



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

Ana Claudia Marinho Soares

PARA ALÉM DO ERRO, A ERRÂNCIA

Rio de Janeiro
2016

Ana Claudia Marinho Soares

Para além do erro, a errância

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Angélica Bastos

Rio de Janeiro

2016

PARA ALÉM DO ERRO, A ERRÂNCIA

ANA CLAUDIA MARINHO SOARES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

Aprovada por:

Prof.^a Dr.^a Angélica Bastos Grimberg – Orientadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Poli
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^o Dr.^o Marcus André Vieira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Manoel Barros da Motta
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Giselle Falbo Kosovski
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

S676

Soares, Ana Claudia Marinho.

Para além do erro, a errância / Ana Claudia Marinho Soares. 2016.
146f.

Orientadora: Angélica Bastos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, 2016.

1. Psicanálise. 2. Erros. 3. Sintomas (Psicanálise). 4. Desinserção (Psicanálise). I. Bastos, Angélica. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.

CDD: 150.195

De quem é a letre (letra/carta)? De quem a escreve ou de quem a recebe? De quem é essa Tese? É minha e também de cada um que colaborou com ela. Mais ainda, este escrito será de quem se servir dele, mas é especialmente aos que erram que dedico esta Tese.

*Rio – Paris
2012 – 2016*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais – Manoel Soares do E. Santo e Anna Marinho Soares – e meus irmãos, pelo suporte e incentivo.

A Freud e Joyce que tem o significante ‘alegria’ incrustado no próprio nome, por tornar minha vida mais alegre.

À Angélica Bastos, pela acolhedora orientação e, sobretudo, por ter confiado e me incentivado nesta pesquisa.

À Fabienne Hulak pela co-orientação no estágio doutoral no Département de Psychanalyse de l’Université Paris 8, através do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo apoio financeiro a esta pesquisa e através do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

A Universidade Federal do Rio de Janeiro e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica que através das aulas contribuíram para o desenvolvimento do tema aqui proposto.

A Marcus André Vieira e Maria Cristina Poli, pelas contribuições na banca de Qualificação.

A Joaquín Franco e Flore Berte, meus professores de francês, e à amiga Daniela Perciano-Terrerros, pelo apoio com *la langue*.

Aos colegas e amigos, especialmente, Manoel, Mariana, Cristina, Simone, Caio, Ana Carolina, Márcia, Hevellyn e Michelle por terem compartilhado comigo as aventuras e desventuras dessa jornada de pesquisa.

A todos os meus amigos do Brasil e do mundo que encontrei na França, pela força e encorajamento que me dispensaram.

À Cláudia Henschel, por ser a constante em minha jornada.

To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life!

[Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida para além da vida!]

His errors are volitional and are the portals of discovery.

[Seus erros [do homem de gênio] são volitivos e são os portais da descoberta.]

We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love, but always meeting ourselves.

[Caminhamos por nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, rapazes, esposas, viúvas, bonscunhados. Mas sempre encontrando a nós mesmos.]

James Joyce

RESUMO

SOARES, Ana Cláudia M. *Para além do erro, a errância*. Orientação: Angélica Bastos Grimberg. Rio de Janeiro: UFRJ/IP. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica).

Esta tese trata das questões da errância e da invenção em psicanálise, segundo uma abordagem teórico-clínica, propondo uma articulação entre ambas. Partimos das formulações de Lacan sobre James Joyce e nos valeremos da conexão entre psicanálise e arte para investigar tal articulação. Através de sua prática de escritor, Joyce pode nos ensinar sobre o valor da errância, a partir de sua condição de autoexilado. Levaremos em conta a errância para além de um sintoma ou fenômeno patológico, pensando-a de forma transestrutural, portanto, presente em qualquer estrutura clínica. Depois de situá-la a partir do equívoco contido no termo ‘errar’ e ligá-la às noções de erro, ato falho, mal-entendido e associação livre, discutimos a condição atópica do sujeito. Em seguida, abordamos a ‘fuga’ enquanto sintoma psicopatológico por parte da psiquiatria para analisar a errância do ponto de vista da estrutura subjetiva. Destacamos ainda a elaboração de Lacan sobre o Nome-do-Pai como a estrada principal e, desde *Os não-tolos erram*, a pluralização dos Nomes-do-Pai e os caminhos pelos quais se pode errar. Logo após, apresentamos o artista James Joyce através de sua obra e discutimos a relação entre psicanálise e literatura, particularmente a escrita e sua função, ressaltando a escrita joyceana na sua aproximação do lapso. Por fim, no esteio da topologia lacaniana do sujeito e das elaborações lacanianas sobre Joyce, problematizamos a articulação entre errância e invenção e sustentamos a errância como propiciadora da invenção.

Palavras-chave: psicanálise, errância, invenção, escrita, Joyce.

RÉSUMÉ

SOARES, Ana Claudia M. *Au-delà de l'erreur, l'errance*. Directrice d'études: Angélica Bastos Grimberg. Rio de Janeiro: UFRJ/IP. Thèse (Doctorat em Théorie Psychanalytique).

Cette thèse traite des questions de l'errance et de l'invention en psychanalyse d'un point de vue théorique et clinique, en proposant une articulation entre les deux. Nous partons des formulations de Lacan à propos de James Joyce et nous nous servons de la connexion entre la psychanalyse et l'art pour faire des recherches sur telle articulation. Grâce à sa pratique comme écrivain, Joyce peut nous apprendre sur la valeur de l'errance à partir de leur condition d'autoexilé. Nous allons tenir compte de l'errance au-delà d'un symptôme ou phénomène pathologique, en y pensant de type transtructural, comme une vicissitude présente dans les différentes structures cliniques. Après l'avoir situé à partir de l'équivoque contenue dans le terme «errer» et le connecter à la notion d'erreur, d'acte manqué, du malentendu et de l'association libre, nous discutons l'état atopique du sujet. Ensuite, nous abordons la «fugue» en tant que symptôme psychopathologique par la psychiatrie pour analyser l'errance du point de vue de la structure subjective. Nous soulignons encore le développement de Lacan sur le Nom du Père, comme la grand-route et, à partir de *Les non-dupes errent*, la pluralisation des noms du père et les chemins pour lesquels on peut errer. Puis nous présentons l'artiste James Joyce à travers son œuvre et nous discutons la relation entre la psychanalyse et la littérature, notamment l'écriture et sa fonction, soulignant l'écriture joycienne dans son rapprochement du lapsus. Finalement, fondé sur la topologie lacanienne du sujet et les élaborations lacaniennes sur Joyce, nous problématisons l'articulation entre l'errance et l'invention et soutenons l'errance comme levier de l'invention.

Mots-clés: psychanalyse, errance, invention, écriture, Joyce.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ERRAR É HUMANO	18
1.2 O ERRO EM QUESTÃO	21
1.3 A ERRÂNCIA NA VIDA COTIDIANA	26
1.4 ATO FALHO	28
1.5 A ERRÂNCIA EM ANÁLISE	33
1.6 O ERRO PRESENTE NA IGNORÂNCIA, UMA DAS PAIXÕES DO SER	35
1.7 O MAL-ENTENDIDO	39
1.8 ASSOCIAÇÃO LIVRE	40
1.9 ERRÂNCIA E ATOPIA, O NÃO-LUGAR DO SUJEITO	44
1.10 SUJEITO E OBJETO	49
1.11 REPETIÇÃO - “ERRAR É HUMANO, MAS PERSEVERAR É DIABÓLICO”	53
2 OS NÃO-TOLOS ERRAM: ERRÂNCIA COMO SINTOMA	57
2.1 A ERRÂNCIA NAS ESTRUTURAS CLÍNICAS	58
2.2 O NOME-DO-PAI E A ESTRADA PRINCIPAL	61
2.3 OS NOMES-DO-PAI (LES NON-DUPES ERRENT) E OS CAMINHOS	68
2.4 FIGURA DA ERRÂNCIA: O ALIENADO VIAJANTE	76
3 JOYCE, O ESCRITOR	81
3.1 LINGUAGEM, SIGNIFICANTE E LETRA	82
3.2 LETRA E ESCRITA	84
3.3 LÍNGUA E LALÍNGUA	86
3.4 FALASSER	95
3.5 SOBRE O <i>JOY</i> DE JOYCE – ENTRE O GOZO E A ALEGRIA	96
4 JOYCE: DE VAGABUNDO A INVENTOR	112
4.1 TODO MUNDO É LOUCO, OU SEJA, DELIRANTE	113
4.2 JOYCE, O ERRANTE	114

4.3 AS ARMAS DE JOYCE: SILÊNCIO, EXÍLIO E SUTILEZA	116
4.4 JOYCE, O SINTHOMA	120
4.5 SINTHOMA E INVENÇÃO	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

A pesquisa em psicanálise tem sua especificidade, pois aprendemos com Freud que neste caso a pesquisa e a prática terapêutica coincidem, uma se nutre da outra, além disso, entendemos que a investigação analítica atinge o espectro da clínica, mesmo quando o sujeito em questão não esteve em análise com quem se propôs a trabalhar seu caso. Fundamentada na psicanálise, esta pesquisa constitui um estudo teórico-clínico sobre a questão da errância de forma transestrutural, portanto, presente em qualquer estrutura clínica, seja neurose ou psicose, de acordo com a psicanálise, não se limitando ao seu aspecto negativo, deficitário e até mesmo mortificante. No entanto, a errância apareceu nomeada como ‘fuga’, na psiquiatria de 1887, quando o médico Phillipe Tissié publicou o caso de Albert Dadas como primeiro fugitivo da história. Também está presente no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) como ‘Fuga Dissociativa’, originalmente, e atualmente, no DSM-5, este diagnóstico foi incorporado ao de ‘Amnésia Dissociativa’, como um especificador: ‘com fuga dissociativa’.

Como nosso intuito vai além do aspecto puramente psicopatológico, nos interessa analisar o terreno da ‘invenção’. “Que é inventar?” Pergunta Lacan (1975-76/2007, p. 126) em seu seminário dedicado a James Joyce, se colocando ele mesmo como inventor do real. Esta é também uma questão que destacamos juntamente com ‘por que o sujeito precisa inventar?’ Não seria justamente porque há um real que nos acossa? Um real no qual a língua aparece de forma traumática: “É precisamente o traumatismo do significante, do significante enigma, do significante gozo, que obriga a uma invenção subjetiva” (MILLER, 2003, p. 12). Uma vez que isso está para todos, faz-se necessário um modo de lidar com isso, um *saber fazer*, uma habilidade, um jeito a partir de algumas ações a fim de obter uma solução. Inventar-se a partir de materiais existentes, como na bricolagem, um trabalho manual da ordem do artesanato.

Certo diálogo com a arte esteve presente desde a origem da psicanálise. Freud realizou essa conexão a ponto de destacar a antecipação de um saber advindo da arte em relação à psicanálise, pois considerava que, seja qual for o caminho escolhido pelo psicanalista, o artista já passou por ele antes. Foi com isso em mente que Freud, por exemplo, utiliza os contos “O Homem da Areia” e o “Elixir do Diabo” do escritor alemão E. T. A. Hoffman para

elaborar a ideia do *Unheimlich*, o estranho familiar. As menções freudianas a artistas incluem Shakespeare, Goethe, Leonardo da Vinci, Wilhelm Jensen e outros.

Jacques Lacan procedeu da mesma forma em seu ensino falado e escrito. Nestes aparecem referências a Marguerite Duras, André Gide, Lewis Carroll, James Joyce, entre outros. Freud e Lacan conduziram a conexão psicanálise e arte com o objetivo de esclarecer alguns conceitos. Por exemplo, Lacan pôde refletir e desenvolver a questão do objeto *a*, enquanto olhar, a partir d'O *arrebatamento de Lol. V. Stein* de Marguerite Duras.

E foi com James Joyce que Lacan trouxe à luz uma nova teoria sobre as psicoses. A proposta contida nesta tese de doutorado recai sobre uma possível articulação entre errância e invenção. Partiremos das formulações de Lacan sobre James Joyce e nos valeremos da conexão entre psicanálise e arte para investigar tal articulação. Joyce, através de sua prática de escritor, pode nos ensinar sobre o valor da errância, a partir de sua condição de autoexilado. É este precisamente o ponto em que desejamos nos ater no decorrer da pesquisa, sem esquecer que o psicanalista não visa diagnosticar o artista ou fazer algum tipo de psicologia da arte. O que buscamos é aprender com o artista sobre invenções possíveis diante do mal-estar da vida.

O tema da errância atraiu nossa atenção por se tratar de algo recorrente na prática clínica com pacientes que fazem uso de substâncias psicoativas, como nos foi possível observar durante o ano de 2010 em uma enfermaria de dependência química em uma Organização Militar de Saúde (OMS). Tratava-se de sujeitos que já tinham perdido seu vínculo de trabalho com a instituição e o laço familiar, alguns vieram de uma situação de vida na rua para se internar na OMS inclusive. Tencionamos sustentar, com o auxílio da Psicanálise de Orientação Lacaniana, que a errância não se limita ao seu aspecto negativo e até mesmo mortificante. Ao contrário, propomos analisá-la a partir de um outro olhar para o 'errar', verificando-se a sua positividade. A possibilidade de, a partir dele, do errar, construir algo novo.

O interesse em pesquisar a questão da errância e da invenção surgiu a partir do estudo sobre o surgimento de algo novo, desenvolvida durante o Mestrado. O tema da invenção, especificamente a criação artística na prática do escritor Lewis Carroll nos levou a iniciar um percurso cujo destino foi: a invenção. Na presente pesquisa, optamos por nos servir da arte de James Joyce, cuja vida e obra nos deixaram com muitas inquietações, sendo a principal delas a ideia de que a recriação da vida está relacionada com o errar do sujeito e os erros estão por trás das descobertas, como escreveu respectivamente em *Retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*. Lembrando que o artista precede o analista, em relação à questão da errância e da invenção, nos deixaremos ensinar por Joyce.

A partir da perspectiva psicanalítica, levantamos a hipótese de que a invenção de algo novo é propiciada pelo errar. O sujeito irrompe através das formações do inconsciente, tais como lapso e ato falho, que demonstram a existência de uma errância subjetiva, fundamental na constituição do sujeito. Entendemos esse ‘errar’ como um momento de abertura que favorece a invenção de algo novo. Dessa forma, a questão que se coloca é: a errância propicia a invenção? A resposta a esta indagação pressupõe uma aposta na positivação do errar do sujeito, nos dois sentidos que o termo comporta: tanto o de vagar, quanto o de cometer erro, enganar-se.

Escolhemos James Joyce por encarnar a figura do errante ou “vagabundo” como assim se definiu para sua mulher, Nora. Errância não como algo negativo, mas como uma arma, o exílio como condição artística. Sempre viajante, mantendo-se no exílio, recusando-se a voltar para casa, Dublin, descrita com uma palavra logo no início de seu *Dublinenses*: “paralisia” (1914/2012, p. 21). Para escapar dessa paralisia, Joyce não parou de andar pelo mundo e fazer sua palavra ganhar o mundo. Apesar de não mais ter voltado a Dublin, a ela sempre retornou através de seus livros: “sempre escrevo sobre Dublin porque se conseguir chegar ao coração de Dublin poderei chegar ao coração de todas as cidades do mundo. No particular está contido o universal” (JOYCE *apud* ELLMANN, 1989, p. 623). No entanto, quando lhe indagavam sobre voltar a Dublin, ele podia responder: “Será que acaso a deixei?” (JOYCE *apud* ELLMANN, 1989, p. 366).

Certa vez, Joyce declarou a Budgen¹ (1972, p. 69) que queria “fornecer uma imagem de Dublin tão completa que se um dia a cidade de repente desaparecesse da Terra poderia ser reconstruída do meu livro”. A imagem atual pode não ser exatamente a mesma, mas Joyce apresenta um relato preciso da geografia da cidade vivida por seus personagens, como eles se cruzam através de várias ruas de Dublin. Quando eu cheguei a um hotel da cidade, o primeiro objeto ofertado foi um mapa da cidade com todo o itinerário realizado por Leopold Bloom no dia 16 de junho de 1904. Existe uma trilha com 14 placas colocadas na cidade para marcar o caminhar de Bloom por Dublin. O famoso *Bloomsday*, data comemorada todos os anos no mundo inteiro, é o único dia dedicado ao personagem de um livro. Dia escolhido por Joyce por celebrar o primeiro encontro marcado entre ele e Nora, sua companheira até o fim da vida, eternizado no *Ulysses*. Um dia, 16 de junho de 1904: “todos os dias constroem seus fins”. Um homem, Leopold Bloom: “SOU. UM.” (1922/2012, p. 600). Uma mulher, Molly: “*Wib. Ich*

¹ Frank Budgen (1882-1971) foi um pintor inglês e testemunha de muitos momentos importantes da vida de Joyce. Esse encontro rendeu o *James Joyce and the Making of Ulysses*, livro no qual examina o processo de criação daquele que é considerado um dos maiores romances do século XX.

bin der [sic] Fleisch der stets bejaht”. [Eu sou a carne que sempre diz sim] (JOYCE *apud* ELLMANN, 1989, p. 619). Um jovem, Stephen: “Eu era um guri sacudido naquela época, acredite, dia desses te mostro o meu retrato.” (1922/2012, p. 149). Um encontro: “será que isso [amar] então era real? A única coisa verdadeira da vida?” (1922/2012, p. 128-129) Um livro, *Ulysses*: “quem em que mundo em que tempo lerá essas palavras escritas?” (1922/2012, p. 156). Um nome, Joyce: “O que há em um nome?” (1922/2012, p. 369).

Bloom caminhará pelas ruas de Dublin, refazendo o caminho de praticamente tudo o que a Humanidade inventou para atravessar a terra: línguas, culturas, metafísicas, artes, filosofias, teologias, erotismos, ritos, brincadeiras, preces. O destaque maior é ao encontro com o Outro, tanto a linguagem, a palavra que cria o mundo, quanto às pessoas. Bloom é um homem comum e completo, segundo Joyce (*apud* BUDGEN, 1972), principalmente porque era capaz de compartilhar sua vida com uma mulher, sendo isso uma das coisas mais difíceis para um homem fazer.

Dublin é considerada, desde 2010 pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), Cidade Patrimônio Mundial de Literatura, uma das vinte cidades do mundo a compartilhar tal honraria. Além de Joyce, há outros homens de letras como, Jonathan Swift, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Willian Yeats, Brendan Behan, Sean O’ Casey, Samuel Beckett e outros. Quatro Prêmios Nobel de Literatura foram concedidos a escritores irlandeses: o dramaturgo George Bernard Shaw, os poetas WB Yeats e Seamus Heaney, e o multi-facetado Samuel Beckett. Através de seus artistas das letras esta cidade exerce influência nos quatro cantos do mundo e proporciona uma experiência cultural única com a literatura.

Apesar de tantos artistas importantes é James Joyce quem aparece em primeiro plano. É impressionante observar como ele está em cada canto da cidade, em uma placa, em um *pub*, em um cartaz, na *medianera* (parede divisória de um prédio), em um *graffiti* na rua, em estátuas, no nome de uma rua... A Torre Martello – onde o escritor morou por um tempo, em 1904, como hóspede de Oliver Gogarty, e que virou cenário do primeiro capítulo do *Ulysses* – se transformou em James Joyce Tower e, desde 1962, a torre abriga o James Joyce Museum, com cartas, documentos, objetos pessoais, livros e fotografias do autor. O escritor parece ser para Dublin, como o pai para o *Homem dos Ratos*: morto, torna-se ainda mais poderoso do que fora quando vivo! O curioso é que, vivo, ele se sentia estrangeiro em sua cidade: “Uma terra estranha pra mim embora eu tenha nascido nela e possua um de seus nomes antigos” (JOYCE, 2012, p. 87). Em Dublin, Joyce está mais vivo do que nunca.

Joyce gostava de acentuar um ponto importante sobre a cidade, sua hospitalidade: “Às vezes pensando na Irlanda me parece que fui desnecessariamente áspero. Não reproduzi (pelo menos nos *Dublinenses*) nada da atração da cidade porque nunca me senti à vontade em qualquer cidade desde que parti, exceto em Paris. Não reproduzi sua ingênua insularidade e sua hospitalidade” (*apud* ELLMANN, 1989, p. 293). Mesmo assim, no conto “Os mortos”, Joyce faz seu personagem Gabriel exaltar a “tradição da autêntica, calorosa e cordial hospitalidade irlandesa” (1914/2012, p. 21) como uma qualidade nativa que quase não encontra eco nas outras nações. Isso foi algo que pude constatar ao fazer a trilha joyceana. Em um determinado trecho me deparei com a casa da tia do Joyce, a mesma que serviu de inspiração para esse conto de *Dublinenses*, também cenário do filme “The dead” dirigido por John Huston. É bem antiga, mas tem uma placa na frente, com essas informações e uma porta de estilo irlandês na qual não pude resistir em bater. Para minha surpresa, o atual proprietário, Sr. Brendan Kilty, advogado de formação e joyceano de paixão, atendeu e nos convidou a entrar na casa. Relatou que se encantou por essa casa e por sua história aos 19 anos e por isso decidiu comprá-la assim que pôde. Naquele dia, o simpático dublinense estava lançando um livro e nos convidou a participar do jantar. Passados 75 anos após sua morte, Joyce continua a movimentar o cenário irlandês.

Dada essa primeira incursão no universo joyceano, passemos a apresentação dos capítulos. A presente tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, “Errar é humano”, tratamos a questão da errância de forma transestrutural, observando seu aparecimento na vida cotidiana dos sujeitos. Iniciamos pela questão da atopia como não-lugar do sujeito a partir das formulações de Lacan sobre sujeito e sua relação com o significante. Passamos ao estudo da “Psicopatologia da Vida Cotidiana” de Freud, destacando o ato falho como exemplo do que poderíamos chamar de ‘errância subjetiva’. Finalizaremos esse capítulo com o que podemos chamar de errância em análise a partir do estudo da associação livre.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo da errância como sintoma, destacando seu aparecimento na psicose. Começaremos apresentando a distinção feita por Lacan da errância como sintoma. Seguiremos com uma primeira exposição sobre a psicose, a partir do *Seminário 3*, destacando a elaboração de Lacan sobre o Nome-do-Pai como a estrada principal, significante primordial que orienta a rede de significações. Em seguida, com o auxílio de Lacan em *O Seminário, livro 21: Os não-tolos erram*, trataremos da pluralização dos Nomes-do-Pai e os caminhos pelos quais se pode errar. Fecharemos esse capítulo com a sessão “Figura da errância: o alienado viajante”. Apresentaremos os ‘alienados viajantes’ [*aliénés voyageurs*], termo usado na psiquiatria para designar pessoas que se sentem

imperiosamente pressionadas a partir do lugar onde vivem e ir embora para outra parte, entregando-se a ações delirantes.

No terceiro capítulo, apresentamos o artista James Joyce através de sua obra: *Exilados, Dublinenses, Stephen Herói, Retrato do artista quando jovem, Ulysses e Finnegans Wake*; e de sua vida: a correspondência *Cartas a Nora* e a biografia *James Joyce* de Richard Ellmann, especialmente. Discutiremos a relação entre psicanálise e literatura, particularmente a escrita e sua função, no Seminário 20 (LACAN, 1972-73/1985), o que inclui ainda examinar o conceito de lalíngua. Investigamos a escrita joyceana na sua aproximação do lapso, como expôs Lacan nesse seminário. Destacamos ainda o conceito de letra trabalhado por Lacan especialmente em *Lituraterra*.

No último capítulo problematizamos a articulação entre errância e invenção através das elaborações de Lacan sobre James Joyce para avaliar a hipótese da errância como propiciadora da invenção de algo novo. Discutimos a questão do gozo relacionado ao escritor, trabalhada por Lacan pouco antes de iniciar o *Seminário 23*, quando abriu o V Simpósio Internacional James Joyce, no *Bloomsday* de 1975, apresentando “Joyce, o sintoma” (1975-1976/2007). Nele, afirma que Joyce tem relação com *joy*, traduzido por gozo, e que esse gozo, aquilo que podemos obter de seu texto, localiza o sintoma: caminho a ser percorrido até chegar à questão do sintoma, resposta de Lacan como solução para não se desencadear um surto ou para manter o nó enodado.

