ato” (AUBERT, 1993: 156). No sobrenome Dedalus, tantas vezes percebido como estranho, “ao som do nome do fabuloso artífice, ele [Stephen] parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma forma alada voando por sobre as ondas e se elevando lentamente no espaço”. Ele encontrará aí “uma profecia do fim que ele nascera para servir (...), 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” (JOYCE, 2006: 180-181).

“A ESTÉTICA DE AQUINO APLICADA”

Se considerarmos, como quer a crítica joyceana, que as três escritas joyceanas, *Um retrato do artista* (1904), *Stephen o Herói* (1905-

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???:???, 2008

1907) e *Um retrato do artista quando jovem* (1914), fazem uma incursão naquilo que o campo das Letras denomina “estética da existência”, observamos que geralmente a literatura de interioridade é orientada por um relato linear que postula um sentido na existência narrada —tentativa de extrair uma lógica retrospectiva e perspectiva, estabelecendo relações inteligíveis entre os estados sucessivos. Essa linearidade é fraturada por alguns escritos literários que permitem perceber que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.” (BOURDIEU, 1996: 185).

de *Stephen o Herói* para *Um retrato do artista quando jovem*, a escritura joyceana sofre um processo de depuração do biográfico, do histórico. Leitora dessa transformação, Irene Hendry Chayes (1968) observa que, de um texto para o outro, os personagens sofrem “um processo de compressão e destilação que rejeita todas as irrelevâncias, todas as particularidades e ambigüidades, e deixa apenas sua pura essência” (CHAYES, 1968: 363). Assim, os irmãos de Stephen, Maurice e Isabel Dedalus, tornam-se meras vozes na mesa do chá, a personagem Emma Clerly, estudante de gaélico que rejeita Stephen, transforma-se em uma presença vaga, um olhar ou uma fala provocante, até mesmo seu nome torna-se etéreo: e-C- (CHAYES, 1968: 364).

A impossibilidade de construir um livro feito de “pedaços de real”, dada a própria sistematicidade implicada no objeto livro, não impediu Stephen de acreditar que a tarefa do homem de letras fosse aquela de registrar e colecionar epifanias, cuja teoria ele introduz em *Stephen o Herói*, retoma no capítulo final de *Um retrato do artista quando jovem* e evoca, não sem ironia, no *Ulisses*, no qual propõe que, em caso de morte, o caderno com as suas epifanias fosse enviado a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive a de Alexandria. Com a psicanálise, poderíamos definir a epifania como um esbarrão no real que toma, nesse instante, a forma de uma revelação, de um clarão, de uma súbita iluminação. Trata-se do encontro com algo opaco, sem-sentido, que vem de fora e provoca no sujeito um senti-

mento de estranheza, de perplexidade, sentimento extático que torna evidente o fato de que tanto os escritores quanto os místicos se vêm diante da tarefa de simbolização do real (MILLOT, 1987).

Em *Stephen o Herói*, a epifania é definida como “*uma súbita manifestação espiritual*” (MILLOT, 1987: 89), em *Um Retrato do artista quando jovem* Stephen ouvia avidamente e “*as palavras que não compreendia ele as repetia para si mesmo sem cessar até que as aprendesse de cor; e através delas tinha lampejos do mundo real à sua volta*” (JOYCE, 2006: 73). Em outro momento, ele vaga pelas ruas recolhendo fragmentos de conversas das pessoas, ouvidas ao acaso, cujas frases ele repete exaustivamente. Com os resíduos de “*um tipo de purificação da língua por evacuação do sentido*”, ele tenta, tal como Mallarmé, “*restaurar em sua pureza o ser original do verbo aviltado por seu uso utilitário para fins de comunicação*” (MILLOT, 1987: 90). Se o real mostra-se aí como esvaziamento do sentido, a apresentação disso como enigma, no momento seguinte, indica os pontos onde o real e o simbólico se enlaçam: o “*sentido evacuado faz de alguma forma retorno no real na forma de uma significação enigmática que interroga indefinidamente o sujeito*” (MILLOT, 1987: 91).