1 ERRAR É HUMANO

Erra uma vez

nunca cometo o mesmo erro

duas vezes

já cometo duas três

quatro cinco seis

até esse erro aprender

que só o erro tem vez

Paulo Leminski (La vie en close)

“Errar é humano” é um provérbio latino que, de acordo com o *Diccionario Akal del Refranero Latino* (2005, p.74) aparece no Sermão 164, 14 de Santo Agostinho²: *Errare humanum est; perseverare autem diabolicum* [Errar é humano, mas perseverar é diabólico]; e também é atribuído a Sêneca: *Errare humanum est, sed in errore perseverare dementis* [Errar é humano, mas perseverar no erro é insensatez]. ‘Errar’, segundo o Dicionário Aurélio (2004), comporta dois sentidos: primeiro, cometer erro, falhar, enganar-se; e segundo, vagar, vagabundear.

Errância deriva do verbo ‘errar’ do latim *errare* que, em sua raiz etimológica, é marcado por uma ambiguidade, pois é um termo que, segundo o dicionário etimológico de Bloch e Wartburg (1975), comporta tanto o sentido de equivocar-se, cometer erro, extraviar-se, quanto o de caminhar, progredir, avançar. Nesta pesquisa trataremos errância como um fenômeno que aparece na vida. Levaremos em conta a errância para além de um sintoma ou fenômeno patológico, pensando-a de forma transestrutural, portanto, presente em qualquer estrutura clínica, seja neurose ou psicose, segundo o marco psicanalítico inaugurado por Freud, não se limitando ao seu aspecto negativo, deficitário e até mesmo mortificante, como pode ser observado em pacientes psicóticos, por exemplo. Não se trata de fazermos aqui um manual diagnóstico sobre a questão da errância ou tratá-la como sintoma na acepção patológica do termo. Não é por um capricho que a psicanálise não se baliza pela terapêutica, pelo curável, mas pelo que é da ordem do incurável. A errância está presente na vida cotidiana de todos e de várias formas.

Partimos da ideia própria à Psicanálise de que há algo em nós que erra. Somos como as formigas da banda de *moebius* pintada por Escher, numa eterna errância, sem dentro ou fora, impulsionada pelo desejo. “Errar é humano”, “é errando que se aprende”, “isso não

² Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.), um dos mais importantes filósofos e teólogos do cristianismo.

anda”, “navegar é preciso”, “deu um mau passo na vida” são expressões populares ditas no dia-a-dia em que aparece a ideia contida em errância. O conhecimento popular revela a existência do ‘errar’ na vida cotidiana. Tais expressões carregam em seu bojo a ambiguidade do termo errância.

Errância, eis uma palavra criada para apontar uma característica na qual está em jogo a ideia de movimento. Ela é típica dos corpos, por exemplo, um corpo celeste como planeta, segundo *Le Petit Robert* (2001) oriunda do grego *planêtês* que significa ‘errante’. O planeta em que vivemos, a Terra, não possuindo luz própria, gravita em torno do Sol e gira ao redor do seu próprio eixo. Descoberta, como atestou Freud (1917/1992), realizada por Copérnico que infligiu o primeiro golpe no narcisismo universal dos homens. Inicialmente, se acreditava que a Terra era o centro do universo, se mantendo em repouso enquanto o sol, a lua e os demais planetas giravam ao seu redor. Acreditar nisso estaria de acordo com a percepção de que não sentimos a Terra se mover, além disso, se harmonizaria com a tendência do homem em se sentir dono do mundo.

No entanto, não só a Terra é errante, como o sujeito que a habita também possui tal característica. O maior dos golpes sofrido pelo narcisismo humano, provocado por Freud ao afirmar que o “eu não é senhor em sua própria casa” (1917/1992, p. 135). Nem senhor do universo, nem da alma que habita, uma vez que através psicanálise fora revelado que o inconsciente é o protagonista da vida mental. Mais ainda, a vida anímica não gira ao redor do ‘eu’. Vida é movimento, deslocamentos errantes como aqueles que aparecem em um eletrocardiograma no qual as linhas se movem em várias direções, cheias de altos e baixos, indicando que a pessoa está viva. Diferente da morte cuja indicação se dá por uma linha contínua até o ponto final.

Vivemos um momento peculiar, com a queda dos ideais e declínio da função paterna em nossa sociedade. Tal declínio foi proposto por Lacan (1938/2003) para traçar o componente determinante na nova ordem cultural na evolução das neuroses contemporâneas, a carência do operador paterno. Na época atual, o Nome-do-Pai – conceito desenvolvido por Lacan para designar a função simbólica do pai, uma metáfora, como mediador fundamental do mundo simbólico e de sua estruturação – não predomina no modo de subjetivação. Isso tem consequências importantes na prática clínica, diante das quais não podemos recuar.

Para Miller (1996-97/2005), a predominância do Nome-do-Pai – entendido inicialmente como o significante de que o Outro existe – corresponde à época freudiana, diferente da época lacaniana, marcada pela pluralização do Nome-do-Pai, anunciada pela inexistência do Outro. Estamos diante de dois estatutos do Outro em Lacan: primeiro ligado

ao Outro unitário e consistente indicado pela letra A (do francês *Autre*), e depois um estatuto inconsistente do Outro, marcado por uma barra atravessando a letra A assinalando que este Outro está em falta, carecendo de existência a tal ponto que resta apenas um significante, o significante da falta do Outro S(A). Segundo Miller (1996-97/2005, p. 10), a leitura desse matema, além de pluralizar o Nome-do-Pai também o pulveriza, fragmenta mediante o equívoco entre a correspondência do significante com o que se acredita ser seu significado, abrindo caminho para diversas significações uma vez que o significante não está atrelado fixamente a determinado significado. Daí, Miller alude ao famoso equívoco entre *les noms du père* [os nomes do pai] e *les non-dupes errent* [os não tolos erram] ao qual chegou Lacan após consagrar seu seminário precedente *Encore* [Mais ainda] à inexistência do Outro. Isto “inaugura verdadeiramente o que chamamos época lacaniana da psicanálise – que é a nossa, a época dos não-tolos, a época da errância” (1996-97/2005, p. 11). Os não-tolos são aqueles que não se deixam enganar pelo Nome-do-Pai nem pela existência do Outro e assim, erram.

Neste primeiro momento, Miller destaca a existência e a inexistência do Outro. Posteriormente, Miller (2013) recoloca essa questão sobre existência/inexistência do Outro em termos de ‘Outro do Outro’ ligado à lei cujo significante é o Nome-do-Pai e ‘Outro sem Outro’. Este utilizado a partir da afirmação lacaniana “Não há o Outro do Outro”, introduzido no seu *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*, o que significa dizer que não há Outro universal – a ideia de que há em algum lugar ainda que seja uma referência virtual uma forma que possamos tomar como padrão de medida para nossas ações – Outro absoluto relacionado ao Nome-do-Pai. O Outro sem Outro não está regulado pelo Outro da lei. Isso terá consequências importantes, como veremos nos capítulos a seguir. Cabe destacar que o primeiro momento do ensino de Lacan não contradiz o último, uma vez que Lacan vai se reapropriar de seu primeiro ensino. Como ele nos lembra (1963/2005, p. 86), não se pode avançar sem os passos precedentes. É assim que se avança.

Estamos na época da errância, do vagar sem rumo e sem bússola pelas estradas da vida. Se não se sabe para onde quer ir, qualquer caminho serve, todos levam para algum lugar, como lembrou o Gato à *Alice* de Lewis Carroll. Da oscilação incessante pelos *gadgets*³ ofertados pelo capitalismo, os quais são sempre efêmeros, duram o instante mesmo da desilusão diante deles, para serem trocados por outros supostamente mais avançados e melhores, para em seguida, caírem novamente em desuso. Por exemplo, aquele sujeito que

³Termo tomado por Lacan (1972-73/1985, p. 110) para designar os instrumentos engendrados pelo discurso científico que oferecem ao sujeito meios para a recuperação da satisfação pulsional.

sempre compra o celular mais moderno, para em seguida trocá-lo diante de outro mais avançado, que também ficará desatualizado e será substituído, num eterno *loop* consumista.

O termo ‘errância’ não é explicitamente trabalhado como conceito por Freud nem por Lacan, mas podemos rastrear algumas pistas deixadas sobre o errar. Freud procurou o sujeito nos erros daquele que se colocava diante dele para análise. Percebeu com fina agudeza que é nos lapsos, tropeços, atos falhos, que o sujeito aparece. Há um errar subjetivo. Na busca do que se perde, do que é rejeitado como dejetivo, acertou na mosca o sujeito! Restos, lapsos, atos falhos, eis o que interessa à Psicanálise. Falha, erro, perda, são condições que marcam a prática analítica desde a sua origem, porém isso não deve servir como desalento e sim como desafio para os analistas. Freud não recuou diante disso, tampouco Lacan.

1.2 O ERRO EM QUESTÃO

Essa pesquisa parte do equívoco presente no verbo ‘errar’ do qual deriva ‘errância’, como já foi dito. O que significa ‘errar’ e o que entendemos como ‘erro’? Eis o nosso ponto de partida. A palavra ‘erro’, segundo o *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* (1951, p. 359), vem do latim *errō* derivada de errer, ir à aventura (daí errantes); o segundo sentido refere-se à *s’écarter de la vérité, se tromper* [se desviar da verdade, se enganar], *aius errat saepe animus* [o espírito frequentemente erra], Lucrécio. É primeiramente neste sentido, o de cometer erro, que nos deteremos neste capítulo.

Sobre essa questão do ‘erro’ iniciaremos trazendo algumas reflexões dos estudos clássicos (a partir de “O normal e o patológico”) de Canguilhem⁴, “eminente epistemólogo da biologia”, a quem Jacques-Alain Miller (2011, p. 58-63) chamava ainda de “velho mestre” e que constitui “uma referência absolutamente essencial”, destacando a importância de seus estudos sobre a ideia de saúde mental para tratar do ‘delírio generalizado’ que abordaremos no capítulo 4. Em sua tese, publicada em 1943, apresenta suas próprias concepções, examinando criticamente a ideia em voga no século XIX de que os fenômenos patológicos são idênticos aos normais que lhes correspondem, variando apenas quantitativamente. A natureza se caracteriza por harmonia e equilíbrio. A perturbação disso é a doença. No caso, “a doença não está em alguma parte do homem. Está em todo o homem e é toda dele. As circunstâncias externas são ocasiões, e não causas.” (2009, p. 10). Cita como exemplo o diabetes que se caracteriza por sintomas que não são estranhos ao estado normal, não se

⁴Georges Canguilhem (1904-1995), filósofo, médico e epistemólogo francês. Foi diretor do Institut d’histoire des sciences de 1955 a 1971 e teve como alunos Michel Foucault e Gilles Deleuze.

produzem espontaneamente, ao contrário, todos os sintomas preexistem, o que muda é sua intensidade, variando no estado normal e no estado de doença.

A partir do significado do termo “normal” que abarca dois sentidos, aquilo que deve ser, o ideal, e o que constitui a média de uma característica mensurável, Canguilhem (2009, p. 85) aponta esse equívoco em medicina em relação à utilização do termo, pois este designa tanto o estado habitual dos órgãos quanto seu estado ideal, uma vez que o objeto da terapêutica é justamente o restabelecimento desse estado habitual. Há um problema aí: o estado normal do ser humano deve ser considerado normal porque é visado como fim a ser atingido pela terapêutica, ou, seria o contrário, a terapêutica o visa porque ele é considerado como normal pelo doente? Segundo o autor, esta última relação é a verdadeira, pois o humano considera como patológico certos estados que, referente à polaridade dinâmica da vida, são apreendidos sob a forma de aspectos negativos.

Não se trata apenas de uma diferença quantitativa entre o normal e o patológico, é mais que isso, o erro, o desvio, aquilo que se afasta da norma, é justamente o que está na essência do ser vivo. Canguilhem (2012, p. 174-181) observou que a singularidade da natureza humana se dá pelo desvio, justamente aquilo que se afasta da norma ou de um tipo ideal. Um ser vivo é viável se se revelar produtor de novidades, mesmo que imperceptíveis. Capaz de produzir algo novo, que não estava lá, o que só é possível através do desvio de um caminho pré-estabelecido. Este desvio se apresenta como algo que extrapola o cálculo, não sendo redutível à identidade de uma fórmula simples, e sua explicação o dá como erro de uma natureza ao mesmo tempo muito inteligente para agir por vias simples e bastante rica para se conformar com sua própria economia. Do contrário, as espécies se aproximam de seu fim quando caminham de forma irreversível em direções inflexíveis, se manifestando sob formas rígidas. Assim, Canguilhem interpreta a singularidade individual como um erro ou como uma aventura uma vez que um tipo ideal na natureza nunca é realizado.

Não existe espécie viva que não apresente algum desvio ou erro, se considerarmos que não se pode falar em sucesso, sendo este ameaçado já que os indivíduos morrem. A genética confirma não haver espécie que não comporte lado a lado com os ditos indivíduos “normais”, alguns originais, portadores de genes mutantes. A evolução se sustenta justamente na variabilidade genética. A plasticidade da adaptação de uma espécie, seu poder evolutivo, depende de uma certa flutuação de genes. A diversidade genética é provocada por mutações que são oriundas de erros durante a duplicação do DNA. Dessa forma, Canguilhem (2012, p. 176) conclui que o termo “normal” não tem um sentido absoluto, é sempre relativo.

O normal é relativo, não pode ser medido do mesmo modo por todo mundo. Sua causalidade é individual, flui de forma diferente para cada um de nós. Além disso, o patológico no homem não se reduz ao estritamente biológico, uma vez que a atividade humana, o trabalho e cultura provocam alterações constantes no meio de vida dos homens. Canguilhem aborda a biologia para além do ponto de vista mecanicista, o que seria redutor, na dimensão de interação entre indivíduo e meio. Se anteriormente o autor criticava a compreensão do conceito de normal ou de saúde como mera obediência a uma regra externa ao organismo, posteriormente a introdução da ideia de erro o leva a revisar o conhecimento do que é vida em seu livro “O conhecimento da vida”.

Vinte anos depois, Canguilhem publica “Novas reflexões referentes ao normal e ao patológico”, onde vai tratar o erro como um novo conceito em patologia. A introdução do conceito de erro na patologia é muito importante por dois motivos: primeiro, por apresentar uma transformação – e não provocar tal transformação – na atitude do homem em relação à doença; em segundo lugar, por supor o estabelecimento de um novo status na confusão entre pensamento e natureza, contra o fato de se atribuir à natureza os processos do pensamento, como se as enzimas conhecessem as reações conforme a química a analisa e pudessem ignorar ou ler errado uma dessas reações. Todavia, é importante lembrar que a teoria da comunicação não é dividida e que diz respeito tanto ao conhecimento quanto ao seu objeto. Assim, “conhecer é se informar, aprender a decifrar ou a decodificar. Não há, portanto, diferença entre o erro da vida e o erro do pensamento, entre o erro da informação informante e o erro da informação informada.” (CANGUILHEM, 2009, p. 238). Eis aí o estabelecimento da biologia como ciência do vivente dando grande lugar ao erro.

A partir de estudos sobre doenças do metabolismo que receberam do médico Archibald Garrod o nome de “erros inatos do metabolismo” (CANGUILHEM, 2009, p. 236) – distúrbios de natureza genética que na maioria das vezes correspondem a um defeito enzimático passível de interromper uma via metabólica, tendo como consequência alguma falha referente às moléculas no organismo – Canguilhem vai destacar o erro como um novo conceito em patologia. A localização dos erros do metabolismo na gênese das doenças metabólicas hereditárias levará o epistemólogo a sustentar a ideia de que o erro é inerente à própria vida. Aliando os conhecimentos da biologia aos da teoria da informação que lida com sistemas de comunicação, verificou que:

a saúde é a correção genética e enzimática. Estar doente é ter sido feito falso, ser falso, não no sentido de um costume falso ou de um verso falso. Já que as enzimas são os mediadores pelos quais os genes dirigem as sínteses intracelulares de proteínas, já que a informação necessária a essa função de direção e de supervisão está inscrita nas moléculas de ácido desoxirribonucléico no nível do cromossomo,

essa informação deve ser transmitida como uma mensagem do núcleo ao citoplasma, e aí deve ser interpretada, para que seja reproduziada, recopiada, a sequência de aminoácidos constitutiva da proteína a ser sintetizada. Mas, qualquer que seja o modo de interpretação, não existe interpretação que não implique um equívoco possível. (CANGUILHEM, 2009, p. 237)

Não existe interpretação que não implique um equívoco possível, eis aí o erro virtualmente presente na constituição biológica do ser falante. O que é sentido como mal se manifesta no nível do organismo como um todo na sua relação com o meio ambiente, mas provém de sua própria organização, no ponto da origem da vida. Se essa organização é uma espécie de linguagem, como no caso da transmissão da mensagem do código genético, a doença deixa de ser uma maldição e passa a ser tomada como mal-entendido. Uma hemoglobina pode transmitir informações erradas da mesma forma como um manuscrito também pode fazer isso (CANGUILHEM, 2009, p. 239). Uma vez que não há má intenção por trás desse erro, o doente deixa de ser responsável por sua doença. Não há responsabilidade por isso que o determina em seu código genético e o torna único.

Canguilhem (2009, p.241) pontua que essa teorização a propósito da não responsabilidade não é nem um pouco tranquilizadora e que é preciso lucidez para não preferir a ideia de doença como culpa individual a uma explicação da doença sustentando sua causalidade no genoma familiar, naquilo que não se pode recusar uma vez que herança e herdeiro são uma coisa só. Entretanto, o autor lembra que a noção de erro, como conceito em patologia, é polissêmica, ou seja, abrange vários significados. Um único determinante não é suficiente para dar conta do surgimento e do desenvolvimento da doença. Por isso Canguilhem nos adverte contra o sonho de uma “caça aos genes heterodoxos, com uma inquisição genética” levada a cabo pela “polícia dos genes, encoberta pela ciência dos geneticistas” (2009, p.241-242). Observa ainda que, com esse tipo de sonho, entramos em um outro mundo, próximo do admirável mundo novo de Aldous Huxley, do qual foram eliminados os doentes, suas doenças singulares e seus médicos. Sabe-se que esse sonho pode se tornar um grande pesadelo para a humanidade quando lembramos que regimes ditatoriais podem se utilizar da ciência para criar uma suposta raça superior. Como resumiu Miller (2011, p. 65), trata-se de um discurso apoiado numa ambição sociopolítica médica e seguir tais imperativos sanitários promovidos pela administração significa alinhar-se com o discurso do mestre.

A fim de estudar sobre o erro e o mal-entendido, Guy Briole recorre aos textos clássicos como este de Canguilhem, destacando o erro como a marca do vivo (2011, p. 62). Essa aproximação que o psicanalista faz nos interessa nesta pesquisa porque revela a

importância do erro na constituição do humano. Também por avançar, destacando o erro como a chance de o sujeito escapar da doença da normalidade, quer dizer, de se submeter à uniformidade do normal. Segundo Briole (2011, p. 62), “o erro liberta da tirania do normal. A pulsão de vida é a parte do erro introduzida na pulsão de morte”. O erro não se opõe à verdade, pois é sua condição, a impossibilidade de dizer toda a verdade, esta é sempre meio-dita. É da divisão do sujeito que se trata, de sua disarmonia, sua falha estrutural.

O erro está ligado ao ato. Tem o sentido ativo de cometer um erro. Por exemplo, diante de uma situação na qual o sujeito hesita entre duas opções, escolher uma ou outra não levanta dúvida, porém o leva a pensar que se escolheu uma poderia muito bem ter optado pela outra. O que acaba com a dúvida no caso do neurótico é o “eu não quero saber nada disso” (BRIOLE, 2011, p. 64) que lhe retorna sob outra forma, na repetição.

O erro faz parte da relação do sujeito com a verdade, ele está na essência do inconsciente. Lacan (1964/1996, p. 25-27) afirmou que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”, o que significa que certas relações humanas se prendem a tudo que a natureza possa oferecer como suporte, o que ela fornece são significantes e estes organizam originalmente as relações humanas, modelando-lhes e dando-lhes as estruturas. Para além disso há a função da causa no lado do inconsciente e “só existe causa para o que manca” (mancada, do verbo mancar já dicionarizado no Aurélio a partir do francês *manquer*, no sentido de faltar, falhar, errar). No inconsciente freudiano há sempre claudicação, espaço para o erro, o mal-entendido, o lapso.

É ilusória a ideia de que o significante serve para representar o significado, como se a ele estivesse atrelado fixamente uma dada significação. Tendo em vista que, como Lacan demonstrou, o inconsciente é estruturado como linguagem, a diferença entre enunciado e enunciação é similar àquela observada por Freud entre conteúdo manifesto e conteúdo latente dos sonhos. Trata-se de dois níveis de discurso: o nível do enunciado que ao se ater ao significado tem valor informativo, e o que está mais além do enunciado, revelando a presença do sujeito da enunciação. Um enunciado pode ser dito com determinação, mas depois de enunciado vem a dúvida: o que o enunciador quis dizer? Então, o enunciado é refletido, comentado, retocado e é aí que o erro se articula com o mal-entendido, na dúvida (BRIOLE, 2011, p. 64).

1.3 A ERRÂNCIA NA VIDA COTIDIANA

Aproximando os sintomas neuróticos com aqueles que aparecem na vida cotidiana, como o ato falho, Freud ultrapassa a fronteira entre o normal e o patológico, mostrando que não há uma suposta divisão rígida entre eles. E vai mais além, ao demonstrar que nada, nenhum ato, escapa ao inconsciente.

“Tão logo se fala, já se começa a errar”, diz o poeta Goethe (1827/1996, p. 328) em *Spruch, Widerspruch*⁵ e que nos interessa aqui: a relação entre falar e errar. Refere-se tanto ao equívoco da língua quanto ao seu deslizamento vagante. A errância subjetiva será abordada a partir do ato falho. À primeira vista, pode parecer estranha uma aproximação entre esta formação do inconsciente ligada à linguagem e a errância como vagar, atrelada à locomoção, porém lembremos que tanto falar e escrever (vias por onde podem se expressar os atos falhos) quanto caminhar é atividade, algo da ordem do ato.

Interessante notar que a obra freudiana, os alicerces da teoria psicanalítica, fora caracterizada por um movimento errante. O próprio Freud foi um exilado. Após seu nascimento em Freiberg, na Morávia, cidade hoje situada em Příbor na República Checa, sua família que era judia se mudou para Viena. Como destaca Dessal (2010), a vida de Freud foi marcada pela dimensão do exílio. Manifestado tanto pelo sentimento de estranhamento, de habitar um lugar que não haveria de reconhecer como sendo seu e que também não o reconheceu enquanto esteve vivo, quanto pelo êxodo imposto pelas adversidades que enfrentou, especialmente a fuga dos nazistas para a Inglaterra, repetindo a diáspora dos judeus. Dessal (2010) levanta a ideia de que tal familiaridade com o sentimento do exílio foi determinante para o descobrimento do inconsciente, bem como no modo de concepção do sujeito como desalojado e deslocado do que se poderia chamar consciência de si mesmo.

Ao falar sobre as resistências contra a psicanálise, o próprio Freud coloca em questão sua condição de judeu não apenas como gerador de antipatia do seu meio, mas como determinante para o estabelecimento da psicanálise porque “para abraçá-la exigia certa aquiescência frente ao destino de encontrar-se isolado na oposição, um destino mais familiar ao judeu que aos demais” (1925/1992, p. 235). É sabido que os judeus sofreram ao longo dos séculos uma longa história de perseguições em diversas terras, resultando em errância e êxodo, partida de um lugar familiar para viver no exílio.

⁵“Ihr müßt mich nicht durch Widerspruch verwirren! Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren” [Não me confundais com contradições! Tão logo se fala, já se começa a errar].

Traços errantes aparecem não apenas no que diz respeito ao ir e vir próprio do estabelecimento de uma teoria original, mas também às falhas e incorreções da qual ninguém escapa. Podemos lembrar que os grandes casos clínicos apresentados por Freud foram construídos a partir dos erros e obstáculos com os quais ele se confrontou na clínica. Corajosamente, Freud não escolheu escrever sobre os casos nos quais se vislumbrasse algum “sucesso” terapêutico, mas sim aqueles em que assumia ter errado. Podemos citar, por exemplo, o tratamento de Dora que durou três meses (com sessões diárias) e foi interrompido de forma abrupta pela paciente. Freud (1905a/1992, p. 104), do início ao fim do caso, exprime o caráter incompleto de seus resultados analíticos, e afirma que seu “erro técnico” consistiu em omitir da paciente a moção de amor homossexual em jogo na relação com a senhora K. Ao se debruçar sobre tal erro e as implicações no tratamento de Dora, Freud deu um grande salto no estudo da transferência, um dos conceitos fundamentais da psicanálise.

Segundo Miller (2011, p. 147), a experiência precede a teoria e traça um paralelo entre Fleming descobrindo a penicilina e Freud, com a psicanálise. Em 1928, o médico inglês Alexander Fleming, após sair de férias, deixando as culturas da bactéria *Staphylococcus aureus* sem supervisão, descobriu ao voltar para seu laboratório, ali no meio do mofo formado que ele passou a observar a transformação, algo que mudaria a história da medicina, a penicilina. Primeiro, aconteceu a experiência, que não foi sem erros, e depois a teorização do cientista sobre isso. Com Freud, também aconteceu algo parecido, uma série de erros e encontros contingenciais. Inicialmente a psicanálise foi marcada por uma série de contingências, os encontros com sujeitos neuróticos que Freud pôde fazer e assim formalizar a teoria psicanalítica.

A questão do ‘erro’ (no sentido de falhar, cometer falta, engano, mal-entendido) não escapou a Freud que já a menciona em seu “Projeto de psicologia” (1895/1992). Esse texto foi escrito em 1895 e depois, posto de lado, guardado em uma gaveta. Em carta a Fliess, Freud (1895/1992, p. 326-327) escreve sobre o processo desse trabalho: “Afim, eu só queria explicar a defesa, mas fui levado a explicar algo pertencente ao núcleo da natureza. Eu tive que elaborar os problemas da qualidade, do sono, da memória: em suma, a psicologia inteira. Agora não quero mais saber disto”. Processo errante que não passa despercebido a qualquer pesquisador que começa investigando determinado assunto e, quando se dá conta, sua busca já envolve a área inteira do conhecimento.

Quando Freud reencontrou seu manuscrito, quis destruí-lo, mas apesar disso, foi publicado em 1950, após a morte do autor. Mesmo tendo sido escrito em um momento pré-psicanalítico dos estudos freudianos, cabe ressaltar a importância desse trabalho que alguém

poderia objetar ter sido um mero erro a ser apagado, destruído, porém não se trata disso, mas antes de um trabalho inacabado. Strachey, na Introdução do “Projeto” (1895/1992, p. 333), chama a atenção para o valor desse trabalho, apesar de ser um documento neurológico, seu “espectro invisível” paira até o final sobre a obra teórica de Freud.

No final do “Projeto” (1895/1992), a partir do exame dos caminhos que seguem o processo de pensar, coloca uma questão que nos interessa aqui: o que é erro? Freud trata o erro de pensamento a partir daquilo que é percebido pelo eu, através de investimentos perceptuais e das informações oriundas do próprio corpo. Destacando o aspecto neurológico, o erro será explicado como decorrente de falha, ignorância ou insuficiência de atenção, mas já apontam para uma relação com o prazer/desprazer. Os caminhos pelos quais o processo de pensar pode percorrer são inúmeros e aumentam à medida que crescem o número de lembranças.

Podemos vislumbrar aí os germes daquilo que seria um dos temas principais a ser trabalhado por Freud – poucos anos depois de apresentar essa questão sobre o erro no “Projeto” – os erros, os lapsos, os atos falhos presentes na vida cotidiana. No entanto, o aspecto neurológico é posto em xeque. Sua conclusão é de que as explicações neurológicas não dão conta do funcionamento psíquico. Enquanto os fisiologistas, no final do século XIX e início do XX, afirmavam que o ato falho era causado por cansaço ou falta de atenção, veio Freud e, realizando uma torção nesse discurso, afirma que tal ato tinha um sentido, um propósito que requeria interpretação.

1.4 ATO FALHO

Cabe destacar o termo “ato falho”, utilizado na tradução portuguesa da obra freudiana. Conforme observou Luis Barros (2005) em sua valorosa investigação sobre a questão do ato, houve uma oscilação de Freud entre dois termos alemães a fim de classificar tal fenômeno: primeiro, *Fehlleistung* que se traduziria por falha [Fehl] de função, de resultado ou de realização [Leistung]; e segundo, *Fehlhandlung* [ato falho], mais utilizado para as perturbações de ordem motora. Em português, se consagrou o termo “ato falho”, em detrimento a parapraxia, vertido da tradução inglesa de Strachey. Aqui, nos interessa tanto o aspecto do erro, falha, que o termo comporta, quanto o referente à ação, movimento. E que evoca errância: o errar como falhar e como vagar.

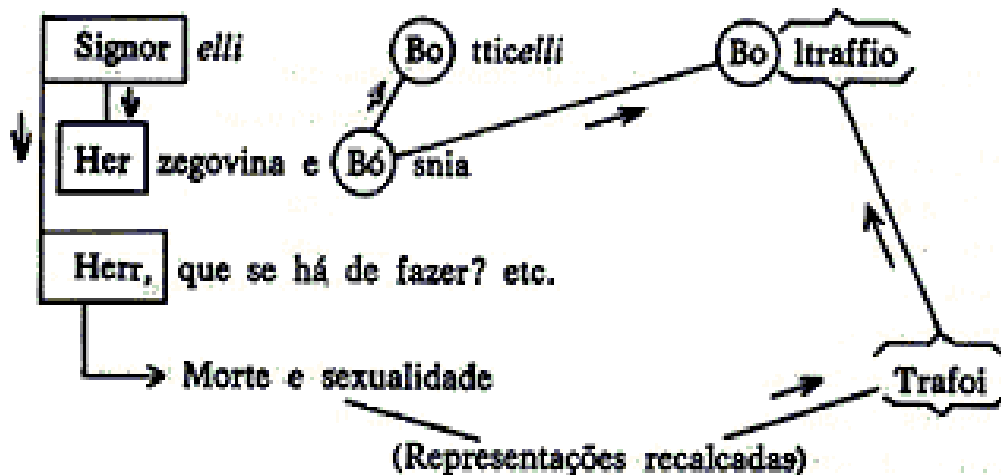
Como destaca Barros (2005, p. 47) “O valor paradigmático dos atos falhos e atos sintomáticos está nisso, tornam patente a falha que é da estrutura dos atos em geral, para além

de suas ocorrências, manifestações e efeitos práticos”. Quer dizer, todos os atos são passíveis de serem questionados em sua suposta verdade, uma vez que todos são fontes de equívocos. A falha, mais ainda, o erro é da estrutura dos atos.

Freud estudou exaustivamente sobre a “Psicopatologia da vida cotidiana”, demonstrando através de corajosos exemplos de sua própria experiência como somos determinados pelo inconsciente e que “não há nada no psíquico que seja produto de um livre arbítrio, que não obedeça a um determinismo” (1901/1992, p. 236). Eis que num tropeço, numa falha, num lapso, o sujeito se revela! “Onde aparece um erro é que há um recalçamento {suplantação} oculto. Melhor dizendo: há uma insinceridade, uma distorção, que se apóia fundamentalmente sobre algo recalçado” (1901/1992, p. 213). O ato falho, o mal-entendido, o que causa equívoco, provoca certa vertigem na medida em que nele irrompe o sujeito. Quando o mal é *entendido* causa estranhamento porque é aí que aflora o sujeito, o sujeito despido, desinvestido de sua roupagem imaginária.

Freud inicia esta obra tratando do esquecimento de nomes próprios que não só são esquecidos como lembrados erroneamente. Parte da premissa de que o processo de deslocamento do nome esquecido ao substituto segue vias calculáveis e submetidas à lei. No começo algo se perde, levando o sujeito a errar pelas trilhas do inconsciente, para em seguida chegar à motivação inconsciente obnubilada pela distorção. O nome que Freud (1901/1992, p. 9-15) tentava lembrar, mas não conseguia, era o do artista Signorelli. No lugar deste se impunha em sua consciência os nomes de outros pintores: Botticelli e Boltraffio. Através da minuciosa análise destes dois significantes, concluiu que indicavam pensamentos recalçados, relacionados com morte e sexualidade. Ele queria esquecer não o nome do artista, mas outra coisa que deveria ser suprimida da consciência. Com seu trabalho, termina por advertir que “levar em conta as imagens lingüísticas ‘errantes’, situadas abaixo do limiar da consciência” (1901/1992, p. 61), bem como a produção de significantes são procedimentos que se aproximam muito das condições de uma análise.

No estudo freudiano sobre o ato falho nos interessa para os propósitos dessa pesquisa examinar tanto sua condição de ação, o movimento de um significante a outro, bem como a questão da falha, do erro. Em relação ao primeiro, o sentido de vagar, podemos observar nesse exemplo do esquecimento de um nome próprio, no caso o do artista Signorelli, que Freud fez diversos deslocamentos até chegar nele, como podemos visualizar na figura 1 de “Psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1992, p. 12):



Seus pensamentos movimentaram-se, vagaram entre vários significantes: Botticelli, Boltraffio, logo descartados por serem incorretos; mas que por caminhos associativos ‘Signor’, ‘Herzegovina’, ‘Bósnia’, ‘Herr’, ‘Trafoi’, levaram-no a questão recalçada sobre morte e sexualidade. Para Freud (1901/1992), o que ocorre no mecanismo do esquecimento de nomes, ou melhor, quando estes escapam da memória, é a interferência de uma sequência de pensamentos alheia e ainda não consciente sobre a reprodução do nome que se quer lembrar. Entre este e o complexo perturbador há um nexos preestabelecido ou uma ligação que se assenta por caminhos expressos através de associações.

Freud (1901/1992) subverte a ideia que se tinha, no senso comum, de que se tem o poder de escolher as palavras que revestem nossos pensamentos ou as imagens que os disfarçam. Suas minuciosas observações demonstraram que há mais coisas por trás dessa “escolha” e que sob a forma do pensamento se desnuda um sentido que não se quer revelar. Disso, decorre que a associação livre na verdade não é livre, é determinada pelo inconsciente.

Nossa memória erra. Ao mesmo tempo em que falha, ao apresentar outro nome ao invés daquele que se quer lembrar como no exemplo ‘Signorelli’, também se movimenta pelas vias das associações livre realizando vários deslocamentos entre significantes. O erro, aqui, também se apresenta como desacerto ou falha em recordar, ou seja, a memória ao invés de reproduzir o nome correto, erra e faz algo diferente do que se pretendia e o que aparece disfarçado sob a forma de um lapso é justamente a ideia guardada através do recalque.

Freud também descreve a sutileza de um ato falho quando relata seu equívoco cometido ao preparar para uma amiga um presente de aniversário, uma pequena pedra preciosa para ser encravada em um anel. Afixou a pedrinha em um cartão no qual escreveu: “Para fazer um anel de ouro na casa L. joalheiros... para a pedra enviada, que mostra um

barco com sua vela e timão” (1935/1992, p. 230). Acrescentando que no lugar ocupado pelas reticências, entre ‘L. joalheiros’ e ‘para’ [für], havia uma palavra que fora obrigado a riscar por ser completamente dispensável. Tratava-se da palavra ‘bis’ [até] e o psicanalista coloca isso em questão. Relendo o que escrevera, observou ter repetido a preposição ‘para’ duas vezes, o que lhe pareceu ruim. Freud conclui preliminarmente que a alteração de ‘bis’ no lugar de ‘para’ teria sido a fim de impedir a deselegância estilística, porém utilizando-se de meios insuficientes.

Prosseguindo no fino exame desse exemplo de ato falho, Freud questiona o porquê de usar o termo ‘bis’ [até] e se dá conta de que pode não ser a preposição ‘até’, indicativa de um limite de tempo, mas algo diferente. Sua busca o leva à palavra latina ‘bis’ que significa ‘uma segunda vez’ que chamava sua atenção para a repetição da mesma palavra e assim explicava seu lapso de escrita. Até aí, ele estava satisfeito com tal solução, todavia, advertido de que a autoanálise carrega “o grande perigo da interpretação incompleta” (1935/1992, p. 231) por facilmente nos satisfazer com um esclarecimento parcial que, através da resistência, pode esconder algo mais importante. Para evitar tal perigo, Freud convoca sua filha como terceiro na análise do ato falho.

A filha de Freud lança sua interpretação do caso, lembrando ao pai que ele já havia dado um presente igual a este anel para a mesma amiga. Segundo ela, essa seria a repetição que ele gostaria de evitar por ser desagradável dar o mesmo presente. Freud concorda com essa interpretação, afirmando que claramente se tratava de uma oposição a repetir o mesmo presente e não a mesma palavra. O que houve foi um deslocamento para algo banal, “destinado a desviar a atenção de algo mais importante: talvez, uma dificuldade estética, em lugar de um conflito pulsional” (1935/1992, p. 231). Mas a análise desse ato falho não parou por aí. Na sequência, Freud passou a percorrer essa via de interpretação aberta pela filha, questionando o que estaria por trás do motivo para não dar de presente a joia, disfarçado no fato de já ter dado o mesmo presente. Prontamente se dá conta de que gostava da pedra preciosa e não queria se desfazer dela. Examinando o pesar em entregar o presente, consola-se com a ideia de que isso só aumenta o valor do mesmo.

Ao final, Freud resume com admiração a sutileza desse ato falho que o levou tão longe: “Erra-se em uma redação, introduzindo um ‘até’ [bis] onde era necessário um ‘para’ [für], logo o nota e o corrige, e este pequeno erro – na verdade, uma tentativa de erro – encerrava muitíssimas premissas e condições dinâmicas” (1935/1992, p. 232). Mais do que apontar que o ato falho tinha um sentido, Freud revelou a propriedade de o ato falho ser passível de interpretação. Cada sentido abre para um novo sentido, metonimicamente. O que

não significa que haja um sentido último, mas que há significações produzidas através de associações *a posteriori* ao ato.

O que destacamos aqui é a engenhosidade do errar, sua capacidade de abrir novos caminhos e é evidente que estes não se esgotam. Nesse exemplo, Freud parte de um erro de escrita, uma incorreção, sob a qual se poderia simplesmente passar despercebido, e se aventura a explorar as vias de significantes que se descortinam à frente, encontrando algo que não estava disponível de antemão, mas que tinha importância saber.

Por essa via de estudo, ganha relevo a questão do esquecimento e do extravio. Freud (1901/1992, p. 139) observa que “*extraviar* uma coisa nada mais é que ter esquecido onde a colocou”. Extraviar, de acordo com o Dicionário Aurélio (2004) – palavra composta pelo prefixo ‘extra’ e o termo latino ‘via’, ‘caminho’ – significa tirar do caminho, desencaminhar; fazer que não chegue ao seu destino; induzir um erro; desviar do bom caminho; perder-se. Freud (1901/1992) apresenta inúmeros exemplos de extravio, entre eles, o de um homem que fora pressionado por sua esposa a acompanhá-la em um compromisso social que não lhe interessava. Diante dos apelos, começou a tirar sua roupa de gala de dentro do baú, porém subitamente resolveu barbear-se antes. Ao voltar para o baú, viu-o trancado, procurou com afincos a chave, mas não a encontrou. Não tendo como chamar um chaveiro naquela noite, teve que se desculpar por conta do não comparecimento. Na manhã seguinte abriram o baú e lá dentro estava a chave extraviada. O marido a tinha deixado cair e assegurou que o fez sem saber, inconscientemente, porém era sabido que ele não queria ir ao evento social, motivo da perda da chave. A questão que se coloca é: o que está por trás do extravio? Um propósito inconsciente, responde Freud.

Na “Psicopatologia da vida cotidiana” há um capítulo dedicado aos erros. Inicialmente, Freud (1901/1992, p. 212) distingue erros de memória do esquecimento com recordação falha por uma característica exibida nos primeiros, a crença, o que faz com que o erro (a recordação falha) não seja percebida como tal. Além disso, o termo ‘erro’ depende do caráter de realidade objetiva presente no material psíquico reproduzido, daí usar o termo ‘errar’ e não ‘recordar falsamente’. Deduzimos que não se erra por ignorância, mas por crença. Freud exemplifica com seus erros de memória que podiam ser esclarecidos à luz da psicanálise contidos em “A interpretação dos sonhos”. Não pretendemos retomar esses exemplos, mas indicar a precisão do alcance a que chega Freud:

Pode-se pasmar de que o esforço dos seres humanos para dizer a verdade seja muito mais forte do que se costuma estimar. Além disso, pode ser consequência de minha prática de psicanálise que dificilmente possa mentir. Tão logo tento uma distorção, cometo um erro ou outro ato falho pelo qual se denuncia minha insinceridade, como neste exemplo e nos anteriores (1901/1992, p. 216).

Interessante notar aí, a relação entre ato falho e verdade, fazendo nova torção no discurso comumente apresentado quando se comete um ato falho: “perdão” ou “não foi isso que eu quis dizer”. Ali, onde se via um erro a se desculpar, pode haver uma verdade. Uma verdade que diz respeito ao sujeito do inconsciente. Isso também não passou despercebido por Lacan que, a partir de sua releitura de Freud, destaca que é próprio do sujeito em análise proferir um discurso que flui “na ordem do erro, do desconhecimento, e mesmo da denegação. (...) Mas – eis o novo – durante a análise, nesse discurso que se desenvolve no registro do erro, algo acontece por onde a verdade faz irrupção, e não é a contradição” (1953-54/1986, p. 302). A partir do errar surge algo novo, a verdade, originada através do representante da equivocação, o lapso, a ação chamada de maneira inapropriada *falhada*, uma vez que:

Nossos atos falhados são atos que são bem sucedidos, nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam. Eles, elas, revelam uma verdade de detrás. No interior do que se chama associações livres, imagens do sonho, sintomas, manifesta-se uma palavra que traz a verdade. Se a descoberta de Freud tem um sentido é este – a verdade pega o erro pelo cangote, na equivocação. (1953-54/1986, p. 302)

Há razão em afirmar, diante de um equívoco, “eu não quis dizer isso”, uma vez que não se trata do *eu*, mas do *isso*, remetido a motivos que escapam à consciência. Reformulando essa frase, temos: Eu não quis dizer isso, mas *isso* quis dizer em mim. Isso ou *das Es* freudiano, o pólo pulsional é convocado a aparecer, revelando para além do erro, a dimensão da verdade do sujeito do inconsciente. O mais importante sempre é aquilo que o sujeito tem como verdade, não interessa tanto se aconteceu de fato. A psicanálise não se guia pela realidade material, mas pela realidade psíquica que é a do inconsciente.

1.5 A ERRÂNCIA EM ANÁLISE

O início de uma análise é marcado pelo encontro do analisante com o analista. O sujeito é convocado a deixar fluir seus pensamentos sem censura e falar livremente. Essa é a regra fundamental, a da associação livre, a qual deverá obedecer para aceder ao inconsciente, se mover por suas vias. Para tanto é preciso se permitir um certo estranhamento inicial ao deixar a segurança e comodidade do que lhe é familiar. Apostar na mudança, no encontro de algo novo, em ser capaz de inventar uma vida diferente.

Não por acaso, Freud (1914a/1992) era comparado a Cristóvão Colombo, o grande navegador genovês que mirando um novo caminho para as Índias acabou encontrando um novo mundo, a América. Assim, como Colombo, Freud também descobriu um novo mundo e como ele, não sabia *a priori* em que terreno estava pisando, o que sabia era que estava diante

de algo novo, o inconsciente, nunca antes descrito como um sistema independente, com leis próprias. O que Freud descobre é que o psiquismo está para além da consciência. Do inconsciente, só é possível saber algo *a posteriori*. Da mesma forma como não é possível saber o que irá se encontrar numa viagem até realizá-la. A própria psicanálise fora comparada a uma viagem. Uma travessia da qual quase nada se sabe de antemão, mas quanto mais se avança, um pouco mais se sabe. “Sobre o início do tratamento”, Freud usa viagem como metáfora para explicar a associação livre:

Diga, então, tudo o que lhe passa pela mente. Comporte-se como o faria, por exemplo, um viajante sentado à janela do trem que descrevesse para seu vizinho do corredor como, diante de sua vista, muda a paisagem. Por último, jamais esqueça que prometeu sinceridade absoluta e nunca omita algo sob o pretexto de que por alguma razão lhe é desagradável comunicá-lo. (1913/1992, p. 136)

É curioso o fato de Freud comparar uma análise com uma viagem de trem, como expresso em “Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina” no qual estabelece analogia entre as duas fases de uma análise, as entrevistas preliminares e a análise propriamente dita, e as de uma viagem:

Mas toda vez que isso acontece, você pode traçar uma comparação entre duas fases correlativas de uma viagem. A primeira inclui todos os preparativos necessários, hoje tão complicados e difíceis de cumprir, até finalmente entregar o cartão de embarque, colocar o pé na plataforma e conseguir seu lugar no vagão. Tem-se, então, o direito e a possibilidade de viajar para um país distante, mas depois de todo esse trabalho prévio, ainda não se está lá, na verdade, sequer se aproximou um só quilômetro do destino. Ainda é preciso realizar a própria viagem, de uma estação para a outra, e essa parte da viagem bem pode ser comparada com a segunda fase da análise. (1920b/1992, p. 146)

Nesse sentido, podemos dizer que existe algo de errante em uma análise. Lacan (1955/1998, p. 345), ao analisar as variantes do tratamento-padrão, questiona a formação dos analistas perpetrada pela International Psychoanalytic Association (IPA), implicada na identificação do sujeito com o Eu do analista. Não é do Eu da consciência que se trata, muito menos de uma relação intersubjetiva, mas sim de uma “subjetividade marginal” que serviu como motor propulsor da Psicanálise. Foi o que Freud soube escutar, aquilo que estava à margem da consciência, a natureza errante do sujeito do inconsciente. O analista só pode adentrar nesta via quando reconhece no seu saber o próprio sintoma de sua ignorância. Entendida por Lacan como uma das ‘paixões do ser’, juntamente com o amor e o ódio, eixos nos quais se articula a transferência.

1.6 O ERRO PRESENTE NA IGNORÂNCIA, UMA DAS PAIXÕES DO SER

Lacan em seu primeiro seminário, ao retornar aos escritos técnicos de Freud, coloca o saber em questão, interrogando sua função na análise. Por essa via, ele é levado à estrutura da transferência, que não se limita a uma relação dual, de ordem imaginária. Ela se fundamenta na palavra: “É em relação à função da palavra que as diferentes instâncias da análise se distinguem umas das outras, e tomam seu sentido, seu lugar exato. Todo ensino que desenvolvermos em seguida não fará senão retomar essa verdade sob mil formas” (1953-54/1986, p. 298). Com esse destaque para a ordem simbólica, Lacan introduz as paixões do ser: amor, ódio e ignorância. Aqui, daremos destaque a esta última paixão por ser nesse âmbito que se coloca a questão do erro.

A ignorância é uma noção dialética, da arte de questionar e responder sobre algo, e é na perspectiva da verdade que ela se constitui. É precisamente porque o sujeito se posiciona em referência com a verdade, ao se colocar a questão de saber se algo é verdadeiro ou falso, que surge a ignorância. Numa análise, lembra Lacan (1953-54/1986, p. 194), ao engajar o sujeito numa pesquisa da verdade se começa a estabelecer a sua ignorância. O eu nada sabe sobre os desejos do sujeito. O analista tampouco sabe sobre o sujeito, embora seja suposto saber pelo mesmo. Para o analista, não se trata de entender ou de saber, de antemão, procurando um sentido que lhe baste, o que se coloca de início é que não sabemos sobre o sujeito que chega para a análise.