A dimensão de “clarão” presente na experiência epifânica é tributária do que Joyce, na boca do Stephen de *Um retrato do artista quando jovem*, denomina “*minha teoria estética de Aquino aplicado*” (JOYCE, [1914] 2006: 221). Com isso, ele se refere à filosofia estética construída por Santo Thomaz de Aquino, segundo a qual três fases são necessárias à apreensão artística de um objeto: *integritas, consonantia e claritas*. Ao tomar o exemplo de uma cesta que um entregador de açougue havia posto invertida sobre sua cabeça, Stephen mostra que a primeira imagem estética é uma demarcação, no espaço e no tempo, do objeto a ser apreendido. Essa imagem, apreendida como *uma coisa*, como um todo auto-suficiente e autolimitado, é a *integritas*. Depois dessa percepção imediata, segue-se a análise do objeto apreendido em seu ritmo e, então, a *coisa* mostra-se “*complexa, múltipla, divisível, separável, formada por partes, como o resultado de suas partes e de sua soma, harmoniosa*.” Isso é a *consonantia*, diz ele.

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.??-??, 2008

Depois de ter apreendido a cesta como uma coisa e de tê-la analisado em sua forma, “faz-se a única síntese que é lógica e esteticamente permissível”: vê-se que “ela é aquela coisa que é e nenhuma outra coisa”. A radiação, também denominada *claritas*, surge deste *quê-próprio* de uma coisa, “é a *quidditas escolástica*”. Essa qualidade suprema é sentida pelo artista quando a imagem estética é primeiramente concebida em sua imaginação. Assim, o êxtase silencioso e luminoso do prazer estético é o instante no qual “a radiação [*claritas*] límpida da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi atraído por sua totalidade [*integritas*] e fascinado pela sua harmonia [*consonantia*]” (JOYCE, 2005: 224-225).

Ao se referir ao que denomina “primeiro Joyce”, Umberto Eco (2000) observa que o uso joyciano das epifanias implica em “desarraigar o objeto de seu contexto habitual, em sujeitá-lo a novas condições e em conferir-lhe novo esplendor e valor por graça da visão criadora”, o que o diferencia da doutrina tomista da *claritas*, na qual há “um render-se ao objeto e ao seu esplendor”. Com Joyce, a epifania é resultante da arte e surge como um procedimento que “recorta a realidade e a plasma seguindo novas formas: o artista disentangles e re-embodies” (ECO, 2000: 53). Nesse sentido, o material em jogo seria menos a realidade do que a própria linguagem que o artista destrincha e re-incorpora.

Ao comentar a “teoria estética de Aquino aplicado”, Catherine Millot (1987), por sua vez, mostra que, uma vez que se epifaniza, o objeto transforma-se de repente na “coisa que ele é: sua coisidade se solta num rompante da vestimenta que é sua aparência” (MILLOT, 1987: 90). Para a psicanalista, as epifanias representam, por um lado, qualquer coisa de vazio, de um sentido fútil, inconsistente e, por outro, uma densidade absoluta de sentido sobre a qual Joyce funda a certeza de sua vocação de escritor. Ela evoca, a propósito, os dois extremos da significação no caso Schreber, isto é, as frases interrompidas e as palavras da língua fundamental que “concentram uma significação tanto mais plena quanto mais perfeitamente enigmática.” (MILLOT, 1987: 90). Desse modo, os textos epifânicos

funcionariam como neologismos, como vocábulos de uma língua fundamental.

A epifania corresponde a uma amarração do simbólico e do real que se produz graças à evacuação da dimensão do imaginário. Se nos reportarmos ao nó de Borromeu, tal como escrito por Lacan, ela corresponde ao primeiro nó do anel do simbólico com o real, nó que deixa cair o terceiro anel, o imaginário (LACAN, [1975-1976] 2007). Para Lacan, as epifanias, das quais Joyce chega a fazer uma lista, caracterizam-se sempre pela mesma coisa: elas apresentam o inconsciente ligado ao real, elas fazem com que inconsciente e real se enlacem e, isso, devido à falha na amarração do imaginário aos registros do simbólico e do real. Em vista disso, um dos encontros epifânicos interessa-nos sobremaneira: aquele concernente ao próprio corpo.