Não se trata de ignorância pura e simples, mas do que Lacan (1953-54/1986) chamou de *douta ignorância*. Esta revela sua forma mais elaborada no não-saber que não é uma simples negação do saber, mas a via de progresso de uma análise. O que sugere um paradoxo entre saber (*douta*) e ignorância, revelando um sábio ignorante, ou melhor, alguém que sabe ser a ignorância tão ampla que ultrapassa qualquer saber, sempre limitado. É desta posição, do não-saber, que o analista opera, uma vez que o saber está do lado do sujeito. Seu papel não é o de guiar o sujeito num saber, mas nas vias que abrem a esse saber. Deve engajar o sujeito “numa operação dialética, não dizer-lhe que se engana, porque está forçosamente no erro, mas mostrar-lhe que fala mal, quer dizer, que fala sem saber, como um ignorante, porque são as vias do seu erro que contam” (LACAN, 1953-54/1986, p. 317).

Parafraseando Freud que advertia os psicanalistas contra um *furor sanandi*, furor em curar pessoas, é preciso evitar o *furor sãpěre*, essa ânsia de saber a todo custo, procurando abusivamente sentido em tudo. A princípio o analista acolhe tudo o que diz o analisante sem se preocupar com o sentido, nem mesmo o sentido oculto, como se fosse um mistério

guardado a sete chaves, acessível apenas a poucos. Ele presta atenção na materialidade do significante naquilo que é dito, encontrando elementos que conduzam a novos sentidos. Como aponta Veira (2001, p. 193) todos somos tolos, uma vez que é impossível transpor as barreiras da significação, mais do que por não sabermos e sim por nos acharmos sábios, seguros do sentido. Sobretudo na situação analítica, uma dose de tolice está por traz da verdadeira sabedoria, uma vez que orientando-se pela materialidade do significante é que se pode fazê-lo operar em toda sua potência criadora.

Apoiando-se nas ideias de Santo Agostinho, como a da verdade como referência da significação de tudo que é emitido, Lacan (1953-54/1986, p. 295-296) indica três figuras essenciais para a manifestação da verdade na fala porque o ser (no sentido do verbo) só consegue existir no registro da palavra: erro, ambiguidade e equivocação (como foi traduzido o francês *méprise*). A estas figuras, respectivamente, reconhece três grandes funções sintomáticas freudianas: *Verneinung* (denegação), *Verdichtung* (condensação) e *Verdrängung* (recalque). Nessa revelação da verdade na fala manifesta, através destas três funções, o sujeito aparece, aí é onde o ser se realiza.

A condensação responde pela ambigüidade, uma propriedade da fala a partir da qual um elemento pode representar muitos outros. O recalque é responsável pela equivocação, engano, lapso. A denegação tem a ver com o erro, no qual o sujeito, ao negar a verdade, a faz aparecer justamente aí, em sua fala. Essas três figuras: ambiguidade, erro e equivocação se relacionam respectivamente com a metáfora, a metonímia e o ponto de basta (VIEIRA, 2001, p. 173-176). Para os fins dessa pesquisa, nos deteremos sobre a questão do erro.

Ao erro corresponde a *Verneinung*, questão examinada por Freud (1925b/1992) a partir da observação clínica de seus pacientes, mencionando um deles que, ao relatar um sonho, responde o seguinte sobre quem seria a pessoa que nele aparece: “Não é minha mãe”. Ao que o psicanalista retifica: “Então, é sua mãe”. O analista toma liberdade, nesse ponto, de suspender a negação para extrair o conteúdo puro da ideia, como se o paciente tivesse dito: “Em relação a essa pessoa me ocorreu, é verdade, que fosse minha mãe, mas não tenho nenhuma vontade de considerar essa ideia” (1925b/1992, p. 253). Há aí uma recusa, manifestada pelo ‘não’, de uma ideia que lhe é penosa. Negar algo em juízo significa dizer: “Isso é algo que eu preferia recalcar” (1925b/1992, p. 253). Assim o “não” seria uma marca do recalque, um certificado de origem. Com esse selo da negação, o pensar se liberta das restrições do recalque e acaba por revelá-lo.

Denegação, eis uma das formas de um pensamento recalcado aflorar na consciência. O recalque serve justamente para impedir que o inconsciente se manifeste porque seu conteúdo

traria à tona algo desprazeroso para o sujeito. É por isso que o inconsciente só consegue se expressar de maneira deformada, desfigurada. A denegação vai dar notícias do recalado. Este abre caminho pelas vias da negação para chegar à consciência. Por meio da denegação o pensamento liberta-se das limitações do recalamento.

Como a tarefa de afirmar ou negar algo é tarefa do juízo, Freud é levado à origem da atividade intelectual desta função psíquica, a qual está relacionada com duas decisões a adotar: deve atribuir ou retirar uma propriedade (bom ou mal, útil ou daninho) a uma coisa e admitir ou impugnar a existência da representação na realidade. Tal propriedade, ligada às mais antigas moções pulsionais orais, equivale a dizer: “quero introduzir isto em mim ou quero excluir isto de mim” (1925b/1992, p. 254). O eu introduz o que é bom para dentro de si e expulsa o que é mau. Sobre isso que é mau e insuportável incidirá o recalque secundário, o que só poderá aparecer de forma velada, como na negação, por exemplo.

Tal concepção da denegação harmoniza-se com o fato de que em uma análise não encontramos nenhum “não” vindo do inconsciente e mais, acrescenta Freud, parte do Eu reconhece o inconsciente numa fórmula negativa, por exemplo, quando o analisante afirma: “Não pensei isso” ou “Isso não (nunca) me passou pela cabeça” (1925b/1992, p. 257). Eis a surpreendente descoberta freudiana: O discurso do sujeito se desenvolve na ordem do erro, do desconhecimento, da negação e é por essas vias que atinge a verdade do inconsciente.

Podemos entender melhor a ideia de que o inconsciente não conhece contradição com a ilustração de Freud sobre o sofisma do caldeirão furado, também tratado como exemplo do efeito cômico puro originado ao se conceder trânsito livre ao modo inconsciente do pensamento: B., após emprestar para A. um caldeirão de cobre, observa que o mesmo voltou com um grande furo que o inutilizava e se queixa para A. que assim se defende: “Em primeiro lugar, eu não pedi emprestado a B. nenhum caldeirão; em segundo lugar, o caldeirão já estava furado quando eu o peguei emprestado de B.; e em terceiro lugar, eu devolvi o caldeirão intacto” (1905c/1992, p. 60). Tomadas separadamente, cada uma destas defesas é válida por si só, porém reunidas excluem-se mutuamente, pois uma contradiz a outra. No caso, A. estava tratando isoladamente o que se devia considerar em conjunto. Isso, esse mútuo cancelamento de vários pensamentos, que pode ser identificado pelo uso do conectivo lógico ‘ou’, não ocorre no inconsciente. Neste, como mostram os sonhos, onde o inconsciente se manifesta, ocorre uma simultaneidade de coexistência, o que aparece é o conectivo ‘e’, cuja lógica é mais rigorosa.

Colocar em suspensão o princípio de contradição no inconsciente significa que a palavra verídica que se espera revelar, não pela observação, mas pela interpretação, obedece a

outras leis que não as do discurso, da lógica do sentido. Tal princípio está subordinado à condição de se deslocar no erro até o momento em que encontra a contradição (LACAN, 1953-54/1986, p. 304). Com o auxílio de Freud, Lacan destaca que o erro é a forma como a verdade é encarnada e enquanto ela não é revelada fica se propagando na forma de erro. Compreende-se a aparição da verdade como a revelação do sujeito.

Se para o inconsciente não existe a negação, como então esta aparece? A via que toma Freud para investigar o inconsciente é o sonho. Nele, as operações de linguagem aparecem na forma de imagens, o significante é imaginarizado. As imagens oníricas podem aparecer sob a forma da condensação que corresponde à união de vários elementos em um só ou na forma do deslocamento, quer dizer, a intensidade de uma representação é passível de se destacar dela para passar a outras representações, deslizando por caminhos associativos. Lacan, utilizando-se das figuras de linguagem, assimila a condensação à metáfora e o deslocamento à metonímia.

A negação que é o ato de recusar alguma coisa, como no exemplo freudiano, ao afirmar “Não é minha mãe” já está inserindo aquilo que se deseja negar. Nessa fala, uma palavra, no caso “mãe”, não pode ser e nisto ela desfalece como sentido, entra em eclipse. Dessa forma, o que a negação faz é apagar uma imagem e o modo pelo qual o inconsciente apresenta essa supressão é via deslocamento, fazendo a imagem mudar do lugar onde se encontrava. Uma imagem passa continuamente para outra, desaparece abruptamente e emerge uma nova, o que de certa forma representa ao menos seu esvaziamento de sentido. Vieira (2001, p. 175) ilustra isto com o recurso computacional chamado *morphing* no qual um rosto transforma-se sucessivamente em outros diferentes, como se pode ver no clipe de Michael Jackson *Black or White*.

Tal deslocamento significativo, assimilado como metonímia, nos leva a refletir sobre se os pensamentos inconscientes erram, no sentido de vagar, uma vez que é pelas vias do erro que a verdade se manifesta. Sabemos, com Lacan, que não há nada que demonstre que o significante esteja colado ao significado. As palavras não nascem encarceradas num dicionário, elas têm vida, circulam livremente e cada sujeito dá o sentido que quiser a um significante. Todo significante reenvia a outro e sendo a metonímia entendida como um movimento incessante de um significante a outro podemos entender que os pensamentos inconscientes erram.

Esse deslocamento contínuo de sentido que é a metonímia pode ser observado no sonho dos morangos da pequena Anna. Freud (1900/1992, p. 149) relata que um dia a criança teve que ficar sem comer por ter passado mal pela manhã, o que fora atribuído ao fato de ter

comido morangos. Na noite seguinte, profere durante o sono: “Anna Freud, molangos, molangos silvestes, flan, pudim.” A menina tinha por hábito utilizar seu nome para expressar a ideia de posse e o menu parecia incluir tudo o que ela desejava comer, numa série metonímica de objetos. Lacan (1955-56/1988, p. 259) retoma esse sonho afirmando se tratar do significado em estado puro, a forma mais fundamental da metonímia. Ele aponta a posição de equivalência entre os elementos dispostos no sonho. Há uma relação de contiguidade. A metonímia se define pela substituição de alguma coisa que se trata de nomear, na medida em que faz desaparecer a coisa, implica ausência, posto que dar nome é matar a coisa, o símbolo passa a ocupar seu lugar.

1.7 O MAL-ENTENDIDO

O inconsciente, em suas formações (sonho, ato falho, chiste), chama a atenção pelo modo de tropeço pelo qual aparece. Tropeçar, esbarrar, incorrer ou cair em erro, é aí que Freud vai procurar o inconsciente, quando o sujeito tropeça, erra, ao pronunciar uma frase (LACAN, 1964a/1998, p. 29).

Le malentendu, o mal-entendido, é dicionarizado em *Le Petit Robert* (2001) como divergência de interpretação, equívoco, erro, quiproquó, algo que se escutou mal. É também o título de uma aula de um seminário de Lacan (1981, p. 11-14) que a inicia falando de uma viagem que fará à Venezuela, onde as pessoas ainda não o tinham visto ou escutado de viva voz, o que não os impedia de estudar o ensino lacaniano. Este é marcado justamente pela fala, pela voz, visto que Lacan dá aulas, as quais foram organizadas e estabelecidas posteriormente na forma escrita por Jacques-Alain Miller. Na Venezuela, essa transmissão até então se dava unicamente via escrita e ver como isso se passava interessava a Lacan, para quem as diferenças entre ‘fala’ e ‘escrita’ se colocavam como questão. O seminário o toma, o segura e é por causa do mal-entendido. “Eu sou um traumatizado do mal-entendido”, diz Lacan (1981, p. 12). Por não estar habituado ao mal-entendido, por estranhá-lo e interrogá-lo, ele o dissolve, faz a dissolução, a decomposição, e assim o alimenta, realizando sempre seminários.

A façanha da psicanálise é a de explorar o mal-entendido. “O homem nasce mal-entendido” (LACAN, 1981, p. 12). O corpo nada no mar do mal-entendido. Este se enraíza no inconsciente. O sujeito é herdeiro de dois *parlêtres* que não falam a mesma língua, dois que não se escutam falar, “dois que se conjuram pela reprodução, mas de um mal-entendido perfeito que seu corpo veiculará com a dita reprodução” (LACAN, 1981, p. 12). “O homem nasce mal-entendido” porque não há relação entre os sexos. Esse é o seu traumatismo e é aí

que a possibilidade do erro se aloja no coração do falasser. Justamente aí, nessa articulação entre ‘fala’ e ‘ser’ que surge a dúvida (BRIOLE, 2011, p. 65).

O mal-entendido entre os seres falantes e os falados – tese de Lacan, segundo Miller (1997, p. 18) – se dá por causa de uma ambigüidade entre ser falado e ser falante, para o qual Lacan criou o termo *parlêtre*, traduzido por falasser. O mal-entendido é estrutural e intrínseco à comunicação, não há como fugir dele. A função do mal-entendido nas entrevistas preliminares é essencial. Pode acontecer, como lembra Miller (1997, p. 246), de um paciente procurar um analista para verificar se alguém consegue entender o que ele, sujeito, diz. Mas isso só é possível com a introdução do mal-entendido. Por exemplo, perguntando: “O que você quer dizer com isso?” Única pergunta que dimensiona o sujeito-suposto-saber, o analista, pois mostra ao analisante que não é por questão de simpatia que o entendemos, mas que ele mesmo não está conseguindo se entender. Disso decorre que o dito “ninguém me entende” está fundado sobre “quem não se entende é o próprio sujeito”. Nesse sentido, a associação livre é “auto mal-entendido” (MILLER, 1997, p. 246).

1.8 ASSOCIAÇÃO LIVRE

A associação livre faz parte do método psicanalítico de Freud (1904/1992, p. 237-242). Trata-se da recomendação dita ao analisante para que diga tudo o que lhe vier à cabeça, mesmo que não lhe pareça importante, sem se preocupar com o juízo ou a lógica, abstendo-se de refletir conscientemente. A partir de seus “Estudos sobre a histeria” (1895/1992) Freud abandonou cada vez mais a sugestão e passou a confiar no fluxo das associações livres dos analisantes, o que abriu caminho para a análise dos sonhos. Freud menciona, possivelmente pela primeira vez, aquilo que seria chamado posteriormente de associação livre, ao observar a Sra. Emmy Von N. adotar o método freudiano e se valer da conversa entre eles, “aparentemente relaxada e guiada pelo acaso” (1895/1992, p. 78). Nestes estudos é possível perceber a evolução do método psicanalítico, da sugestão à associação livre, a partir dos casos clínicos trabalhados.

Concomitantemente, Freud utiliza a associação livre na sua autoanálise, especialmente na análise dos seus sonhos. Um único elemento do sonho abre caminho para a descoberta de cadeias associativas com as quais se chega ao sentido do sonho. Em “A interpretação dos sonhos”, ele sustentou a tese de que “o sonho é a realização de desejo” (1900/1992, p. 142). Ressaltando que isso se refere ao conteúdo latente do sonho, ou seja, aos pensamentos cujo trabalho de interpretação demonstra estar por trás dos sonhos, e não o conteúdo manifesto do

sonho relatado pelo sonhador. O sonho é a metáfora do desejo. Buscar o sentido é poder dizer algo sobre o desejo e não a revelação de um segredo oculto. Interpretando os sonhos, Freud faz cair a antítese entre vida consciente e vida onírica, ao estabelecer o inconsciente como a realidade psíquica.

Sobre o trabalho do sonho, Freud afirma que o sentido do sonho se dá através da análise de seu conteúdo latente ou pensamentos do sonho. Estes se convertem no conteúdo manifesto do sonho. Trata-se do mesmo conteúdo, porém em linguagens diferentes, ou tornando mais claro, “o conteúdo do sonho é como uma transferência dos pensamentos do sonho para outro modo de expressão, cujos signos e leis de articulação devemos aprender a discernir por via de comparação entre o original e sua tradução” (1900/1992, p. 285). Freud exemplifica com um enigma de figuras: uma casa com um bote no telhado, uma letra solta, a figura de um homem sem cabeça correndo, etc. Diante deste quadro, poderíamos dizer que não tem sentido. Porém, não dá para fazer uma apreciação correta desse enigma agindo dessa forma crítica, mas sim buscando substituir cada figura por uma sílaba ou uma palavra que aquela é capaz de figurar em um dado contexto. “As palavras que assim se combinam já não carecem de sentido, podendo resultar na mais bela e significativa sentença poética. O sonho é um rébus dessa índole” (1900/1992, p. 286). De acordo com o dicionário *Le Petit Robert*, rébus refere-se à charada, enigma gráfico, seguido de desenhos, de palavras, de números, de letras evocando por homofonia a palavra ou a frase que é a solução (Ex: *nez rond, nez pointu, main* por *Néron n'est point humain*).

Freud (1920c/1992, p. 257-260), em “Uma nota sobre a pré-história da técnica analítica” faz referência a um escritor que possivelmente o influenciou na escolha da associação livre: Ludwig Börne⁶. Nesse breve escrito, Freud, escrevendo em terceira pessoa, contesta a afirmação de Havellock Ellis segundo a qual a obra do criador da psicanálise não seria trabalho científico, mas sim uma produção artística. Diferentemente de Ellis que qualifica J. J. Garth Wilkinson, mais conhecido como poeta do que como médico, como autor que praticou e recomendou a associação livre, Freud explica que outros escritores haviam utilizado anteriormente essa técnica: Schiller, em correspondência com Körner, em 1788, recomenda o respeito pela “ocorrência livre”. Entretanto, não foi Garth Wilkinson nem Schiller que influenciaram a escolha da técnica analítica. Isso veio de um vínculo mais pessoal, da leitura de livros de Ludwig Börne que Freud lia quando jovem. Tal influência tem

⁶ Ludwig Börne (1786-1837), escritor alemão.

ligação com um breve ensaio de Börne “A arte de tornar-se um escritor original em três dias” (1823) do qual Freud destaca estas últimas frases:

E aqui temos a prometida recomendação. Pegue algumas folhas de papel e escreva por três dias sucessivos, sem falsidade nem hipocrisia, tudo o que lhe vier à cabeça. Escreva o que pensa sobre si mesmo, sua mulher, a guerra turca, Goethe, o processo criminal de Fonk, o Juízo Final, seus chefes, e, quando os três dias houverem passado, ficará espantadíssimo diante dos novos e inauditos pensamentos que teve. Esta é a arte de tornar-se um escritor original em três dias. (1920c/1992, p. 259)

De fato essa recomendação tem semelhança com a regra fundamental da psicanálise. O que levou Freud a rememorar alguns fatos: afirmou ter recebido de presente as obras de Börne e que, passados cinquenta anos, eram o único livro que conservava de seus tempos de garoto. Afirmou que Börne tinha sido o primeiro autor cujos escritos o haviam penetrado. Embora não pudesse se lembrar deste ensaio específico, lembrou-se de alguns outros que continuaram a vir-lhe à cabeça, sem uma razão aparente, por vários anos. Ele ficou especialmente espantado ao encontrar, nas páginas dedicadas a indicar a maneira como se tornar um escritor original, alguns pensamentos que ele próprio sempre prezara e sustentava, como: “Uma covardia vergonhosa com relação ao pensar nos retém a todos. Mais opressora que a censura dos governos é a censura que a opinião pública exerce sobre nossas produções intelectuais” e também: “Não é a falta de intelecto, mas de caráter que falta à maioria dos escritores para serem melhores. (...) A sinceridade é a fonte de toda genialidade e os homens seriam mais argutos se fossem mais morais...” (1920c/1992, p. 259). Termina afirmando que a referência ao escrito revelou o que estava esquecido por conta da criptomnésia.

Freud, com o auxílio do escritor, demonstra a semelhança entre a criação artística e a associação livre, pois o que opera naquela é um pensamento involuntário, ou seja, uma ideia que aparece livremente, de forma espontânea. É o sujeito do inconsciente que permite o fluxo do pensamento involuntário. Porém, este libera uma forte resistência a fim de impedir sua irrupção.

Associação livre quer dizer que os pacientes assumem o compromisso de “renunciar a toda reflexão consciente e entregar-se, em tranquila concentração, para perseguir suas ideias que espontaneamente (involuntariamente) lhe ocorressem – a tatear a superfície de sua consciência” (FREUD, 1924/1992, p. 207). Perseguir, seguir de perto, como num movimento errante. A palavra se movimenta sem parar, um significante leva a outro, como podemos verificar ao consultar um dicionário ou ao navegar pela internet.

Convém destacar o paradoxo embutido no termo “livre” referente à associação livre, posto que, apesar de não selecionar voluntariamente, sem intenção impositiva, os pensamentos a serem falados, estes não são livres. Freud (1924/1992) adotou esse método com essa expectativa, a de que a associação livre não fosse de fato livre, pois por trás da supressão de todos os propósitos intelectuais conscientes viria à tona a determinação inconsciente das ideias que surgissem. Tal expectativa foi comprovada pela experiência. Ao obedecer à enunciada “regra fundamental da psicanálise” se conseguia percorrendo o curso das associações livres um rico material, muitas ideias que davam a pista do que fora esquecido pelo paciente. Embora esse material não trouxesse à tona aquilo que foi esquecido propriamente dito, ele dava as indicações de forma tão clara e precisa que o analista podia reconstruir o material esquecido a partir dessas pistas.

Constatou-se na clínica que, ao falar o que lhes vinha à cabeça, os analisantes invariavelmente falavam de coisas triviais, mesmo bobagens, e tendem a falar sobre o pai, a mãe, a morte, o sexo... No discurso analítico “só se trata disto, do que se lê e tomando como o que se lê para além do que vocês incitaram o sujeito a dizer, que não é tanto, como sublinhei da última vez, dizer tudo, mas dizer não importa o quê, sem hesitar em dizer besteiras” (LACAN, 1972-73, p. 39). É como se abrisse um caminho que, por vias tortas, diria aqui, errantes, uma vez que não segue a lógica restrita de uma trilha pré-estabelecida, chegasse em um único destino final: o inconsciente.

A regra fundamental, falar tudo o que vier à cabeça, permanece válida, porém Lacan vai mais além com o discurso do analista: $\frac{a}{S_1} \rightarrow \frac{S}{S_1}$. É o analista quem agencia esse discurso. O analista, enquanto semblante do objeto a , como produto de uma análise da qual o sujeito foi destituído, se dirige ao sujeito que está no lugar do Outro – aquele que é o endereço do discurso – colocando-o ao trabalho. E ao trabalhar o sujeito produz significantes mestres que o determinam e finalmente, os deixa cair. O saber, S_2 , está do lado do analista. Lacan (1969-70/1992, p.36) o chama de “*savoir-faire* analítico”. Porém, não é o mesmo saber dos outros discursos. Neste, o saber está no lugar da verdade e um saber como verdade “define o que deve ser a estrutura do que se chama uma interpretação” (1969-1970/1992, p.37). Para acessá-lo é necessário que haja um analista que escute.

Um saber é colocado na berlinda pela experiência analítica. Lembrando que se trata de um saber que não se sabe, que guarda uma dimensão de enigma, justamente o saber inconsciente. “Só que não há razão alguma para que ele não saiba um pouco mais sobre isto.

Se o analista não toma a palavra, o que pode advir dessa produção fervilhante de S_1 ?” Pergunta Lacan (1969-1970/1992, p.33), respondendo em seguida: muitas coisas.

Será que podemos pensar que a associação livre – dizer o que lhe vier à cabeça, sem se preocupar com a lógica, com a moralidade ou se saber se é verdadeiro ou falso – libera o sujeito para errar, no sentido de vagar? Nesse sentido, “a regra da associação livre é uma maneira de fazer com o erro” (BRIOLE, 2011, p. 65), representa um saber-fazer com o erro. Importante destacar que se trata de algo que não é sem a errância. Esta é uma das questões que nos move e que será desenvolvida melhor no capítulo 4.

1.9 ERRÂNCIA E ATOPIA, O NÃO-LUGAR DO SUJEITO

A errância está também relacionada com *topos*, lugar, não apenas pela busca do sujeito por um lugar no mundo que pode ser traduzido num eterno vagar justamente porque tal local fixo não existe, mas sobretudo porque sujeito é movimento e está ligado a ‘não-lugar’. Avançamos a partir da ideia de errância como fundamento atópico do sujeito. Haveria uma tendência à errância própria do ser humano. Há algo intrínseco no humano (a pulsão, o real) que sempre retorna e que não se localiza em um lugar específico. Diferente dos animais, movidos por instinto, um padrão de comportamento hereditário e pré-determinado, os sujeitos estão submetidos à pulsão, caracterizada por movimento uma vez que ela não tem um objeto fixo e previamente estabelecido.

A palavra grega atopia, segundo o *Online Etymology Dictionary*, deriva de *a*, prefixo de negação, mais *topos*, lugar. Refere-se a um não lugar, fora de lugar, algo extraordinário e inclassificável. Atopia seria assim aquilo que não tem um lugar fixo, uma singularidade que escapa à classificação. Foi o termo utilizado por Platão (1991) em seus *Diálogos* para designar a principal característica de Sócrates, sua atopia. No elogio de Alcibiades ao seu amado Sócrates no *Banquete*, este é descrito como inigualável. Sócrates escapa a toda e qualquer classe de homens.

A atopia de Sócrates, segundo Roland Barthes nos seus *Fragments de um discurso amoroso* está relacionada a “*Eros* (Sócrates é cortejado por Alcibiades) e a *Torpedo* (Sócrates eletriza e paralisa Menon). É atopos o outro que amo e que me fascina” (1981, p. 25). O filósofo usa o termo *atopos* para tratar daquilo que foge à definição, aquilo que é inclassificável e de uma originalidade inesperada. Justamente por ser único não se pode classificá-lo. “Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele*, *sobre ele*; todo

atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de *atopos*)” (1981, p. 26).

Dizer que o sujeito é atópico significa que ele não tem um lugar porque está entre um significante e outro. Ora, o que não está fincado se move, permanece errando, vagando sem moradia fixa. A introdução do sujeito pela psicanálise foi algo inovador, pois a ciência até então não se questionava sobre o seu sujeito. Lacan, influenciado por Hegel, é quem vai se debruçar sobre a questão do sujeito da psicanálise. Para ele, “o sujeito sobre o qual operamos em psicanálise só pode ser o sujeito da ciência” (1956/1998, p. 873). O sujeito da psicanálise é o sujeito da ciência, só a psicanálise opera sobre ele, já que a ciência o repele. Só pela clínica é possível chegar à afirmação de que o sujeito da psicanálise, o sujeito sobre o qual ela opera, é o sujeito da ciência, lá onde a ciência ignora esse sujeito. Como esclarece Elia:

Nós, em psicanálise, operamos sobre um sujeito (e não sobre uma pessoa humana, ou um indivíduo, por exemplo), que é o mesmo da ciência, que justamente não opera sobre ele – fragmento que é preciso acrescentar à frase. A subversão própria à psicanálise, em relação ao sujeito que já estava colocado pela ciência desde o seu advento como ciência moderna, é ter criado as condições de operar com este sujeito (2004, p.15).

Dizer que o sujeito sobre o qual a psicanálise opera é o sujeito da ciência é diferente de dizer que a psicanálise aspira a ser ciência, pois a psicanálise é derivada da ciência, logo não pode ter a ciência como ideal. Inclusive, a ciência está fincada na extração do sujeito para que funcione de modo consistente. Consistente, que consiste, que se cifra, que se resume, que se reduz, uma ciência na qual o sujeito fora expelido, foracluído. Como aquilo que é foracluído do simbólico, retorna no real, como sustenta Lacan, o sujeito faz seu retorno e é a psicanálise que vai operar sobre ele. Através da psicanálise foi possível perceber a existência de algo que erra, que até falha ao falar, desvelando algo além da consciência. O inconsciente é a marca do sujeito. Convocar aquele que procura um analista a sua posição de sujeito é fundamental em psicanálise, pois “por nossa posição de sujeito, sempre somos responsáveis” (Lacan, 1956/1998, p.873).

Lacan (1956/1998) tomou um determinado momento histórico, aquele inaugurado por Descartes e chamado *cogito*, para problematizar a questão do sujeito em psicanálise. *Cogito* é o nome do sujeito da ciência. *Cogito, ergo sum*. Penso, logo sou. Essa célebre frase cartesiana marca um momento de questionamento. Se a ciência, preocupando-se com os outros, derruba as crenças, o homem entra num estado de perplexidade. Descartes se empenha em saber do que ele pode estar certo no meio de tantas incertezas. Ele faz uma equivalência entre cogitar e pensar. Então, afirma *Cogito, ergo sum*. Assim, ele ligou o pensamento ao ser: *Penso, logo sou*. Constituindo assim, a única forma de pensamento em que podia se agarrar.

Esse é o sujeito minimal, é o *cogito*, o sujeito da psicanálise. Dizer que ele é minimal quer dizer um sujeito sem qualidade nenhuma, uma vez que essas qualidades, toda a roupagem que recobre a nudez do sujeito, são da ordem do imaginário. O problema que se coloca aí é que, mesmo fundando o sujeito do inconsciente, o cogito cartesiano não indica lugar para o corpo (BASTOS, 2009). Uma vez banido para a extensão ou foracluído do pensamento, faz seu retorno através do sintoma.

O sujeito não é efeito da biologia, ele é determinado pelos significantes. Foi o que Freud, com grande perspicácia e sensibilidade, percebeu aos escutar os primeiros sujeitos histéricos. Os fenômenos em seu corpo os afetam pela linguagem, através de um saber inconsciente. O saber médico não dá conta da paralisia histérica, pois não é a anatomia fisiológica que está em questão, mas os efeitos da palavra sobre o corpo, construção própria a cada sujeito.

Sujeito em psicanálise remete à cadeia significante, pois sujeito é aquilo que é representado por um significante para outro significante, como podemos inferir a partir da definição de significante por Lacan. Ao articular a noção de significante com o de sujeito, ele demonstra a excentricidade radical do homem em relação a si mesmo como consequência de sua alienação pela linguagem. O sujeito é apresentado na argumentação lacaniana como efeito de discurso, meio pelo qual ele se representa. Como consequência desta concepção, o significante assume uma função completamente diferente da de significar: o significante representa o sujeito.

Lacan subverteu o *cogito* cartesiano ao realizar o descentramento do ‘sou’ em relação ao ‘penso’, revelando que “penso onde não sou, logo sou onde não penso”, acrescentando “eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar” (1957/1998, p. 521). Eu não sou sujeito do inconsciente no lugar ocupado por meus pensamentos reflexivos, ao contrário, o sujeito aparece lá onde acredito não pensar, no inconsciente, revelado através de suas formações como o sonho e o ato falho. Estes são formas particulares de pensar que demonstram o aparecimento do sujeito, ali onde não se está consciente disso também se pensa. Aqui, se faz necessário traçar a diferença, estabelecida por Lacan, entre os pronomes de língua francesa: *Je* e *moi*, ambos traduzidos por ‘eu’. Porém, *Je* [eu] diz respeito ao sujeito do inconsciente, enquanto o *moi*, eu, é utilizado para traduzir o termo alemão *das Ich*, o eu da teoria freudiana. Para Lacan, esse eu é da ordem do imaginário, compreende o lugar de onde é possível se reconhecer em sua própria imagem, movimento sustentado pela presença do olhar do outro (mãe ou substituto) que a identifica e autentica: tu és isso.

Freud (1917/1992), após Copérnico e Darwin, abriu uma terceira ferida narcísica no homem ao revelar que o eu não é senhor nem mesmo dentro de sua casa, equivalente a duas descobertas: a de que não se pode domar completamente a pulsão sexual e que os processos anímicos são inconscientes. O sujeito é do inconsciente, mas desse não-lugar ele é exilado. Nele, o sujeito é sempre estrangeiro, estranhamente familiar.

O sujeito se constitui a partir do campo do Outro, inserido na linguagem e como efeito das operações de ordem lógica: alienação e separação. Lacan (1964a/1996) observou que a ação da linguagem é fundamental na constituição do sujeito, pois já nascemos banhados na linguagem, nos alienando e nos separando do Outro, tesouro dos significantes. Inicialmente, esse lugar de Outro é ocupado pela mãe que é quem, através da fala, oferece significantes para o bebê. A esse caldeirão de significantes ofertados pela mãe, o sujeito se submete, ou melhor, se sujeitará a um. Trata-se aí da operação de alienação do sujeito nos significantes do Outro, operação essencial que, conjugada com a de separação, funda o sujeito.

As operações de alienação e de separação se aplicam sobre dois conjuntos: o ser (o sujeito) e o sentido (o Outro). O sujeito está referenciado ao campo do Outro, já nasce num terreno povoado de significantes. Ele se constitui enquanto tal a partir do desejo do Outro, por isso o desejo é sempre desejo do Outro. É preciso que um Outro o deseje para que o sujeito se constitua. O sujeito é pontual e evanescente, não aparece fenomenologicamente, é uma coisa apagada, afanizada. A alienação é da ordem da união significativa, pois está relacionada com a forma como o sujeito se constitui ao se alienar no significante tomado do Outro, podendo afirmar: eu sou isso ou aquilo. Se por um lado, aparece no campo do sentido, por outro, desaparece no campo do ser, pois se você escolhe o sentido, você perde todo o restante que poderia ser e pode se petrificar nesse significante com o qual se identifica.

A separação é da ordem do movimento da pulsão, tem a ver com o objeto, e implica uma intersecção. Como o sujeito não pode ser totalmente representado no campo do Outro, ocorre a superposição de duas faltas recobertas pela intersecção: uma trazida pelo sujeito que responde com sua própria desaparecimento e a outra é aquela que o sujeito encontra no Outro, engendrado no próprio discurso que esse Outro exerce sobre ele, é decorrente do defeito sobre o qual gira a dialética do surgimento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro, uma vez que o sujeito depende do significante e este está primeiro no campo do Outro. Esta falta, explica Lacan (1964a/1996, p. 194-195), vem retomar a outra, anterior, a falta real que representa a perda do vivo ao se reproduzir através da via sexuada. A intersecção de duas faltas, nos dois campos (o do Outro e o do Sujeito) parte da premissa de que o conjunto vazio faz parte de todo conjunto. As faltas pertencem ao campo dos dois conjuntos e é o que vai

fazer a separação. As operações de alienação e separação resultam em § sujeito barrado, dividido. A identificação supõe um significante que está do lado do Outro e ao qual o sujeito se identifica ao mesmo tempo em que permanece como um conjunto vazio. Trata-se do que Lacan (1964a/1996, p. 228) chama de divisão do sujeito.

Sujeito não é indivíduo, indivisível, ao contrário, ele é dividido pelo significante. O sujeito é aquilo que desliza numa cadeia de significantes, tendo ou não consciência de qual significante ele é efeito (LACAN, 1995, p.68). Ele vive à margem do indivíduo. O sujeito é único, mas não é um. É singular, pois nenhum sujeito é igual a outro, mas é também plural nas suas infinitas possibilidades de ser diferente do que é, uma vez que não se trata de algo fixo, mas móvel. É da ordem da contingência, o que significa que algo não tem nenhuma necessidade de ser como é, podendo ser sempre diferente.

Dissemos que o sujeito é atópico, vive em um não-lugar. Aqui, como Vaschetto (2010, p. 75) – em seu livro *Los Descarriados*, importante referência do campo psicanalítico nesta pesquisa, pois tem como tema central a errância – servindo-se do campo da antropologia, também assimilamos a ideia de não-lugar, termo cunhado por Marc Augé⁷, à errância inerente ao sujeito, especialmente o homem pós-moderno. Tais espaços de trânsito e de circulação aparecem como metáfora da falta de ancoragem do sujeito no mundo contemporâneo.

Vê-se bem que por ‘não-lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo o conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente aos seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, 1994, p. 87)

Os não-lugares originam tensão solitária por ser em seu anonimato que se experimenta sozinho a comunhão dos destinos humanos. Aí a ausência de nomeação pode sugerir abertura para uma multiplicidade de vias. Não mais encerrado num único nome, pode-se se mover, errar, entre vários caminhos. Há também o paradoxo do não-lugar: o estrangeiro perdido num país desconhecido, no qual está só ‘de passagem’, somente consegue se encontrar no anonimato das auto-estradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das redes hoteleiras.

Não-lugar designa “tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte

⁷ Marc Augé (1935-), antropólogo francês. Entre 1985 e 1995, tornou-se diretor e depois presidente da EHESS (École des Hautes Études en Sciences Humaines).

ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1994, p. 36). O antropólogo chama a atenção para uma “crise do sentido” presente nas “decepções de todos os desiludidos da terra: desiludidos do socialismo, desiludidos do liberalismo e, logo mais, desiludidos do pós-comunismo” (1994, p. 33). Com essa crise, aparece outra, a do lugar.

Augé defende a hipótese de que “a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos” (1994, p. 73). O não-lugar é o oposto ao lar, ao lugar familiar e personalizado. Se faz representar pelos espaços públicos de circulação, como rodoviária, estação de metrô, aeroporto, e pelos meios de transporte, bem como pelos supermercados e cadeias de hotéis.

1.10 SUJEITO E OBJETO

Também se faz necessário tratar da questão do objeto em psicanálise, uma vez que não podemos falar em sujeito sem ele. É a partir da dinâmica da relação com o objeto que o sujeito se constitui. Quando fala para o Outro, busca o que lhe falta, diz o que quer e assim constrói um dizer sobre si e consegue atingir seu objeto. Dessa forma, compreende-se que “o sujeito só se constitui como tal no desenrolar da cadeia significativa que, em movimento de ida e volta, do sujeito ao Outro, inscreve o circuito da pulsão e esboça os contornos do objeto. Tentar fixar o sujeito é, pois, negar a lógica deste movimento” (VIEIRA, 2001, p. 45). Existe um movimento aí que se passa dentro da própria cadeia significativa, uma vez que o sujeito está entre um significativo e outro, e que passa pelo objeto.

Inicialmente, Freud fala em objeto a partir do “Projeto de psicologia” (1895/1992) e ratifica a importância do conceito em os “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905b/1992). Que objeto seria esse? Seria aquele que fora uma vez, originalmente, íntimo e próximo à criança, mas depois se perde e só se tem a noção do que foi perdido no *a posteriori*. A criança separa-se dele para que possa se constituir como sujeito. Trata-se do objeto perdido, cuja busca atravessará toda a vida do sujeito.

Na elaboração sobre a teoria da sexualidade, Freud (1905b/1992) destaca como características da vida sexual infantil o fato de que ela é essencialmente auto-erótica, voltada para o próprio corpo, e suas pulsões parciais estão desconectadas entre si. Freud refere-se a objetos parciais. O primeiro é o seio materno, presente na organização oral, em que a atividade sexual não está separada da nutrição. O alvo sexual aqui consiste na incorporação do

objeto, o qual uma vez ausente desliga-se da atividade de alimentação e renuncia-se ao objeto alheio em troca de um objeto situado no próprio corpo. O segundo objeto são as fezes em torno do qual está a organização sádico-anal. A sexualidade infantil constitui a base onde se alicerça a vida sexual adulta quando estas pulsões parciais se voltam a um mesmo alvo sexual e a zona genital passa a ter prevalência sobre as demais zonas erógenas.

O encontro do objeto na puberdade é um reencontro, pois a pulsão sexual é remetida a mais primitiva satisfação sexual, quando esta ainda estava vinculada à nutrição. Naquele momento, a pulsão sexual tinha como objeto o seio materno, um objeto fora do corpo da criança. Mais tarde, ao perdê-lo, a pulsão sexual torna-se auto-erótica e somente após a superação do período de latência é que a relação originária se restabelece. Por isso, Freud afirma que “o encontro do objeto é, na verdade, um reencontro” (1905b/1992, p.201).

Freud conduziu a questão do objeto na psicanálise à de um objeto perdido em jogo na repetição. O objeto perdido seria a causa da repetição. O objeto buscado, aquele da busca por uma satisfação passada, nunca é igual ao objeto encontrado. Um objeto pode ser reencontrado, mas é tomado de uma outra forma que não no ponto onde é procurado. Existe uma busca, mas essa busca só é definida depois do encontro, é sempre *a posteriori*. É o reencontro com *das Ding*, a Coisa, que reata o sujeito com a sua busca. O objeto foi perdido e nós só sabemos disso ao reencontrá-lo, ao recuperá-lo.

Lacan retomará essa questão (1956-57/1995, p. 13), insistindo neste ponto de que para o homem encontrar o objeto é sempre a continuação de reencontrar um objeto perdido. Este é um objeto reencontrado, o do primeiro desmame, o objeto que foi inicialmente o ponto de ligação das primeiras satisfações da criança, pois entre o seio e a mãe se passa a separação que torna o seio o objeto perdido em causa no desejo. É em torno dessa nostalgia, nostalgia de um momento de completude, de uma saudade daquilo que não viveu (a suposta completude), que vai girar todo o esforço de busca pelo objeto.

A partir das coordenadas freudianas, Lacan introduz o conceito de objeto *a* no “Seminário, o livro X: a angústia” como o objeto afetado pelo desejo, “concebido como a causa do desejo” (1962-63/2005, p. 115), enfatiza que *a* não é um significante, estaria mais próximo do objeto perdido, pois o objeto *a* “é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, como o que se perde para a ‘significantização’” (1962-63/2005, p.193). O *a* está esvaziado de qualquer possibilidade de significação, é cavo, vazio e não é especularizável, ou seja, não tem imagem especular e é essa a sua diferença para os

objetos comuns. O objeto a vem justamente para dar conta daquilo que não é representável. Ele não é nenhum dos objetos imaginária e simbolicamente construídos, é um lugar vazio. Por isso, Lacan (1962-63/2005, p. 98) o nomeia como a , uma letra e “tal notação algébrica tem sua função. (...) A notação algébrica tem por fim justamente, dar-nos um posicionamento puro da identidade, já tendo sido afirmado por nós que o posicionamento através de uma palavra é sempre metafórico”. Ser notado pela letra a o tira da metaforização infundável da palavra que pode ser remetida sempre a uma outra. Então o objeto é diferente do significante.

Esse objeto “deve ser concebido como a causa do desejo, (...) o objeto está atrás do desejo”, é a sua causa (LACAN, 1962-63/2005, p. 115). A causa é o que vem no lugar da hiância, pois só podemos desejar aquilo que não temos. O objeto a é a causa do desejo. Porém, não é à toa que este aparece pela primeira vez no âmbito de um seminário dedicado à angústia: “O objeto a , este ano, está no centro de nosso discurso. Se ele se inscreve no âmbito de um seminário que intitulei ‘a angústia’, é por ser essencialmente por esse meio que se pode falar dele, o que também quer dizer que a angústia é sua única tradução subjetiva” (1962-63/2005, p. 113). A angústia é o sinal de que o objeto a se aproxima.

Entre o sujeito e objeto há uma relação de alienação e separação. Como já foi dito, a primeira é da ordem do sentido, do significante e implica uma união; enquanto a segunda é da ordem da pulsão e implica uma intersecção. Alienação é alienação no significante que é tomado do Outro. Este significante está encobrindo o gozo. É quando se acha que se pode completar a falta do Outro, tamponando-a. Na separação, o sujeito se dá conta de que ele não é o objeto que completaria o Outro ou de que não há nada que complete esse Outro, ou seja, não existe significante que possa cobrir o sujeito, sempre sobram restos.

A separação está associada à alienação do sujeito nos significantes do Outro, campo no qual nem tudo é significante, existe nele um campo não significantizável, o objeto a que vem justamente para traduzir a falta, pivô da separação. A divisão do sujeito supõe, além do recalque, um significante que representa o sujeito, um significante que está no Outro e ao qual o sujeito se identifica ao mesmo tempo em que permanece como conjunto vazio. Ali, onde havia o sujeito vazio aparece, então, o objeto perdido, o objeto pequeno a , objeto causa de desejo. Desejo este que é metonímico, pois está sempre se deslocando.

Tal movimento pode ser observado no discurso. Isto porque a psicanálise se vale da fala, do significante, baseada na regra fundamental da associação livre: que o analisante fale ao analista tudo o que lhe vier à cabeça. Em uma psicanálise isso aparece como um

significante, S_1 , que se liga a outro significante, S_2 : $S_1 \rightarrow S_2$. Só que, de vez em quando, isso enguiça, fazendo aparecer atos falhos e tropeços que revelam o inconsciente. Um bom exemplo desse processo é a série de Fibonacci, onde existe a ideia da produção de um excedente (LACAN, 1968-69/2008), da mesma forma como acontece em qualquer narrativa. Ela vai dos significantes encadeados ao objeto a , como aquilo que causa tal encadeamento, como observamos na referida série:

$$\begin{array}{c} + \\ \frown \end{array}$$
 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ... Ou seja, $n = n$ anterior + n posterior – como podemos verificar, o que não é possível ver claramente é o que causa a série, ou seja, o número áureo: 0,618... Essa é a razão da série: n anterior / n posterior (ex: $8/13 = 0,615$). Lacan (1968-69/2008, p.137) irá igualar o objeto a ao número áureo. Há sempre alguma coisa que é a razão de ser da série, mas que não aparece. O quê não aparece na série? É a constante. Isso é a razão da série e está escamoteado. Em qualquer narrativa nos deparamos com a mesma coisa. Por exemplo, a razão da frase não aparece, está escamoteada como o inconsciente do Homem dos Ratos na sua afirmação: “Se eu me caso com a dama, a meu pai ocorrerá uma desgraça (no outro mundo)” (FREUD, 1909/1992, p.177). Podemos observar aí, que o que excede, sinalizado pelo objeto a , é o desejo dele. Tal desejo é inconsciente, nome dado por Freud à ausência da causa, cujos efeitos, no entanto, são manifestos no discurso e atende pelo nome de recalque (MILLER, 2003b, p.7). A causa está ausente, mas seus efeitos são evidentes no discurso do sujeito, porque uma série só avança se produzir excedentes.

Disso decorre que o inconsciente é uma necessidade lógica, necessário para a ideia de continuidade, é o que causa a série, a cadeia associativa: $S_1 \rightarrow S_2$ que é sempre de, no mínimo, dois significantes, pois um sempre remete a outro, como num verbete de dicionário. Mas a produção infundável de significantes não basta, uma vez que o sujeito vai produzir saber, mas a construção de significantes mestres não o aproximará do objeto, pelo contrário, o manterá distante, uma vez que o objeto não aparece na cadeia associativa, ele é justamente aquilo que escapa ao saber, enquanto articulação significante.

Lacan (1958-1959/1983) exemplifica através da peça de Shakespeare *Hamlet*, “a tragédia do desejo”, que o sujeito neurótico se defende do desejo. Hamlet não executa o ato com o qual se comprometeu, não age porque ele não pode. Desejo é movimento, é flutuante e irreduzível à demanda. Quando o desejo não está em movimento, o sujeito fica imobilizado. Com esse exemplo, Lacan demonstra que o desejo é algo que precisamos conquistar. Ele

demonstra que o desejo não é dado. No limite, o homem só o encontrará numa ação que termina com a morte.

Sabemos, com Lacan, que “o desejo não pode dizer-se. Do dizer, o desejo é apenas a desinência, e é por isso que primeiro essa desinência deve ser estreitamente situada no puro dizer, ali onde somente o aparato lógico pode demonstrar sua falha” (1968-1969/2008, p. 73). Desinência tem a ver com extremidade, se trata de um elemento morfológico indicador da flexão. Dizer e desejo, em francês *dire* e *désir*, tem a mesma desinência *ir(e)*, mas o radical é diferente, marcando uma significação diferente. É a interpretação que irá produzir um corte na avalanche de S_1 's, possibilitando uma nova cadeia. Para isso é preciso que haja um analista, aquele que levará em conta a narrativa do sujeito a partir do que excede dela, daquilo que aparece como surpresa, algo que escapa à série.

Assim, temos de um lado o incessante deslizamento de significantes que assimilamos à errância: as palavras erram, vagam; e de outro o objeto perdido, o qual funciona como uma espécie de âncora, orientando a vida do sujeito. Em um lado temos a determinação signifiante, no outro, o objeto em jogo na repetição, conceito elaborado por Freud (1914c/1992) como uma resistência a recordar alguma coisa. Ao invés de recordar, o sujeito repete e o que repete é o seu sintoma. Ele faz isso sob as condições impostas pela resistência, pois quanto maior esta for mais extensivamente a atuação (repetição) substituirá o recordar.