“SUMIR COMO UM FILME EXPOSTO AO SOL”

Em *Um retrato do artista quando jovem*, Stephen viaja de trem para Cork ao lado do pai, Simon Dedalus. Antigo corquiano, o pai, habitante de Dublin há bastante tempo, evoca as cenas de sua juventude bem como os seus amigos e colegas já mortos. Na manhã do dia seguinte à chegada, ele vai com Stephen até o colégio aonde estudara. Quando chegam ao anfiteatro de anatomia, ajudado pelo porteiro, ele procura nas carteiras aquela com as suas iniciais: S. D. No fundo da sala, Stephen lê na carteira à sua frente:

... a palavra *Foetus* talhada várias vezes na madeira manchada e escura. A súbita inscrição agitou-lhe o sangue, parecia sentir à sua volta os estudantes ausentes do colégio e fugir da companhia deles. (...) Chocava-o encontrar no mundo exterior um vestígio do que julgara até então ser uma doença individual e animaléscica de sua mente. Seus recentes devaneios monstruosos afluíam em sua memória. Eles também haviam surgido diante dele, súbita e furiosamente, de meras palavras. (JOYCE, [1914] 2006: 100)

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008

Ao continuarem a caminhada por Cork, o pai insiste em mencionar os nomes dos colegas farristas dispersos e mortos, mas *“as letras talhadas na madeira manchada da carteira o fitavam, zombando de sua fraqueza física e de seus entusiasmos fúteis e o fazendo ter aversão a si mesmo por suas orgias loucas e torpes”* (JOYCE, [1914] 2006: 101). Stephen sente náuseas e escuta a voz do pai lhe dizendo que deve se relacionar com cavalheiros e, ainda referindo-se à sua própria juventude, diz que todos eram cavalheiros. Stephen, para quem questões de honra eram sentidas como triviais, ouvira em outros momentos as injunções do pai e dos mestres para que fosse um bom cavalheiro, um bom católico, para que fosse forte e viril, para que fosse fiel ao seu país, para que erguesse com seu trabalho a condição degradada de seu pai, mas essas vozes soavam como *“uma ressonância oca em seus ouvidos”* (JOYCE, [1914] 2006: 94).

Ao ouvir o pai, Stephen sente-se doente e impotente. Subitamente percebe-se incapaz de interpretar as letras dos letreiros das lojas e acredita que, por sua “maneira monstruosa de viver”, por sua “devassidão orgiástica”, havia se colocado “além dos limites da realidade”. Aos poucos ele vai sendo tomado por uma sensação de estranheza de si mesmo e do que lhe rodeia. Na medida em que mal pode se reconhecer nos seus pensamentos, ele repete para si mesmo:

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. (JOYCE, [1914] 2006: 94)

Ainda à procura de um solo identificatório, ele percebe que, repentinamente, a lembrança de sua infância ficou confusa. Incapaz de se lembrar de seus momentos mais marcantes, ele recorda apenas uma lista de nomes: Dante, Parnell, Clane, Clonowes. Aos poucos as lembranças de um menininho vão surgindo e, entre elas, aquela de um sonho no qual estava morto e o reitor rezava a missa por ele,

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008

que fôra enterrado no pequeno cemitério da comunidade. No entanto, continua:

... ele não tinha morrido então. (...) Não tinha havido missa pelos mortos na capela e nenhuma procissão. 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! Era estranho ver seu corpo pequeno aparecer novamente por um momento: um menino de terno cinzento com cinto. (JOYCE, 2006: 103)

Esse corpo que se desvanecera à luz do sol havia sido, pouco antes, objeto de uma outra lembrança infantil na qual, depois de ter sido acusado de heresia pelo professor de inglês e de ter se retratado, corrigindo-se, Stephen fôra acusado de ter escolhido um herege e um imoral como o melhor escritor em verso e, desta vez, tornara-se objeto de golpes de bengala e de pancadas vindos de um colega, enquanto outros o mantinham cativo. Estranhamente, essa lembrança não lhe despertava nenhuma raiva e, mesmo na noite daquele incidente, enquanto tropeçava em direção à sua casa, *“sentia que alguma força o estava despojando daquela raiva subitamente tecida tão facilmente quanto um fruto é despojado de sua casca madura e macia”* (JOYCE, [1914] 2006: 103).