1.11 REPETIÇÃO - “ERRAR É HUMANO, MAS PERSEVERAR É DIABÓLICO”

A repetição aparece no “Mais além do princípio de prazer” ligada à pulsão de morte. Repetir é colocar em ato algo presente na história do sujeito. Interessante observarmos que no provérbio “Errar é humano, mas perseverar é diabólico” aparece um traço característico da repetição. Freud (1920/1992) adverte para o caráter demoníaco em jogo na compulsão à repetição, observada também fora da análise, naqueles exemplos de pessoas cuja vida parece marcada por um destino funesto, repetindo, muitas vezes, inadvertidamente as mesmas reações que lhes causam infortúnios. O mais surpreendente nesses casos são aqueles em que a pessoa aparentemente, alheia ao que lhe acomete, vivencia passivamente sempre a repetição do mesmo destino. Freud exemplifica com o caso de uma mulher que se casou três vezes e nos três casamentos (de forma sucessiva) o marido caiu doente e ela teve que cuidar dele no leito de morte. O psicanalista observa aí que a satisfação da pulsão pode ocorrer na contramão do sujeito, ou seja, pela via do desprazer.

A partir de observações clínicas (sonhos traumáticos e de punição, vivia-se uma guerra mundial; compulsão à repetição) Freud começou a questionar que o sujeito não era guiado naturalmente pelo princípio de prazer, pela busca da felicidade. Havia outra coisa, mais além do princípio de prazer, daí a resistência, a fixação no sintoma, uma vez que o sujeito se apega ao seu sintoma e assim o repete. O que Freud observou, resumidamente, foi que a satisfação da pulsão pode se dar pela via do sofrimento, ou que o prazer não é sem desprazer.

Isso provocou uma virada na teoria freudiana. Partindo de pesquisas sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, Freud (1920/1992) conclui que, ao lado da pulsão para preservar a vida e para ligá-la em unidades cada vez maiores, deveria haver outra pulsão, contrária àquela, buscando dissolver essas unidades e conduzi-las de volta ao seu estado inorgânico. Porém, importante destacar com Miller, considerando as articulações teóricas feitas por Lacan, que a “biologia freudiana não é biologia. Com efeito, a morte de que se trata na pulsão não é a morte biológica, não é o simples retorno do corpo vivo ao inanimado. É morte em que se trata do além da vida. (...) mas um além da vida que está aberto ao ser falante pela língua” (2004, p. 14). O homem perdura sob a forma de significantes. Havia então, assim como *Eros*, pulsão de vida, *Tanathos*, pulsão de morte. Freud introduz este conceito de pulsão de morte vinculando-a à compulsão à repetição.

A ideia principal contida no “Mais além do princípio de prazer” é que a tendência à repetição altera a harmonia preestabelecida entre princípio de prazer e princípio de realidade, conduzindo a integrações cada vez maiores, constituindo assim fator de progresso humano (LACAN, 1954-55/1987). Se por um lado, temos uma realização de segurança com o princípio do prazer e sua tendência à homeostase; por outro, a compulsão à repetição atrelada ao mais além do princípio do prazer seria a condição de progresso humano.

Lacan (1964a/1998) destaca a repetição como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise junto com: inconsciente, transferência e pulsão. A transferência é o que dá acesso ao inconsciente, por meio da fantasia, pelo que o sintoma se repete. A repetição é o que dá acesso à pulsão pela via da fantasia. O que se repete na transferência é a fantasia ligada à busca do princípio de prazer. De um lado, temos o recordar, os pensamentos que o analisando coloca em palavras para o analista; de outro, há o repetir, aquilo que é colocado em ato. O ensino de Lacan vai destacar a dimensão significativa do ato, o que significa incluir a dimensão subjetiva, a presença do sujeito em questão.

“Repetição não é reprodução” (LACAN, 1964a/1998, p.52), o pensamento rejeita sempre a mesma coisa. Para desenvolver essa questão, Lacan (1964a/1998, p.56) se utiliza dos vocábulos aristotélicos: *tiquê* e *autômanton*. *Tiquê* refere-se ao encontro do real que na

sua essência é faltoso, real este que está para além do *autômanton*, do retorno da insistência dos signos regidos pelo princípio do prazer. Difícil dizer o que é o real porque se trata justamente daquilo que não se consegue capturar, enquadrar numa definição, impossível de mensurar. Ele sempre escapa, está fora do nível do saber e da compreensão. Com base nessa questão sobre o que acontece quando nos deparamos com o real, Lacan esclarece o que é repetição, sem cair no senso comum de confundi-la nem com reprodução nem com a volta dos signos ou com a rememoração. Porém o ponto em que se deve fazer a distinção é entre repetição e transferência, uma vez que os analistas confundem os dois conceitos.

Lacan mostrou que a repetição e a transferência se relacionam de forma diferente com o real: “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a *tiquê* – *como por acaso*” (1964a/1998, p. 56). Algumas vezes o analisante afirma que algo aconteceu para que chegasse atrasado ou faltasse à sessão e é com esse tropeção que o analista vai trabalhar. Ali onde algo tropeça e faz surgir o novo. A *tiquê* aponta para a produção do novo através do encontro da repetição de algo por acaso com algo da ordem do não-senso que é o que constitui na realização do sujeito, o inconsciente. O significante como tal não significa nada. A questão é encontrar o nonsense, o não-senso. Este não é simplesmente uma maluquice totalmente sem sentido, mas sim um vazio de significação. Sendo o significante primordial “puro não-senso, ele se torna portador da infinitização do valor do sujeito, de modo algum aberto a todos os sentidos, mas abolindo todos, o que é diferente” (1964a/1998, p. 238). É por isso que a interpretação não está aberta a todos os sentidos e visa o não-senso, a redução numa única sequência significante que determinam o sujeito do inconsciente.

É justamente o fator de criação, em relação à repetição, que privilegiamos aqui, uma vez que ela demanda o novo. Embora o adulto exija em suas atividades, no jogo, a novidade, isso só serve para velar aquilo que está realmente em questão no lúdico, ou seja, “a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma” (LACAN, 1964a/1998, p.62). Ao determinar que o adulto lhe conte uma estória exatamente como lhe narrou da primeira vez, a criança está privilegiando os significantes em detrimento dos significados.

Freud (1920/1992) observa a repetição na singela brincadeira de seu neto. Trata-se do *fort-da*, o jogo do carretel, na qual ele observa a criança de um ano e meio jogar um carretel para frente e emitir o som ‘o-o-o-ó’ - que representava, segundo a mãe e Freud, a palavra alemã ‘fort’, que, em português, seria ‘ir, partir’ (usado na expressão ‘ir embora’) – e depois, puxar o fio de volta, emitindo um conteúdo ‘da’ (‘ali’). Isso estaria relacionado com a angústia frente à ausência da mãe. Ao vê-la partir, o menino jogava o carretel para frente, representante

do ‘ir embora’ da mãe, depois o puxava de volta, encenando o retorno da mãe. Foi o que Freud constatou ao observar o jogo completo do menino – era uma brincadeira em dois atos: ir (desaparecer) e voltar (retornar), ressaltando que “na maioria das vezes, só se podia ver o seu primeiro ato, repetido por si só incansavelmente como um jogo em si mesmo, ainda que o maior prazer, sem nenhuma dúvida, correspondia ao segundo ato” (1920/1992, p. 15). Com esse exemplo, a criança nos mostra que repete o desprazer.

Porém esse carretel não é a mãe, é alguma coisa que se destaca do sujeito (LACAN, 1964a/1998, p. 63), trata-se do objeto *a*. A criança está no carretel, representada por este objeto. O conjunto da brincadeira simboliza a repetição, não da necessidade que demandaria o retorno da mãe manifestando-se através de um grito, por exemplo. O desaparecimento da mãe passa a ser secundário quando a criança se coloca como agente dele. A criança repete a saída da mãe como causa de uma divisão no sujeito.

Há uma correlação entre o *fort* e o *da*, pois o primeiro só pode expressar-se na alternância a partir de uma sincronia entre os dois. Ambos se constituem a partir de uma (dis)junção, união e separação, entre o ‘ir’ e o ‘voltar’. Ora, uma ida sem volta, seria a própria definição de morte; mas é preciso ir para poder voltar. Esta não existe sozinha. A pulsão seria como um trem-bala em direção ao gozo, sendo este dirigido para a morte. Seu freio, aquilo que faria barreira diante do gozo mortífero, seria a criação, pois “toda formação humana tem, por essência, e não por acaso, de refrear o gozo. A coisa nos aparece nua – e não mais através desses prismas ou pequenas lentes chamadas religião, filosofia... ou até hedonismo, porque o princípio do prazer é o freio do gozo” (LACAN, 1967/2003, p. 362). Todas as produções da cultura são obstáculos frente ao gozo mortífero. Elas nos distraem, nos desviam do caminho em direção à morte, possibilitando a volta, o retorno, através dos trilhos da pulsão de vida.

2 OS NÃO-TOLOS ERRAM: ERRÂNCIA COMO SINTOMA

Até aqui, abordamos a errância ligada à atopia do sujeito, presente na vida de todos. Quem poderia negar que o sujeito vaga sem rumo, sendo esse mesmo seu itinerário, pelo mar de significantes tratando de fixar uma significação onde possa ancorar-se? O significante se movimenta constantemente, está sempre se deslocando, visto que não há como encontrar um significado último. Se o sujeito é o que é representado por um significante para outro significante, podemos depreender que o sujeito está sempre em movimento ou para nossos propósitos, sempre em errância. Vaschetto (2010, p. 61), acrescenta que o sujeito delira. Etimologicamente, ‘delírio’ deriva de *delirare* que significa se afastar do sulco (*de*, se afastar de, mais *lira*, sulco) ou sair dos trilhos. É o que nos mostra de forma evidente o alucinado. O olho nos engana, aquilo que vemos, muitas vezes, não corresponde ao que é realmente. Delirar é também errar.

Passemos agora a caracterizar a errância como sintoma, observada em casos de psicose, por exemplo, na qual o sujeito fica completamente à deriva, vagando sem rumo. Ainda se trata de errância cuja característica comum é o ato de mover-se. No entanto, tal movimento se apresenta de diferentes formas.

Uma questão surge: o que caracteriza a errância como sintoma? Lacan (1975) nos dá essa resposta quando um estudante norte-americano lhe pergunta: o que é um erro [erreur]? A resposta vem pela decomposição do termo em ‘erre-eur’. Este *erre*, segundo *Le Petit Robert*, corresponde ao errar do navio, à maneira de avançar, que é a mesma dos não-tolos. No sentido marítimo diz respeito ao impulso do navio quando se detém aquilo que o propuliona. Tem a ver com o conceito de inércia em Física. Conforme o errar (*erre*) de um navio, os não-tolos erram. Esse ‘errar’ pode lhe entalar, colocá-lo na impossibilidade de agir. Lacan (1975, p. 33) utiliza o verbo *coincer* que tem o sentido de bloquear algo, e o sintoma aparece quando, ao não ser tolo, ocorre um bloqueio, algo que o detém, como no caso do *erre* do navio.

Podemos localizar características da errância. Errar não se limita simplesmente a uma ação motora ou a um mero deslocamento de um lugar para outro. Tem a ver com ato, que tem uma vertente significante. Para a psicanálise, o ato paradigmático é o ato falho “por deixar patente a falha estrutural que o perpassa” (Barros, 2005, p. 59). A falha, o erro, é da estrutura do ato. Trata-se do fato deste ser fonte de equívocos, abrindo-se a possibilidade de ser

questionado em sua verdade que é a do inconsciente. Outra característica do errar diz respeito à certa mortificação de algo movido por inércia.

Partindo da premissa “todos erram”, podemos apontar um traço da errância marcado pela fluidez, pelo fluxo de uma ação sob a qual algo possa ser transmitido, um movimento que pode visar o encontro de algo novo, e outro traço ligado a certo bloqueio relativo ao movimento inercial. A errância é marcada pelo ato de mover-se, o qual aparentemente parece se mostrar com mais força na errância social, através de sujeitos à deriva vagando pelas ruas. Porém se trata de um movimento inerte, cuja característica é a permanência em seu estado de repouso ou de movimento, a menos que sobre ele aja uma força impelindo a mudar. Dessa forma, uma errância do tipo inercial pode ganhar um movimento inventivo. Como conseguir fazer isso, aí onde errância e invenção estão ligadas, é a questão que buscamos responder nesta pesquisa.

A inércia na vida orgânica, na perspectiva da biologia, é associada por Freud (1920/1992) à pulsão de morte. Ele analisa que a pulsão escapa ao princípio do prazer e está mais além dele. Trata-se de uma força, inerente à vida orgânica, que visa à restauração de um estado anterior a que o vivo teve que renunciar sob a pressão de forças perturbadoras externas; “seria uma espécie de elasticidade orgânica ou, se quiserem, a exteriorização da inércia na vida orgânica” (1920/1992, p. 36). A pulsão seria a manifestação da inércia na vida. Porém, como já vimos com Miller (2004, p. 14) no capítulo 1, considerando as articulações teóricas feitas por Lacan, a biologia freudiana é diferente da biologia. Se esta trata da morte como fim das funções vitais, àquela está para além da vida, abertura dada pelo significante. A escrita não morre!

2.1 A ERRÂNCIA NAS ESTRUTURAS CLÍNICAS

É preciso explicitar que o termo errância comporta características diferentes, além de se apresentar nas estruturas clínicas. Ao tratar do preço, o valor que pode ter a errância na vida do sujeito, François Sauvagnat (1996) parte de uma errância fundamental presente no fato do ser humano ter que se orientar às cegas pelo enxame de significantes a que é exposto. Porém as consequências da errância podem ser mais ou menos dramáticas de acordo com a escolha subjetiva que coloca em questão o ser mesmo do sujeito. Dessa forma, esse autor destaca dois aspectos nas condutas de errância com as quais somos confrontados:

1) Uma estrutura simbólica encarnada na fantasia, um lugar designado pelo desejo do Outro ao sujeito.

2) Uma escolha alienante realizada pelo sujeito: a de não encarregar-se ou mesmo recusar tudo o que vincule seu desejo com a lei, papel da função paterna.

Esses aspectos apontam para uma gama de condutas que podem aparecer, variando entre encontrar uma função mediadora (fuga para chamar atenção de alguém da família) e um tipo de denúncia, reivindicação e até mesmo a total recusa de toda atividade contratual que possa assegurar um laço social estável.

Uma vez que os sujeitos se estruturam de diferentes maneiras, também há modos distintos frente à errância. Sauvagnat (1996) nos dá exemplos da errância nas três estruturas clínicas. Em relação à perversão, sublinha que não se trata de algo pejorativo ou de conotação moral, mas de sujeitos que se estruturam como resultado de carências simbólicas e que também podem buscar tratamento a fim de ter um destino “menos catastrófico”. Tratando-se de estrutura perversa, suas práticas têm muitas vezes como pano de fundo um abandono localizado nas relações com o casal parental no sentido de que se torna impossível para o sujeito se posicionar em relação ao seu sexo, por exemplo, Sauvagnat observou na mãe de um dos seus pacientes uma forma de manipulação que agravava a conduta francamente delinquente do pai desvalorizado enquanto imigrante. Ele relata ainda o caso de um jovem que se prostituía de modo particularmente prejudicial, sobretudo neste período de epidemia da AIDS, cuja mãe havia expressado de forma clara e repetidamente o desejo de que seu filho se prostituísse para vingá-la e “sacar o dinheiro dos homens” (1996, p. 23). Espera-se certa estabilização que relativize esta espécie de maldição parental e que possa recriar o direito de existir.

Na neurose, podemos observar traços errantes, por exemplo, no caso do Homem dos Ratos. O sujeito vai pra lá e pra cá, errando, sem conseguir se decidir. Está de alguma forma bloqueado na errância! “Homem dos Ratos”, assim Freud nomeou um de seus mais famosos pacientes, um caso de neurose obsessiva, que deve esse nome a um de seus fantasmas – um dos mais importantes e desencadeador da demanda pelo tratamento, o qual surgiu em decorrência da história contada pelo capitão N sobre ratos. Relatado assim pelo sujeito: “o condenado foi amarrado [...] um vaso foi virado sobre suas nádegas, nele foram colocados ratos {Ratten} que (de novo se havia posto de pé e mostrava todos os signos de horror e de resistência) penetravam.’ No ânus, pude completar” (1909/1992, p. 133). Outra característica de suas ideias era que diante de um conflito, ao fazer uma escolha e algo lhe frustrasse, vinha na mente pensamentos que envolviam a questão da morte.

A audição da narrativa desse suplício atualiza os temas e suscita a angústia de sua neurose, o que o leva ao encontro com o analista. Freud destacou um misto de prazer e horror

expresso pelo paciente ao relatá-la. Este imaginava que tal suplício estaria ocorrendo com pessoas que lhe eram muito caras, no caso, a dama e seu pai, tendo este já falecido.

Ele permaneceu durante anos enamorado por uma dama, mas sem conseguir decidir se casar com ela. A montagem da neurose obsessiva é feita, como formulou Lacan, para tornar o desejo impossível. Por isso, o sujeito obsessivo procrastina, adia sempre a realização de um desejo. Quando o sujeito encontra o objeto que torna possível despertar seu desejo, se instala a dúvida, como forma de o sujeito se defender. A dúvida propicia ao sujeito poder não se defrontar com a necessária perda quando ele deseja. Afinal, não há escolha sem perda. Escolher um objeto significa também perder todos os outros.

Nesse caso, aparecem ainda os vários deslizamentos do significante *Ratten* [rato, em alemão]. Ao longo do tratamento que durou quase um ano, o significante rato tomou uma série de significados simbólicos. Segundo Freud (1909/1992, p. 167), a representação do castigo com ratos despertou seu erotismo anal, o qual teve importante papel na vida sexual em sua infância e que se manteve ativo através de uma constante irritação sentida por vermes. Por essas vias, os ratos [*Ratten*] adquiriram o significado de ‘dinheiro’, também associado com prestações [*Raten*]. Dessa ponte verbal *ratten-raten*, passou a *Spielratte* [rato de jogo], referente à dívida de jogo contraída pelo pai. O material de análise também levou a associação com *heiraten* [casar-se]. Estava em jogo no significante ‘rato’, a questão do dinheiro e do matrimônio. Há ainda a significação de ‘rato’ como pênis, na atualização da tortura com ratos penetrando pelo ânus da mesma forma como grandes vermes também o fizeram quando era criança. De suas lembranças e experiências infantis vinha a associação entre rato e criança. A tal ponto que o sujeito podia realmente encontrar no rato “a imagem viva de si mesmo” (1909/1992, p. 169).

Nos casos de neurose um sujeito pode se apresentar, por exemplo, conforme Sauvagnat (1996), mortificado por um pai onipresente em casa embora não consiga manter um emprego fixo. Um pai que controla obstinadamente o mínimo gesto e ação de seu filho a ponto de constituir um supereu devastador forçando-o a deambular durante horas sem rumo fixo, dormindo poucas horas a cada noite. O sujeito corre de empregador em empregador, atuando sem parar as cenas conflituosas que o encadeiam a seu pai.

No caso da psicose, Sauvagnat (1996) destaca os alienados viajantes como veremos adiante. Primeiro é preciso situar a questão da psicose em psicanálise a partir do trabalho de Freud e de Lacan.

2.2 O NOME-DO-PAI E A ESTRADA PRINCIPAL

Classicamente, para a psicanálise, a psicose é uma das estruturas clínicas, junto com a neurose e a perversão. O que vai diferenciá-las é a forma de lidar com a realidade da castração. Para isso, Freud nomeou três mecanismos próprios de cada estrutura clínica: *Verdrängung*, *Verleugnung* e *Verwerfung*. O primeiro é traduzido por recalque e está associado à neurose; o segundo é o desmentido específico da perversão e o terceiro refere-se à forclusão característica da psicose.

Freud funda sua teoria a respeito da psicose a partir do caso Schreber. Antes disso, de maneira original, dava ouvidos ao que um paciente psicótico falava e o delírio que, até então era visto como algo absurdo e sem sentido, passou a ser formulado como uma tentativa de cura. Um trabalho de reconstrução do mundo que fora abalado! O que significa que há um movimento do psicótico em direção à estabilização. Ocorre na psicose um retraimento da libido para o eu, um movimento narcísico.

Para Freud (1914b/1992) a libido é uma energia móvel, donde a comparação que faz com os pseudópodes da ameba, que está sempre no movimento de lançamento e retração entre o eu e o objeto, como quando acordamos e investimos os objetos do mundo externo e depois dormimos, recolhendo a libido junto ao eu para posteriormente reinvesti-la no mundo, ao acordarmos. Sabemos que, com a introdução do conceito de pulsão de morte, o perigo da retração da libido no eu reside exatamente neste ponto: ao retrair o investimento libidinal, retraímos e dirigimos a nós, no mesmo golpe, a pulsão de morte e, logo, toda a capacidade de destruição que carrega. Nesse momento é importante destacar a dimensão de incapacidade de dominação das excitações e a ameaça de desprazer desestruturante que este movimento carrega, uma vez que, de acordo com o princípio do prazer que, segundo Freud na primeira tópica, rege o funcionamento do aparelho psíquico, todo acúmulo de tensão é experimentado como desprazer.

No princípio não há 'eu' nem objetos. Sendo necessário que algo seja adicionado ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, com o objetivo de provocar o narcisismo. Essa nova ação psíquica vai ser capaz de reunir em uma única imagem a multiplicidade de zonas erógenas, uma vez que o corpo encontra-se fragmentado. Graças a essa ação a dispersão vai dar origem a uma autoimagem de si. Havendo alguém que faça o papel de mãe, o bebê se ligará ao objeto seio. Com a 'perda' desse objeto, a libido se volta para a criança, retorna para o sujeito a fim de que o corpo seja usado para obter satisfação. Daí parte o narcisismo, momento da constituição de um objeto único, o eu, para onde convergem as pulsões sexuais.

O amor de si é marcado pela dor da ‘perda’. O narcisismo adoece por estar carregado de hostilidade e ressentimento, pulsão de morte, por conta dessa perda e por isso é preciso amar os objetos, o que significa erotizar a pulsão. A libido represada no eu tem um limite e demanda a ligação aos objetos. Há uma necessidade inerente da libido em se ligar aos objetos. No caso da neurose, isso se dá via fantasia, e no caso da psicose, via delírio.

O que ocorre na esquizofrenia paranóide, hipótese diagnóstica de Freud para Schreber, é que o processo de restabelecimento que consiste em ligar-se novamente aos objetos é efetuado pelo método da projeção: mecanismo utilizado pelo sujeito para expulsar de si algo que fora recusado, localizando no Outro. Porém, Freud (1911/1992, p. 66) se corrige em seguida, afirmando que o que foi “abolido dentro retorna desde fora”, nomeando essa abolição de *Verwerfung*. Foi isso que permitiu a Lacan formular o conceito de foraclusão.

Verwerfung foi o termo usado por Freud e conceituado por Lacan como foraclusão que designa aquilo que retorna no real sob a forma de alucinação. Alguma coisa não foi simbolizada e foi rejeitada. Pode-se dizer que foracluir é um modo do sujeito psicótico se defender do real, da mesma forma que o neurótico se utiliza do recalque. Diante do mal-estar, todos nós precisamos encontrar maneiras de lidar com ele e cada um se defende como pode. Lacan, em seu primeiro ensino, trabalha com a hipótese de que o psicótico foraclui o Nome-do-Pai. Este é um significante primordial, tem a função de um ponto de basta, o que permite que haja uma ligação entre significante e significado. Quando o ponto de basta não se sustenta, desvela-se a psicose, com suas alucinações. Um mundo de significados para um significante. A perspectiva da foraclusão pode dar à psicose uma dimensão deficitária, diferente da perspectiva do sintoma que possui uma dimensão da ordem da invenção, como veremos no último capítulo.

No tocante as posições subjetivas de cada um frente ao real também observamos a questão do Nome-do-Pai como parâmetro para um diagnóstico diferencial. O Nome-do-Pai é um conceito desenvolvido por Jacques Lacan para designar a função simbólica do pai, uma metáfora que funciona como mediador fundamental do simbólico e de sua estruturação.

Lacan, em seu seminário sobre as psicoses, conceitua o Nome-do-Pai em referência ao complexo de Édipo, especialmente em relação à questão da intervenção de um terceiro para que o ser humano possa estabelecer laço com os outros (1955-56/1988, p. 114). Para isso é preciso que haja uma lei, algo da ordem simbólica, a intervenção da ordem da palavra, quer dizer, do pai. Este, para Lacan, não é o pai natural, biológico, mas o pai simbólico, o que faz função de pai. É a existência desse “nome do pai” que impede a ruína da relação conflituosa

inicial. Lacan insiste nesse ponto de que a ordem simbólica é essencial para que haja vida possível para o homem.

A psicanálise pensa o sujeito como ser da linguagem, as consequências das significações da linguagem aparecem nas estruturas e é aí na relação do homem com o significante que se trava o drama da loucura. É a psicose, através dos seus extravios, que vai mostrar a função essencial do nome. A importância da “estrada principal” dada pelo Nome-do-Pai para não se perder completamente na errância. Trata-se do referente simbólico que nos orienta na linguagem e assim no laço social. Se isso é perturbado, a forclusão do Nome-do-Pai se desvela e a psicose se declara. Manifestando seus efeitos no simbólico, algo que não se encaixa perfeitamente nas relações do homem com o significante, a estrutura de significação na qual está imerso todo o sujeito. Este não pode falar sem criar sentido, criar uma significação, uma vez que está imerso na linguagem. O psicótico também está aí imerso e também cria um sentido, porém este é delirante. Diferente do neurótico que habita a linguagem, o psicótico é habitado por ela.

O delírio é um dos recursos que permite ao sujeito psicótico habitar o mundo, indicando uma solução. Solução que todos buscam, independente da estrutura clínica, porém, nem sempre é uma solução satisfatória. Para isso, os sujeitos neuróticos farão uso Nome-do-Pai. Este é o significante primordial em torno do qual, não uma significação, mas séries de significações convergem (LACAN, 1955-56/1988, p. 344). É o significante que vai ordenar o mundo para o sujeito. Existe um contínuo deslizamento do significado sob o significante, uma vez que o significante não está atrelado a um único significado. Em busca de uma significação, um significante se dirige a outro significante sem jamais chegar a um significado último.

Para tentar solucionar esse deslizamento incessante do significante, Lacan (1955-56/1988, p. 292-305) propôs o *point de capiton*, traduzido por ponto de basta, a posição aonde vem se atar o significado e o significante. É uma metáfora utilizada por Lacan para demonstrar que da mesma maneira que o estofador une em um ponto as diferentes partes de um estofado, o ponto de capitonê une uma determinada cadeia de significantes a uma significação. O sujeito psicótico está carente do Nome-do-Pai, o que significa a ausência do significante que o abone ao inconsciente, que faça o ponto de capitonê. Todo texto, qualquer que seja ele, todo discurso proferido por um sujeito se organiza em torno de vários pontos que constituem uma trama. As linhas discursivas de uma trama convergem para um ponto de basta, onde tudo se organiza, permitindo algum efeito de sentido. É o ponto de convergência que permite situar retroativamente e prospectivamente tudo o que se passa em um discurso.

Esse ponto de basta é atribuição do Nome-do-Pai, é ele quem dá o norte, a direção e detém o movimento errante.

Para Lacan (1955-56/1988, p. 321-331), o Nome-do-Pai seria como a estrada principal. Ele nos convida a fazer um exercício de pesquisador e supor o que aconteceria caso não houvesse, como é o caso do sul da Inglaterra, uma estrada principal como a de Mantes a Rouen. Para chegar nesta cidade, teríamos que passar por pequenas estradas. Quem já fez essa experiência sabe que não é a mesma coisa. Chegar ao destino desejado torna-se mais difícil, toma mais tempo, a velocidade máxima permitida é menor, anda-se mais devagar procurando o caminho correto e corre-se o risco de se perder com facilidade entre as inúmeras opções de estradinhas. Diante disso a significação de nosso comportamento muda ao imaginarmos uma região delimitada por uma rede de pequenas vias, sem que haja uma estrada principal.

Quando vemos uma estrada principal somos capazes de reconhecê-la imediatamente devido às suas características. Ao sair de uma trilha ou de um pequeno caminho vicinal podemos perceber que aquela é a estrada principal. Esta não é meramente a extensão entre um ponto e outro, é uma dimensão desenvolvida no espaço que presentifica algo original. Lacan (1955-56/1988, p. 327) escolhe trabalhar com esse termo ‘estrada principal’ porque se trata de uma via de comunicação, destacando que se pode achar ser uma metáfora banal, a de que a estrada principal se constitui apenas como um meio para ir de um ponto a outro. Mas não é isso, a estrada principal não é uma trilha. Acontecem muitas coisas naquela, pode-se passear nesta estrada com o propósito de ir e fazer o caminho no sentido contrário. Esse movimento de ir e vir coloca em evidência o fato da estrada principal ser um lugar sob o qual se reúne toda espécie de moradia, da mesma forma que o significante polariza significações.

Em uma estrada principal, as casas construídas logo ganham andares, o comércio, o hospital e demais estabelecimentos necessários para a vida em grupo também aparecem agrupados em torno desta via de comunicação, da mesma forma como acontece na linguagem, ali onde o significante polariza e agrupa em feixe as significações. Existe aí, entre a função significante e a atração exercida por ela no agrupamento de significações, uma antinomia. Lacan enfatiza que o “significante é polarizante”, é ele “que cria o campo de significações” (1955-56/1988, p. 328). É o significante que tem o poder de atrair para si determinados significados e não o contrário. Além disso, não é todo e qualquer significado que se presta a determinado significante. Por mais que um significante possa assumir um significado qualquer, não é qualquer significado, pois isso vai depender de cada sujeito.

Se pegarmos um mapa das grandes vias de comunicação podemos observar como foi traçada de norte a sul a estrada que atravessa países para fazer a ligação entre as bacias, as

planícies, transpor montanhas, passar pelas pontes, enfim organizar-se. Aí podemos perceber que esse mapa é o que melhor expressa a relação do homem com a terra e a função do significante (LACAN, 1955-56/1988, p. 329). O que fica claro aí é que não são os rios ou as montanhas que formam as cidades, estas são organizadas no nó das estradas. Possivelmente por ser ‘mobilidade’ um fator muito importante em uma cidade. Nas encruzilhadas das estradas se produz historicamente todo um centro de significações, uma concentração de pessoas, uma cidade com tudo que determina essa dominância do significante.

Lacan expõe uma questão muito importante para esta pesquisa: O que se passa quando não temos acesso à estrada principal e somos forçados a ir de um ponto a outro adicionando pequenos caminhos uns aos outros? Levando-se em consideração estes como modos divididos de agrupamentos de significação, para atravessar de um ponto a outro, teremos que escolher entre vários e diversos elementos da rede, podendo fazer a rota de um modo ou de outro por diferentes motivos, seja pela facilidade, vagabundagem, “ou simplesmente errar na encruzilhada” (1955-56/1988, p. 329). Eis o ponto que mais nos interessa aqui. Sem uma referência para se orientar, o sujeito se põe a errar.

A partir desse ponto do não acesso à estrada principal ou ausência do Nome-do-Pai, Lacan passa a explicar o delírio do presidente Schreber. Este delírio gira em torno da função *ser pai* pensada a partir da categoria do significante. Este significante *ser pai* é aquilo que “constitui a estrada principal entre as relações sexuais com uma mulher. Se a estrada principal não existe, a gente se vê diante de um certo número de pequenos caminhos elementares, copular e em seguida a gravidez de uma mulher” (LACAN, 1955-56/1988, p. 330). O doutor em jurisprudência alemão desencadeou uma crise psicótica ao ser nomeado para o cargo de Presidente do Tribunal Superior da Saxônia, o que o colocaria na posição de representante máximo da lei. Posição impossível de ser ocupada por alguém que não dispunha de recursos simbólicos para isso, uma vez que Schreber está carente do significante fundamental *ser pai* que é muito mais do que simplesmente procriar.

É por conta dessa carência, explica Lacan, que é preciso que Schreber “cometa um erro, que ele se embrulhe, até pensar estar ele próprio prenhe como uma mulher” (1955-56/1988, p. 330). Nisto consistia seu delírio: na ideia de como seria bom copular com Deus, ser a sua mulher e reproduzir uma nova raça de homens. Foi necessário que Schreber se imaginasse mulher e realizasse em uma gravidez a segunda parte necessária a fim de que, no encontro entre o homem e a mulher, a função *ser pai* fosse realizada. Por conta disso, o sujeito psicótico faz uso de uma suplência, um trabalho que lhe permite suprir a carência do

Nome-do-Pai. O sujeito vai fazer uma construção, uma metáfora delirante. Aquilo que vai construir a sua realidade.

Lacan volta para a questão posta inicialmente: o que acontece, o que as pessoas que utilizam uma estrada fazem quando não há a estrada principal e só resta passar por pequenas estradas para atingir o destino? Aí ele vai mais adiante, respondendo que essas pessoas seguem os letreiros colocados na beira da estrada. O que significa dizer que, “ali onde o significante não funciona, isso me põe a falar sozinho à beira da estrada principal. Ali onde não há a estrada principal, as palavras escritas aparecem nos letreiros” (1955-56/1988, p. 330). Estes seriam a função das alucinações auditivas verbais. Funcionam como indicadores à beira do pequeno caminho. Para a psicanálise, a alucinação – diferente da neurologia que a define como a percepção sem objeto, uma perturbação dos sentidos – aponta para a presença do Outro, quer dizer, da linguagem.

Ao supor que o significante percorre seu caminho sozinho, quer estejamos atentos ou não a ele, “devemos admitir que há em nós, mais ou menos eludido pela manutenção de significações que nos interessam, uma espécie de zumbido, uma verdadeira zorra, com que fomos estonteados desde a infância” (LACAN, 1955-56/1988, p. 331). É aí, onde se revela deficiente o enganchamento entre significante e significação, que a corrente contínua do significante retoma sua independência. Nesse zumbido que os alucinados descrevem comumente como ouvir vozes, como um murmúrio contínuo de frases, de comentários, que são a representação da infinidade desses pequenos caminhos, os quais mesmo vagamente, indicam uma direção.

Somos bombardeados com significantes desde que nascemos. Destes alguns acabam nos afetando mais que outros. Mas tem um significante que tem a função de guiar todos os outros em busca de alguma significação, pois sabemos que significante e significado não andam juntos, colados um ao outro. O que ocorre comumente é que um significante leve a outro como ocorre quando buscamos saber o significado de uma palavra em um dicionário. Esse significante guia, denominado por Lacan de Nome-do-Pai, seria como a estrada principal que orienta o motorista, no caso o sujeito, a encontrar o lugar buscado. Quando este significante falta ocorre que percorrer o mesmo caminho será diferente para o sujeito. Este terá que se movimentar não tendo a estrada principal, mas pequenas vias. E o que acontece aí? Não ficamos impossibilitados de continuar a viagem, mas esta pode se tornar mais difícil, teremos que parar para olhar os letreiros e correremos o risco de errar o caminho e aí permanecer vagando sem saber qual direção tomar. Importante ressaltar que ao falar que o

sujeito erra por pequenos caminhos não significa que haja um caminho ‘certo’ a seguir do qual não se deve se desviar.

Até aqui vimos o Nome-do-Pai em sua primeira versão, como estabeleceu Lacan nos anos 50 no seminário sobre *As psicoses* ao referir-se à rejeição de um significante primordial. Este está na base desse primeiro momento do ensino de Lacan que, na sua releitura da obra de Freud, formaliza o conceito de Nome-do-Pai, tornando-o um dos eixos principais de seu trabalho. Será definido ainda como “o significante do Outro como lugar da lei” (LACAN, 1958/1998, p. 590) ou o representante da lei no campo do Outro.

Esse é o primeiro ensino de Lacan – que começa no início dos anos 50 e vai até seu fim com o corte introduzido no Seminário 6 no qual nega o Outro do Outro – marcado pela lei, a lei da linguagem, uma vez que seu empenho se voltava para determinar quais eram as leis da linguagem, as leis do discurso, as leis da fala, as leis do significante (MILLER, 2013). Há diversas leis, a ponto de Miller afirmar que na busca delas está a paixão do primeiro Lacan. Ele lista cinco registros da lei: as leis linguísticas, a lei dialética, as leis matemáticas, as leis sociológicas e a lei freudiana: o Édipo do qual o primeiro Lacan fez uma lei: o Nome-do-Pai deve se impor ao Desejo da Mãe, condição para que o gozo do corpo se estabilize e o sujeito aceda a uma experiência da realidade de forma compartilhada com outros sujeitos. Esses registros da lei, cujos traços comuns seriam pôr ordem no sentido de que a lei coloca ordem ou exprime a ordem que há, constituem o que Lacan chamou de simbólico. A lei põe ordem ou onde ela existe, há ordem. E a ordem simbólica marca o primeiro ensino de Lacan.

Esse foi o ponto de partida do primeiro ensino de Lacan: Tudo o que é da ordem simbólica tinha o Nome-do-Pai como suporte, a lei como tal encarnada no pai. Mas depois disso, o ensino de Lacan segue o sentido contrário que é aquele do dismantelamento constante da suposta harmonia da ordem simbólica e foi justamente por ter dado destaque à função do Nome-do-Pai que Lacan pôde, em seguida, questioná-la de forma radical (MILLER, 2013). Daí vai acontecer um movimento progressivo de desconstrução da metáfora paterna. Miller (2013) indica sete motivos que teriam levado Lacan a fazer essa desconstrução: Primeiro, levar adiante o Nome-do-Pai e a metáfora paterna para mostrá-la deficiente em relação à psicose. Segundo, mostrar que há algo de um gozo, enquanto objeto *a*, que resta e que não recebe seu sentido da metáfora paterna. Terceiro, ao ser excomungado da IPA e tendo renunciado a dar seu Seminário “Os Nomes-do-Pai” para poder ensinar “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, Lacan acusa o desejo de Freud submetido ao pai: “O que eu tinha a dizer sobre os Nomes-do-Pai não visava outra coisa, com efeito, senão pôr em questão a origem, isto é, por qual privilégio o desejo de Freud tinha podido encontrar,

no campo da experiência que ele designa como inconsciente, a porta de entrada” (1964a/1998, p. 19). Quarto, Lacan deu ao Édipo o estatuto de mito, quer dizer, uma história imaginária. Quinto, o teorema “não existe relação sexual” acaba com a ideia de ordem simbólica uma vez que ele desmente o que a metáfora paterna escreve sobre a relação sexual, uma certa forma da prevalência viril sobre a posição feminina materna. Sexto, no final, Lacan definiu o Nome-do-Pai como um *sinthoma*, ou seja, um modo de gozar entre outros. Sétimo e último motivo, entre seguir pela via da metáfora, no caso a paterna, ou da metonímia que formaliza o desejo, Lacan opta por esta última.

O ensino de Lacan desenvolveu-se numa outra direção, contrária a tal paixão inicial pela lei (MILLER, 2013). Em seu último ensino, enuncia que “o real é sem lei. O verdadeiro real implica a ausência de lei. O real não tem ordem” (LACAN, 1975-76/2007, p. 133). Isso marcará o último ensino de Lacan que chegará a separar a lei e a linguagem a tal ponto que esta vai aparecer como um parasita. Mais ainda, chega a renunciar a esse conceito de linguagem, inventando a *lalíngua*, que se diferencia daquela justamente por ser sem lei, enquanto a linguagem é concebida como uma superestrutura de leis. Se o ensino de Lacan começou sob a égide da lei, avança cada vez mais em direção ao ‘sem lei’ (MILLER, 2013).

No decorrer do seu ensino, Lacan avançará e a psicanálise também. Isso não significa um abandono das ideias anteriores desenvolvidas, pois como ele mesmo nos lembra na primeira e única lição dedicada àquele que seria o seminário sobre os Nomes-do-Pai – interrompido devido ao fato de Lacan ter perdido sua função de “didata” na Associação Psicanalítica Internacional, criada por Freud – não é possível avançar sem antes ter realizado um caminho para se chegar até ali. Nesta lição, Lacan (1963/2005) lembra que começou a esboçar o conceito de Nome-do-Pai a partir do seminário 3, porém esse seminário sobre os Nomes-do-Pai não se concretizou naquele momento, pois ele teve de tratar dos conceitos fundamentais da psicanálise. No entanto a ideia da pluralização do Nome-do-Pai será retomada por Lacan nos anos 70, no seminário 21.

2.3 OS NOMES-DO-PAI (LES NON-DUPES ERRENT) E OS CAMINHOS

Podemos dizer que este seminário *Les non-dupes errent* (1973-74) trata dos primeiros acordos do enodamento borromeano para caracterizar a subjetividade inconsciente de uma maneira que destaca a homofonia presente no próprio título. Se anteriormente prevalecia o acento sobre um dos registros do nó borromeano (as três dimensões do espaço habitado pelo falante: simbólico, imaginário e real), agora recairá sobre o nó como um todo, uma vez que

cada registro tem igualmente importância e são equivalentes. Não existe primazia de uma dimensão sobre a outra. Sua característica é justamente a de que não há preponderância entre os registros, se retirar um anel, o nós se desfaz. Nesse caso, o importante é analisar como esses anéis, sendo heterogêneos e equivalentes uns em relação aos outros, se atam ou podem continuar conectados entre si. O que os mantém unidos para que não se desfaçam provocando um abalo na experiência subjetiva? Este será o terreno sob o qual Lacan irá tratar dos nomes do pai.

O seminário 21 (1973-74) traz as primeiras menções ao enodamento borromeano para caracterizar a subjetividade, o que vai marcar o segundo ensino de Lacan. O título em francês desse seminário *Les non-dupes errent* traz um equívoco baseado na homofonia (o som é igual, mas o sentido é diferente) entre *les non-dupes errent*, os não-tolos erram, e *les noms du père*, os nomes do pai. Nesse momento é importante destacar o deslizamento semântico produzido pelo equívoco ou ainda podemos dizer, referindo-se à analogia lacaniana com a estrada principal, que temos aí o movimento deslizante pelos pequenos caminhos característico do “errar”. O tolo é aquele que adere à estrutura e se faz guiar por referências que, na neurose, correspondem à crença no pai, ao nome do pai enquanto este permite nomear as coisas. Nas psicoses, a errância torna-se uma vicissitude decorrente da ausência desta função, quando o falante não consente em se deixar orientar.

O *dupe*, segundo *Le Petit Robert*, deriva de *huppe* (em português, poupa, pássaro que tem uma crista de penas), é um pássaro de aparência estúpida. É alguém que foi enganado sem que tenha a menor suspeita disso. Bem como, o crédulo, o ingênuo. *Dupe* tem a ver com *duperie*, engano. O *non-dupe*, traduzido por não-tolo, ao contrário do tolo, do bobo, é aquele que não se deixa enganar facilmente. Quanto ao termo *errent* (erram) há dois sentidos: cometer erro, falhar e vagar, percorrer, vagabundear. Podemos analisar a afirmação de que os não-tolos erram como: aqueles que não se deixam, ou melhor, não se permitem enganar pela estrutura se põem a errar. Ele não se ajusta à estrutura, quer dizer, não se deixa enganar pelo inconsciente.

Para Lacan (1973-74), o não-tolo é marcado por uma “irremediável debilidade, ao dizer que isso erra [*erre*]”. O que quer dizer: isso erra (*ça erre*)? Errar (*errer*), em sua raiz etimológica, é marcada por uma ambiguidade, uma vez que ‘errar’ é um significante que, segundo o dicionário etimológico de Bloch e Wartburg (1975), comporta tanto o sentido de equivocar-se, cometer erro, extraviar-se, quanto o de caminhar, progredir, avançar. Errar é resultado da convergência entre ‘erro’ com algo relacionado com esse *erre* que tem conexão com o verbo *iterare*, cujo prefixo *iter* quer dizer viagem, motivo pelo qual cavaleiro errante é

simplesmente cavaleiro itinerante. Acontece que esse verbo deriva de *iterum* que quer dizer repetir. No entanto, destaca Lacan, nós nos servimos desse *iterare* no sentido de *itinerare*, como demonstram os desenvolvimentos fornecidos ao verbo ‘errar’ no sentido de errância, como no caso do cavaleiro errante. É nesse ponto de equívoco, considerando a diferença, do significante que se coloca a questão dos não-tolos. Se estes são aqueles que se recusam à captura do espaço do ser falante, aqueles que conservam seu espaço livre, então há a necessidade que disso resulta não de errância, mas de erro. O erro para todos aqueles que da estrutura se querem não-tolos estaria em acreditar que “sua vida não é mais que uma viagem” (1973-74). Estes estão duplamente enganados porque, mesmo sendo, como todos os sujeitos determinados pela estrutura inconsciente, posta em evidência por Freud, agem como se não fossem enganados por ela.

Lacan parte do equívoco do significante ‘errar’ e começa a destrinchar o ‘erre’ contido em ‘errent’ (erram). Já vimos que este significante ‘erre’ pode significar tanto a maneira de avançar, caminhar, bem como diz respeito à velocidade do navio quando se detém sua força propulsora. Um ‘erre’ é algo como impulso, o impulso de alguma coisa quando cessa o que a propuliona e esta coisa continua a correr. Seguindo Freud, Lacan coloca em questão o *erre* de Freud. Nesse movimento de puro *erre*, ele é empurrado ao erro e qual seria o erro de Freud? Segundo Lacan, a errância de Freud, no seu movimento de descoberta da psicanálise, consistiu na tentativa de tornar o discurso analítico ajustado ao discurso científico. Este seria seu *erre*.

Essa questão sobre a psicanálise e a ciência é muito pertinente, levando-se em consideração que esta última tornou-se argumento de autoridade e que apresenta-se quase como a via régia de acesso ao real. Isso porque opera através da escrita matemática, não se deixando ser tola, se enganar, pelos equívocos intrínsecos à fala. De certa forma, Lacan busca um pouco aproximar-se deste rigor matemático, através de seus matemas, como o dos quatro discursos composto por essas quatro letras: *a*, *S*, *S*₁, *S*₂, escritas assim visando retirar a psicanálise dos efeitos de sentido próprios do imaginário para aceder ao real. Não se trata aí de ser *dupe* (tolo) de ideias porque essas letras não são ideias, nem mesmo suas, como adverte Lacan (1973-74), pois no discurso analítico não está em causa o sentido e essas letras estão aí justamente porque é impossível dar-lhes um sentido.

A psicanálise não se deixa aprisionar no campo do sentido. Freud (1905c/1992, p. 250) teve muito cuidado com isso e apontou a máxima oposição entre a técnica analítica e a sugestiva, a mesma que Leonardo da Vinci sintetizou em relação às artes, através das

fórmulas *per via di porre* e *per via di levare*. Enquanto o pintor trabalha *per via de porre*, preenchendo com suas tintas a tela em branco; o escultor, ao contrário, procede *per via di levare*, pois tem que retirar todo o excesso da pedra para que ali apareça a estátua contida nela. De modo semelhante, a técnica sugestiva opera *per via di porre*; que, sem se preocupar com a origem, a força e o sentido dos sintomas patológicos, busca aí depositar alguma coisa, a sugestão, com o objetivo de impedir que a ideia patogênica apareça. Diferentemente, a terapia analítica não quer introduzir nada novo, por isso o analista não deve acrescentar ideias suas, mas sim escutar o que o sujeito traz e daí retirar, trazer algo que está ali encoberto pelo recalque, e com essa finalidade se importa com a origem dos sintomas patológicos e sua trama psíquica.

Retornando a Freud, Lacan vai um pouco mais além. Na segunda lição do *Seminário 21* (1973-74), ele passa a destrinchar “A significação oculta dos sonhos” de Freud, por mais estranho que possa parecer à primeira vista, porque é aí que ele vai localizar o real, nome mais conveniente para tratar do “impossível” com o qual o sujeito tem de lidar. O sonho, via régia para o inconsciente, não é abordado somente por sua função de comunicação, mas sobretudo por sua função de cifragem do gozo pulsional. Cifragem deriva de cifra, do latim *cifra*, originado do árabe *sifr* que significa ‘vazio’, ‘zero’. De acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010), diz respeito ao montante das operações comerciais e cifrar é escrever em cifra, resumir. No sentido de chave ou explicação de uma escrita enigmática, secreta. Em uma psicanálise, com a descoberta do inconsciente por Freud, tanto se cifra quanto se decifra. Esta, do lado da interpretação.