SEGUINDO A PISTA DE LACAN: JOYCE UM ESCRITOR DE ENIGMAS

Ao fazermos um trajeto que nos leva do personagem, Stephen Dedalus, ao seu criador, James Joyce, seguimos a pista aberta por Jacques Lacan no seminário *O Sinthoma*, quando diz que *“Stephen é Joyce na medida em que decifra seu próprio enigma”* (LACAN, [1975-1976] 2007: 67). e ele acrescenta: *“Stephen é o Joyce que Joyce imagi-*

TEMPO PSICANALÍTICO, RIO DE JANEIRO, v.40.2, p.???-???, 2008

na. e como Joyce não é bobo, ele não o adora, longe disso. Basta que ele fale de Stephen para caçoar” (LACAN, [1975-1976] 2007: 65). Assim, tanto no auto-retrato dos seus cinquenta anos quanto no seu auto-retrato escrito quando jovem, Joyce apresenta-se sob o signo da autogozozação e do enigma.

Se, através de Stephen, Joyce “decifra seu próprio enigma”, o auto-retrato em forma de interrogação, construído quase vinte anos depois, mostra que o escritor não foi muito longe nessa decifração. Para o psicanalista, isso se deve ao fato de que ele “*crê em todos os seus sintomas*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 65), crenças sintomáticas entre as quais encontramos aquela que vai forjar a “*consciência incriada de sua raça*” (JOYCE, [1914] 2006: 266). Em que pese ter invocado o pai como o artífice por excelência, “*esse artificier é ele, é ele que sabe, que sabe o que tem a fazer*”, comenta Lacan ([1975-1976] 2007: 68). Embora o apresente como “indigno” e “carente”, e embora diga que, depois do pai que teve, está farto de pai, “*Joyce permanece enraizado em seu pai, ainda que o renegando. É efetivamente isso que é seu sintoma*” afirma Lacan ([1975-1976] 2007: 68).

A crença sintomática faz com que o enigma incida inicialmente sobre o pai. Se um enigma é “*uma enunciação da qual não se acha o enunciado*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 65), *Um retrato do artista quando jovem* nos mostra esse sentimento de perplexidade e estranheza que a voz e as injunções paternas provocam em Stephen durante o passeio por Cork. Na medida em que não opera no sentido da constituição do campo dos ideais do eu (do bom cavalheiro, do bom católico, do homem viril, etc.), a voz paterna apresenta-se como uma “ressonância-oca”, uma espécie de ressonância significante esvaziada de significação que opera como uma pura sonoridade e que não deixará de ser determinante na construção joyceana da escritura. Se na Metáfora Paterna o significante do Nome-do-Pai substitui-se ao desejo da mãe e esse desejo é significado ao sujeito, aqui o enigma do desejo não é significado ao sujeito, ele permanece em seu estatuto de enigma. A operação metafórica cede lugar a movimento metonímico, haja vista a construção das listas de nomes, tentativas

de localização e de inserção em uma linhagem simbólica, à qual Stephen apela no momento de perplexidade.

Algo permanece em estado larvar, não nascido e, nas fantasias, o filho (S. D.) se substitui ao pai (S. D.). Tal movimento é facilitado por esse último na medida em que se considera mais como um irmão, às vezes um rival. Um pai severo? Jamais! A devolução do filho, supostamente puritano, “ao seu Criador”, uma referência provável aos jesuítas que o educaram, parece insuficiente para estabelecer o sentimento de filiação. Nem mesmo as fantasias construídas de “um parentesco místico”, isto é, de ser filho adotivo, lhe garantem um lugar na linhagem simbólica, na galeria dos antepassados, contados retroativamente até a quarta geração. A conseqüência disso localiza-se claramente na estranheza que marca a relação do sujeito ao seu próprio corpo. Desenhado como um enigma, esse corpo se apaga como um filme exposto ao sol ou se desprende do sujeito como a casca de um fruto maduro.

Com a psicanálise é possível perceber que para se atribuir um corpo, para poder ter um corpo e fazer algo com ele, o sujeito paga o preço da castração (SOLER, 1998). No seminário sobre o *Sinthoma*, Lacan inscreve a consistência corporal no registro do imaginário e esse corpo, que não se evapora apesar de sair fora a todo instante, é a única consistência mental do ser falante (LACAN, [1975-1976] 2007). Por consistência o psicanalista se refere àquilo que mantém as coisas juntas, tal como um saco. O corpo surge, assim, como pele, como um saco que mantém juntos um monte de órgãos (LACAN, [1975-1976] 2007).

Depois de dizer que ter um corpo para adorar é a raiz do imaginário, e que o amor-próprio e a adoração do ser falante pelo próprio corpo se devem à crença em que têm um corpo, Lacan afirma que “a idéia de si como um corpo tem um peso” que “é precisamente o que chamamos de ego”, dito narcísico porque suporta esse corpo como imagem (LACAN, [1975-1976] 2007: 146). Uma das vicissitudes de “termos” um corpo e não de “sermos” um corpo, é que podemos ter uma relação com esse corpo como algo estrangeiro. É o que acon-

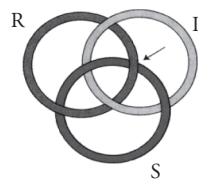
tece com Joyce na medida em que ele deixa cair, em que larga (*liegen lassen*) o próprio corpo(5). Ele não manifesta interesse algum por sua imagem narcísica e chega a experimentar repulsa por esse corpo do qual se solta, ou ao qual larga, como uma casca se desprende de seu fruto. Se as pulsões são os ecos do dizer sobre o corpo, em Joyce o dizer não ecoa desse modo e isso faz com que o sintoma seja, não um acontecimento de corpo (LACAN, [1975] 1987), mas, um acontecimento escritural.

Se o ego é a forma como o sujeito se relaciona com o próprio corpo, em Joyce, além de ter uma função particularíssima, esse ego tem uma natureza diferente (LACAN, [1975-1976] 2007). A sua função é a de remendar um lapso, um erro no enlaçamento dos três registros - imaginário, simbólico e real - e a sua natureza é escritural. Portanto, “*a escrita é essencial ao ego de Joyce*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 143). Ela cumpre a função de uma espécie de saco de pele que opera um (auto) enquadramento, tal como o faz um (auto) retrato, e tem relação “*com o que lhe é suposto contar como imagem*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 144). A propósito, pode-se evocar o fato de Joyce ter dado a cada um dos capítulos de *Ulisses* um modo de enquadramento que coloca em jogo, entre outros elementos, um órgão do corpo. Na medida em que os capítulos vão se sucedendo, os órgãos que o corpo, enquanto saco de pele, enquadra são listados: rim, sexo, coração, pulmão, esôfago, cérebro, sangue, orelha, músculo, olho, nariz, ventre, aparelho locomotor, nervos, esqueleto e, finalmente, a carne (JOYCE, [1922] 1982).

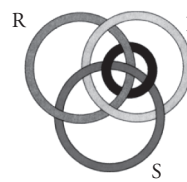
Depois de indagar o que significa escrever para Joyce, Lacan ([1975-1976] 2007) observa que a sua escrita coloca em jogo a letra e que ela vem acompanhada do objeto pequeno e reduzido ao osso, ao *ossobjeto*. Essa escrita, que reduz a letra ao osso e se processa na articulação entre o simbólico e o real, deixaria o imaginário solto se um quarto elemento não se “intrometesse”, não se “impusesse” para amarrá-lo aos outros. Esse quarto elemento, espécie de remendo, é precisamente a escritura fazendo função de ego. Através dela, o cor-

po desvestido, descascado, corpo-ossobjeto, encontra alguma consistência e algum revestimento.

Lacan conclui que a conseqüência dessa cerzidura de função reparadora tão malfeita, é a transformação de Joyce em “*um escritor por excelência do enigma*” (LACAN, [1975-1976] 2007: 150). Portanto, assim como as falas se impõem para alguns sujeitos psicóticos, as letras se intrometem e se impõem a Joyce. Elas não têm o caráter de perguntas em busca de respostas, de enigmas endereçados ao Outro em busca de interpretação, tal como é próprio do neurótico. Ao invés disso, elas cumprem a função de corrigir um erro, isto é, de manter enlaçados os três registros, função necessária à qual Lacan denomina *sinthoma*. Isso se escreve:



O nó que rateia



O ego que corrige

Para Lacan, o sintoma central da análise é constatação da existência de uma espécie de exílio na relação entre os sexos; em frente à expectativa de complementação entre o sujeito e o objeto ele se depara com um “não há”. Nesse sentido, a análise implica em que o sujeito produza a resposta a um enigma e essa resposta, completamente besta, termina no nó da não-relação. Em virtude da demissão paterna, que o leva a uma crença no sintoma, as coisas se passam de outro modo para Joyce e sua mulher, Nora. Na medida em que ela lhe cai como uma luva, a sugestão de Lacan é que aí, entre o escritor e sua mulher, “há relação”. Com isso, Joyce se diferencia do neurótico, que supõe um saber ao sintoma (que pode ser inclusive uma mulher) e busca decifrá-lo. Que ele não tenha interesse algum em

esclarecer seus enigmas, deve-se ao fato de que para ele não há recepção endividante da herança paterna (HARARI, 2002). Os enigmas são, então, passados para o seu leitor, em especial para aquele leitor universitário que se vir fisgado por um trabalho de decifração. A esses, Joyce fantasiou ocupar por uns trezentos anos.

CONCLUSÃO

Que Joyce tenha se auto-retratado como uma interrogação nos leva a observar que as questões colocadas por ele, entre elas aquelas relativas ao pai, ao próprio corpo ou à escritura, encontram um “vazio enigmático” no lugar que seria inicialmente aquele da significação (LACAN, [1959] 1998). Há uma certeza de que isso significa algo, mas como não se sabe exatamente o quê, a significação permanece indeterminada e gera perplexidade. Entre os procedimentos joyceanos em relação a essa experiência temos as epifanias através das quais o enigma da significação é transformado em certeza de revelação, mesmo que inefável. O escritor transforma essa experiência, metodicamente, em um processo criativo.

de *Um retrato do artista quando jovem* (1914) e *Ulisses* (1922), nos quais Joyce decifra o seu próprio enigma através de Stephen Dedalus, para *Finnegans Wake* ([1939] 2000), um giro ocorre. Se a crença no pai teve, em algum momento, o estatuto de sintoma, ao escandir o nome-próprio Joyce, Lacan se refere agora ao termo inglês *joy*, que traduz como *jouissance*, gozo. *Finnegans Wake*, propõe ele, é uma “gozação”; o gozo, gozo da língua, “*da língua elevada à potência da linguagem*”, é a única coisa que podemos pegar nessa escritura joyciana (LACAN, [1975-1976] 2007: 162-163).

Se nos dois primeiros enquadramentos, realizados através do Stephen Dedalus de *Um retrato do artista quando jovem* e do Stephen Dedalus de *Ulisses*, encontramos algo ainda analisável através da persona e do mítico, em *Finnegans Wake* o escritor nos leva predominantemente ao inalisável, ao irretatável, ao ilegível e, em últi-

ma instância, ao real da língua. Na medida em que aí a escritura não opera senão como cifração do gozo, o enigmático sujeito joyciano acaba sendo uma resposta do impossível a significar, uma resposta do real. A esse giro que o leva da “decifração do próprio enigma” à identificação ao enigma ele próprio, à gozação da letra, à gozação da língua, inglesa no caso de Joyce, Lacan denomina sintoma com *th*, definindo-o como aquilo que esse sujeito (um gozador) inventou de mais singular. Assim, na galeria dos artistas, Joyce se inscreve entre aqueles que se curvam em frente ao real da língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, J. (1993). Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana. *Letra Freudiana*, ano XII, n. 13, (pp. 40-166)
- BOURDIEU, P. (1996). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.
- CHAYES, I. H. (1968). Joyce's Epiphanies. In: Anderson, C. G. (ed.). *A portrait of the artist as a young man*. (pp. 358-370). New York: Penguin Books.
- ECO, U. (2000). *Las poéticas de Joyce*. Lúmen: Barcelona.
- EDEL, L. (1982). *Stuff of Sleep and Dreams: Experiments in Literary Psychology*. New York: Harper and Row.
- ELLMANN, R. (1989). *James Joyce*. São Paulo: Globo.
- FREUD, S. (1896/1977). “Carta 52”. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Obras Completas, ESB, v. 1. Rio de Janeiro: Imago.
- HARARI, R. (2002). *Como se chama James Joyce? A partir do seminário: Le Sinthome de Jacques Lacan*. Salvador: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matêmico.
- JOYCE, J. (1904/1968). A portrait of the artist. In: Anderson, C. G. (ed.). *A portrait of the artist as a young man*. (pp. 257-266). New York: Penguin Books.
- _____. (1914/2006). *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- _____. (1922/1982). Roteiro-Chave. In: *Ulisses*. (pp. 847-849). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1939/2000). *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books.
- LACAN, J. (1959/1998). de uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: *Escritos*. (pp. 545). Rio de Janeiro: JZE.
- _____. (1975/1987). Joyce le symptôme II. In: Aubert, J. (org.). *Joyce avec Lacan*. (pp. 31-37). Paris: Navarin Editeur.
- _____. (1975-1976/2007). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: JZE.
- LEGUIL, F. (1993). *A lógica da cura e a Escola de Lacan*. Fórum Iniciativa Escola. Delegação Brasileira da Associação Mundial de Psicanálise. Caderno de Textos publicado na Bahia em abril de 1993. (pp. 15-112).
- MILLOT, C. (1987). Épiphanies. In: Aubert, J. (org.). *Joyce avec Lacan*. (pp. 87-95). Paris: Navarin Editeur.
- SOLER, C. (1998). *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

NOTAS

- ¹ Este artigo é resultante de um trabalho de Pós-Doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Tânia Coelho dos Santos.
- ² Depois de recusar o esboço no qual fora traçado como um homem de letras convencional, sentado diante de seus livros, com sua caneta em punho e olhos visionários, Joyce ditou ao pintor aquilo que deveria ser desenhado. Ele o fez se servindo de traços originados de fontes heterogêneas, entre elas um comentário vindo de P. L. (*“Paul Leon me diz que quando me paro inclinado na esquina pareço um ponto de interrogação”*) e uma provocação feita por um crítico ao lhe denominar *“a blue-nosed comedian”*, expressão inglesa que sugere, em termos coloquiais, uma pessoa puritana e que, no auto-retrato, serve de inspiração para o desenho de

uma estrela na ponta do nariz, de modo a iluminá-lo comicamente. O luto pela morte do pai e a depressão crônica são as razões apresentadas para o *derby* preto na cabeça com o número 13. Teias de aranha na altura do peito e tufo de nuvens circundam a parte inferior e mediana de seu corpo, desenhado como um ponto de interrogação. Remendos localizam-se nos joelhos e na manga, sinalizando a penúria daqueles tempos. Dentro do seu bolso, um papel com o nome de uma música: “Deixe-me tombar como um soldado”. Debaixo de seus pés pendentes, um globo terrestre no qual se visualiza o mapa da Irlanda e, em especial, Dublin, cidade natal do próprio escritor. O globo localiza-se como o ponto que completa a interrogação. Ver: Ellmann, R. (1989). *James Joyce*. São Paulo: Globo, página 795.

- ³ Para uma visualização do grafo laciano conferir o texto: LACAN, J. (1959/1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos*. (pp. 831). Rio de Janeiro: JZE.
- ⁴ Para uma discussão sobre o uso dos auto-retratos nas artes plásticas, conferir: KELLY, S. & LUCIE-SMITH, e. (1987). *The self portrait, a modern view*. London: Sarema Press. Conferir também o interessante site <http://userpages.umbc.edu/~ivy/selfportrait/back.html>. Acesso em 6 de maio de 2008.
- ⁵ Para a expressão “*liegen lassen*”, deixar largado, conferir: LACAN, J. (1959/1998). de uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: *Escritos*. (p.566). Rio de Janeiro: JZE. Ver também: MANDIL, R. (2008). Formas de relação com o corpo próprio. *Latusa Digital*, ano 5, n. 32. Disponível em: <<http://www.latusa.com.br>>. Acesso em 6 de maio de 2008.

Recebido em: 10/04/2008

Aceito em: 06/05/2008