O sonho é cifrado, se faz a partir de cifras. Não se trata de uma composição pictórica, mas de significantes. Freud exemplifica isso com um enigma de figuras: uma casa com um bote no telhado, uma letra solta, a figura de um homem sem cabeça correndo, etc. Diante deste quadro, poderíamos dizer que não tem sentido. Porém, não dá para fazer uma apreciação correta desse enigma agindo dessa forma crítica, mas sim buscando substituir cada figura por uma sílaba ou uma palavra que aquela é capaz de figurar em um dado contexto: “As palavras que assim se combinam já não carecem de sentido, podendo resultar na mais bela e significativa sentença poética. O sonho é um rébus dessa índole” (FREUD, 1900/1992, p. 286).

O trabalho do inconsciente é cifrar. Segundo Lacan, a descoberta freudiana de que o inconsciente trabalha sem pensar, nem calcular e julgar apresenta-se como “um saber que se trata apenas de decifrar, já que ele consiste num ciframento” (1975/2003, p. 553). Lacan vai dizer que “a cifra funda a ordem do signo” (1975/2003, p. 551). O saber inconsciente trabalha

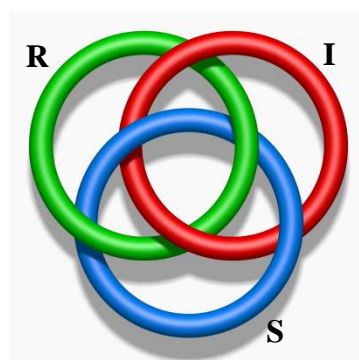
para o gozo. Há algo do trabalho do inconsciente que não pode se escrever, mas pode ser cifrado, o que revela seu pertencimento à linguagem. Ao perguntar sobre a serventia do ciframento, Lacan responde que para além daquilo que serve, estabelecido pelo discurso da utilidade, há o gozar e “no ciframento está o gozo”, o gozo sexual e o que ele implica “é que isso é que é obstáculo à relação sexual estabelecida, e portanto, a que algum dia se possa escrever essa relação: ou seja, que a linguagem jamais deixará outra marca senão a de uma chicana infinita” (1975/2003, p. 553). Quer dizer, a não relação não pode ser escrita senão através de ardis, astúcia ou contestações sem fundamento infindas.

Para isso que, na falta de um nome mais conveniente, Freud chamou de “significação oculta”, Lacan (1973-74) vai nomear de real: “Eu te batizo real porque se não existisses, seria preciso te inventar! Foi por isso que eu o inventei”. Há aí algo de uma nomeação, um batismo, dar um nome, exemplificando que para algo existir é preciso nomeá-lo. Lacan vai representar o real como um dos anéis do nó borromeano, mas é difícil definir aquilo que está fora do campo do sentido, fora da compreensão e do saber, e nem é isso o mais importante. Um discurso lógico onde tudo se encaixa perfeitamente não é o que conta. Como Freud bem demonstrou através das formações do inconsciente (sonho, ato falho, lapso...) é aí onde o discurso enguiça, não tem um sentido claro, apresenta-se de maneira desencaixado que a verdade inconsciente aflora. É esse discurso que pode abrir uma via de acesso para o real. Este se apresenta fora da clivagem entre ordem que caracteriza o simbólico e certa desordem do imaginário. Se podemos ser de certa forma “enganados” pelo imaginário e pelo simbólico, o mesmo não ocorre com o real. Por isso, Lacan (1973-74) vai dizer que para “o bom tolo, o que não erra, é preciso que haja em alguma parte um real do qual ele seja tolo [dupe]”. Não basta ser tolo para não errar, os tolos também erram. Para evitar errar teria que ser tolo do real, deixar-se ‘enganar’ pelo real.

No entanto é preciso observar, como aponta Miller (2016), que há uma diferença entre fazer-se tolo de um real e ser tolo por um real. O primeiro refere-se à construção de um discurso no qual os semblantes comprimem um real no qual se crê sem a ele aderir, um real que não tem sentido, sendo-lhe indiferente e que simplesmente é aquilo que ele é. Já o segundo, ser tolo, tapeado por um real é a única lucidez proporcionada ao corpo falante para se orientar.

O real do qual trata a psicanálise de orientação lacaniana não é o mesmo real da ciência. Nesta, como Lacan exemplifica (1973-74), o encontro entre um óvulo e um espermatozoide para originar um novo ser é possível escrever-se. Porém, no caso do ser falante, não há relação, não há encaixe, não existe complementaridade, nem a ideia de

completude. Isso é da ordem do real, da categoria do impossível e não cessa de não se escrever, quer dizer que não poderá se escrever. Mas essa escrita não é de palavras e sim de letras. São estas que fundam, enquanto operações da escrita, o necessário, o impossível e o contingente, numa articulação lógica, abordada por Lacan através do nó borromeano que compreende três anéis formados por três letras: R (real), S (simbólico), I (imaginário). Pela imagem abaixo é possível observar que os anéis estão juntos, mas não há relação entre eles, quer dizer, o anel não está preso diretamente ao outro, como no caso do nó olímpico, no qual mesmo se um elo se desata, os outros permanecem ligados.



O nó borromeano

O nó borromeano demonstra a possibilidade de se juntar dois através de um terceiro. É a possibilidade de se juntar três sem que eles se cruzem. Na imagem é possível observar que nenhum dos aros cruza, quer dizer, atravessa os demais. Não há relação direta entre eles, mas há furo. Este se dá entre os dois. Nesse encontro, no qual algo se superpõe aos aros, dá-se um furo. O elemento terceiro que institui o furo também se articula no nó; o furo criado não é nem de um nem de outro; está entre os dois, na relação. Relação esta que é construída pelo furo ali onde não há relação.

Os sujeitos errantes padecem do mesmo que todos padecem: não há relação (célebre aforismo de Lacan), na parceria entre os homens e as mulheres não há acordo, só resta o exílio (VASCETTO, 2010, p. 54). Não há relação biunívoca entre dois significantes ('homem' e 'mulher') que possa dar conta de um vínculo inequívoco e proporcional entre eles. Embora não haja relação, há encontro. Já que estamos falando de errância, como se daria esse encontro entre um homem e uma mulher? Então como um homem e uma mulher se amam? O amor é isso: ter percorrido juntos uma parte do caminho? Por qual caminho isso se dá? Pergunta Lacan (1973-74), para responder o seguinte: *par hasard* (por acaso, acidentalmente, casualmente). Isso está ligado a *bonheur* (sorte, felicidade, palavra que, decompondo-se, temos *bon*, bom, e *heur*, sorte, homófona a *heurt*, choque, encontro brusco, e *heure*, hora, podendo ser traduzido também por 'boa hora' ou 'bom encontro').

No real há um furo no saber. Para tratar disso, Lacan (1973-74), inventa o neologismo *troumatisme* – jogo de palavras criado a partir do francês *trou*, furo, mais *traumatisme*, traumatismo – furo no real produzido pelo “não há relação sexual”, pelo impossível disso. Diante desse *trou*, furo, inventamos um *truc*, truque, para preenchê-lo. É um invento singular, cada um fará a sua maneira. Por isso, afirma Lacan, o real se inventa não apenas onde há um furo, mas que seria impensável sem ele, o traumático sendo pensado através do truque, de uma invenção. Podemos pensar como a abertura de novos caminhos.

Vaschetto “recorre a uma circularidade entre o errar e o erro, o extravio contemporâneo como errância e o extravio como erro” (2010, p. 19). O autor equivale *descarriado* [desgarrado, extraviado, perdido, que se afastou do trilho] a errante. Afirma que o humano está contaminado pela experiência do errar e cada um se “orienta como pode no rio agitado dos significantes” (2010, p. 95). O autor sustenta a ideia de que o que não engana na errância é o sintoma. Está em curso uma mudança na apresentação do sujeito. Se antes se mostrava colado a um significante (por exemplo: “sou adicto”), hoje, o sujeito se declara desgarrado de uma nomeação, como se dissesse: “não há um significante que ancore a deriva de minha existência nem meu estupor ante o sexo” (2010, p. 20). Por outro lado, estar “livre” de uma nomeação traz consigo a necessidade do sujeito inventar um nome para si.

Se anteriormente o pai enquanto operador funcionava como a estrada principal indicadora do caminho a seguir, na atualidade, o lugar degradado do pai, pressagiado por Lacan, se faz evidente. O declínio de sua operação “deixam os cidadãos à beira do caminho, perdidos, circulando sem bússola, sem mais mapas de orientação que os modos imperativos de gozar oferecidos pelos *lifestyles*. Deus não fará nada por eles” (VASCHETTO, 2010, p. 34-35).

Ao examinar a errância na adolescência, Lacadée (2011, p. 41) aposta na hipótese de que tal fenômeno irrompe como uma formação do inconsciente mais alongada quando falha o processo de nomeação. Como não é possível uma inscrição significativa que dê sustentação ao sujeito no campo do Outro, ali, onde o sintoma opera um enlace entre corpo e significante, ocorre uma ruptura que condena o sujeito a vagar, errar. Prática que também pode expressar um ato de separação do Outro na delicada passagem da adolescência.

Para Lacan, de acordo com Lacadée (2011, p. 43), o não-tolo [*le non-dupe*] confrontado com a linguagem pretende guardar sua “liberdade de ação”; recusando-se à captura do Outro da linguagem e, como consequência, encontra-se condenado a errar. “Tal é o preço da liberdade na língua, liberdade que leva, para além do erro, à errância dos

neologismos, verdadeira busca de uma nova língua”. Arthur Rimbaud⁸ seria o exemplo de não-tolo, ao se colocar na posição de errante, rompendo o laço social. “Imediatamente ligada à questão da escrita – Rimbaud só podia escrever partindo –, sua primeira fuga, ocorrida em 31 de agosto de 1870, visava a Paris, lugar da poesia. Ele, contudo, foi detido por policiais por vadiagem, pois viajava sem passagem” (2011, p. 52). “O príncipe da errância” (2011, p. 51) encarnava a posição do jovem capaz de romper qualquer laço social para vivenciar ao mesmo tempo uma profunda errância interior e atos de provocação.

O Nome-do-Pai está para a estrada principal assim como os nomes do pai está para os vários caminhos que se abrem. O *sinthoma* é um dos caminhos. Em *les nons-dupes errent* ressoa a pluralização dos nomes do pai. Com essa pluralização, trabalhada por Lacan (1974-75) a partir do seminário 22: *R.S.I.*, começa a aparecer a função de nomear. Nome-do-Pai é o que dá nome às coisas: O nome do pai é o pai do nome. Dessa forma, a pluralização se desloca a caminho da invenção como veremos no capítulo 4.

Importante ressaltar que o NP é apenas um tipo de amarração; há várias. Se no primeiro ensino de Lacan, a presença ou ausência do NP era determinante para a estrutura, no segundo, com a pluralização do Nome-do-Pai, são colocados em evidência os diferentes modos sintomáticos de amarração dos três registros que compõem o nó. O uso desse nó dá consistência ao que se verifica na prática clínica. Não há uma ruptura com as formulações do primeiro ensino. Estas não se perdem, mas são relidas a partir das novas considerações colocadas pela clínica dos nós.

Aqui, estamos no terreno da topologia, importante porque permite abordar por outra via o espaço, especificamente aquele habitado pelo ser falante, um espaço onde cada sujeito tem que criar com os recursos que dispõe o seu próprio nó. Justamente porque não há relação sexual, os nós (os nós do amor, da amizade...) têm que ser inventados. Eis o ponto que nos interessa, a invenção. Com a pluralização dos nomes do pai, abre-se caminho para a invenção. Este é o ponto em que *les non-dupes errent* (os não-tolos erram) encontra-se com *le noms du père* (os nomes do pai). Nestas duas frases, Lacan (1973-74) afirma que está em questão o mesmo saber, no sentido de que o inconsciente é um saber, mas não o mesmo sentido.

⁸ Arthur Rimbaud (1854-1891) – Escritor, poeta francês que produziu suas obras mais célebres ainda na adolescência.

3.4 FIGURA DA ERRÂNCIA: O ALIENADO VIAJANTE

A loucura errante aparece no final do século XV, como constata a arte, celebrizada no quadro de Bosch “A nau dos loucos”, assim descrito por Foucault (1972):

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.

No fim do século XIX, estabeleceu-se na literatura alienista francesa uma associação entre errância e loucura, tratando os “alienados viajantes” como categoria diagnóstica. As fugas e viagens estranhas e repentinas, decorrentes muitas vezes de estados de alteração da consciência, sempre estiveram presentes, porém data de 1887 a publicação do primeiro caso de “fugitivo” da história, a quem um médico, o francês Philippe Tissié, dedicou uma tese específica: “Les aliénés voyageurs”. Tissié relata o caso de alienação viajante de Albert Dadas, de 26 anos, que fez numerosas viagens (Alemanha, Áustria, Rússia, Argélia, etc.) ao longo de sua vida. O jovem chega chorando ao hospital onde o médico trabalhava, após haver empreendido uma viagem longa a pé. Mesmo cansado, ele não podia se impedir de partir, posto que estava “cativado por um desejo imperioso”, deixando para trás família, trabalho e hábitos. Na categoria de “cativado” estariam sujeitos cuja “representação, juízo e deliberação estão normais, mas podem ser deslocados pela imposição de uma ideia fixa, imperiosa, dominante” (TISSIÉ, 1887, p. 114). Albert tinha andado setenta quilômetros até ser preso como vagabundo.

O caso Albert, como ficou conhecido, foi baseado na história de Albert Dadas, natural de Bordeaux, na França. Era empregado em uma empresa local de gás. Era cativo de um desejo imperioso de partir que o levava a viajar de maneira impulsiva que vivia sob a forma de errância. Não havia intervenção externa, a ideia vinha naturalmente, se acumulava pouco a pouco e ganhava força até se tornar potente, forçando o sujeito a partir num ato consciente, visto que ele aguardava geralmente ter dinheiro para realizar as viagens (TISSIÉ, 1887, p. 60). Sua primeira fuga aconteceu aos 12 anos e continuou na idade adulta. Ele partia de Bordeaux

após crises violentas de enxaqueca. Para a polícia, era um vagabundo e potencialmente perigoso. Para os médicos, era um alienado viajante. Tissié (1887, p. 95) relata que quando lhe perguntaram o motivo de andar tanto, Albert respondeu que tinha uma grande dor de cabeça e que se sentiria melhor, mais à vontade, em uma estrada principal onde pudesse andar livremente. Mas ele não podia evitar errar pelos pequenos caminhos.

Nesse trabalho, Tissié investiga as viagens e fugas empreendidas pelos “delirantes que andam sob o domínio de uma ideia absurda pela qual ordenam toda a sua existência” (1887, p. 9-10). Trata-se da ideia de partir, de fugir, tomada pelo delirante, “aquele que sai da via comum e se afasta das regras da razão” (1887, p. 13). O caso de Albert ilustra a errância tomada como sintoma psicopatológico. O Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-4 cataloga este fenômeno como ‘Fuga Dissociativa’. Atualmente, no DSM-5, este diagnóstico foi incorporado ao de ‘Amnésia Dissociativa’, como um especificador ‘com fuga dissociativa’: “Viagem aparentemente proposital ou perambulação sem rumo associada à amnésia da identidade ou de outras informações autobiográficas importantes” (2014, p. 298). Tissié (1887, p. 13) afirma que os alienados viajantes se sentem imperiosamente pressionados a deixar o lugar onde habitam e ir para outros lugares para prosseguir suas ações delirantes. O juízo desviado, desencaminhado, parece ser a causa dos atos absurdos produzidos pelos delirantes.

Nessa época, final do século XIX, a história de Albert Dadas conquistou a fascinação que produz toda a novidade, porém, destaca Vaschetto (2010, p. 49), se tratava de uma fascinação que se baseava em um fundo bastante confuso sobre o estatuto dos sintomas: naturais e sobrenaturais, morais e neurológicos, cada um e todos ao mesmo tempo. É preciso questionar como se deu isso, de que maneira e em qual momento a fuga esteve caracterizada como doença mental.

Primeiramente, a fuga foi de forma conveniente ilustrada com algumas facetas da doença mental conhecida atualmente e tipificada no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais como “fuga dissociativa”, como já abordamos. Tem gênero específico, classe específica e diretamente implicada com o sistema de controle social, a polícia e os militares. Além disso, a fuga esteve culturalmente relacionada até o fim do século XIX com a doença que mais atraiu a atenção dos historiadores, a histeria (VASCHETTO, 2010, p. 50). Tais fugas, quer dizer, as viagens estranhas e inesperadas, sempre foram conhecidas, mas Tissié, com sua tese, tornou a loucura de viajar um tipo de alienação diagnosticável, convertendo-a em um transtorno médico. Vaschetto (2010) chama a atenção para o título dessa tese, “Os alienados viajantes”, que, no contexto da época, possui certo ar romântico no

sentido que possuía toda viagem, aquele que resultava, por exemplo, dos discursos médicos de Charcot sobre a lenda do judeu errante ou mesmo a vida do famoso Arthur Rimbaud.

A tese de Tissié é o produto do encontro entre Albert, o primeiro diagnosticado como fugitivo iniciando uma série, e o médico entusiasmado pelo hipnotismo, formado na escola charcotiana. Inclusive no célebre livro de Albert Pitres, mestre e presidente da banca de defesa da tese de Tissié, há fotografias de Albert Dadas em quatro estados (os dois primeiros, normal, o terceiro, hipnotizado e o último, fugitivo) com o objetivo de demonstrar a objetividade e a verdade científicas (VASCHETTO, 2010, p. 50). Importante lembrar que, nessa época, as histéricas de Charcot tornaram-se célebres e suas aulas atraíam muitos alunos, entre eles, Pitres e Tissié, além de Freud e outros.

Interessante notar que Tissié (1887, p. 84-85) relata sintomas histéricos em Albert, tais como: zonas do corpo com anestesia e hiperestesia, além de ser facilmente hipnotizável. Segundo Vaschetto (2010, p. 51), esse caso apresenta sinais claros de que Albert foi influenciado pela terapia de sugestão hipnótica de Tissié, herdada do mestre da Salpêtrière, Charcot. De tal forma que médico e paciente, experimentador e sujeito, compartilharam a doença e fazem parte durante certo tempo de uma interação.

Nesse caso, fica a questão: Foi Albert quem iniciou uma epidemia de fugas ou Tissié quem iniciou uma epidemia de diagnósticos de fuga? Para responder essa pergunta, Vaschetto (2010, p. 51-52) recorre a Ian Hacking⁹ (1998) que trabalha com a noção de “nicho ecológico” como condição necessária para que uma doença transitória siga seu curso e se desenvolva. Tal nicho é sustentado por quatro vetores: taxonomia médica (*medical taxonomy*), polaridade cultural (*cultural polarity*), ser observável (*observability*) e novidade (*release*). O jogo produzido entre esses quatro vetores torna possível o diagnóstico da doença.

Vetor é um termo que possui origem mecânica e é utilizado em epidemiologia. Possui uma força de ação e uma direção. Várias dessas forças atuando em diversas direções resultam no produto da interação de todas elas. Assim, a metáfora do vetor possui a vantagem de contemplar diferentes tipos de fenômenos atuando em diversas vias, cujos resultados podem ser a produção de um possível nicho no qual uma doença mental possa prosperar. No caso da epidemia de fugas o intercâmbio de vetores que fazem o nicho ecológico é:

Primeiro, a taxonomia médica: a fuga instalada em uma classificação médica, como a histeria, a epilepsia ou ambas. O que não desaloja os sistemas de classificação que já existem, mas gera uma discussão sobre onde, em qual lugar da taxonomia estabelecida, a fuga deveria

⁹ Ian Hacking (1936-) – Filósofo canadense, especializado em filosofia da ciência. Autor de “Mad travelers: reflections on the reality of transient mental illnesses”, no qual retoma o caso Albert.

ser encaixada. Nessa época, a fuga se converteu em interesse teórico para os médicos e os alienistas.

Segundo, a polaridade cultural: a fuga se encaixa entre dois fenômenos sociais surgidos nessa época, o turismo romântico e a criminalização da ação de vagar (vadiação). De um lado, a virtude e do outro, o vício, constituindo polos antitéticos. Ambos importantes para as classes médias, enquanto o primeiro sustentava o ócio, o prazer e a fantasia de escapar, o outro gerava o medo do extravio, o inferno errante, o que desestimulava a fuga para as pessoas comuns, aquelas que podiam controlar suas fantasias e que não realizavam viagens sem sentido e compulsivas. Tratava-se de uma opção, localizada entre a opulência e a delinquência, para poucos afortunados.

Terceiro, ser observável: a forma de comportamento deve ser visível como perturbador, como sofrimento, para ser considerado um transtorno mental. Em relação à fuga, havia um sistema diligente de vigilância e detecção. Os fugitivos franceses tinham que ter documentos se fossem para longe. Eram sistematicamente sujeitos ao escrutínio como desertores, uma vez que não é possível vagar pelo continente europeu sem ser notado pelas autoridades.

Quarto, novidade: a fuga foi um convite ao escape para uma determinada classe, homens que haviam trabalhado constantemente e com certa quantidade de independência. As circunstâncias ligadas aos rendimentos e à família os mantiveram do lado das viagens de lazer. A fuga foi um espaço no qual os homens disfuncionais, ainda apanhados na borda da liberdade, pudessem escapar.

Para postular um nicho para uma doença se fazem necessários dois tipos de traços, um positivo e outro negativo. Sob a presença dos vetores relevantes a doença floresce, o que não acontece na sua ausência. A América e a Grã-Bretanha, por causa da falta de vetores de polaridade cultural e de ser observável, não registraram fuga epidêmica. A vadiação não era um problema social central e o turismo dentro da América ainda não havia constituído uma indústria. Os viajantes não tinham seus documentos sistematicamente inspecionados, na verdade, nem tinham a necessidade de um documento de identificação pessoal.

Apesar de a fuga dissociativa estar presente no DSM, como já mencionamos, o que configura seu encaixe na presente taxonomia médica, a fuga como tal parece raramente ser diagnosticada. Quando o comitê para transtornos dissociativos da APA (American Psychiatric Association) buscou por casos médicos recentes publicados não encontrou praticamente nenhum. Isso posto, por que esse transtorno aparece no DSM, mas não nas estradas e nos caminhos?

A dura resposta é que a seção de ‘transtornos dissociativos’ só foi introduzida em 1980, no DSM-3, depois de muita disputa pelos defensores da ‘personalidade múltipla’ que fizeram um insistente lobby para a sua catalogação. Esta ainda é altamente contestada e atualmente, no DSM-5, aparece como ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’. O que ajuda a manter a dissociação aí, neste lugar, é a existência de uma classificação sob um único título, no caso, temos: transtorno dissociativo de identidade, transtorno de despersonalização, amnésia dissociativa e fuga dissociativa como seu especificador.

Em 1994, David Spiegel, então presidente da APA, contribuiu fortemente em relacionar o trauma com a dissociação. Os transtornos deste tipo poderiam ser pensados tendo o trauma como causa. No caso da fuga, ele e seus colegas empreenderam uma busca por vítimas de trauma, em particular, os casos dos soldados foram examinados com relação a trauma e fuga. Mas não encontraram muita coisa, apesar do trauma seguir sendo associado ao transtorno. Em nossos dias, a generalização do trauma se estende, favorecida por um fenômeno, a causalidade determinista universal, situado na interface entre a descrição científica do mundo e aquilo que a excede, bem como pela patologia peculiar às megalópoles da segunda metade do século 20 que estende a definição da experiência traumatizante para além daquela do encontro do sujeito com algo que abale sua vida, incluindo perigos que misturam catástrofe técnica, acidente individual ou coletivo, agressão individual ou atentado, guerra ou estupro (LAURENT, 2004).

Há aí um detalhe muito importante a ser analisado em relação à fuga: a necessidade de uma parceria quase como a de um mestre e um escravo, de uma dialética entre um e Outro (VASCHETTO, 2010, p. 54). No caso em questão, a parceria se deu entre o médico, Philippe Tissié, e o paciente, Albert Dadas, constituindo o primeiro caso de errância diagnosticado pela psiquiatria.

3 JOYCE, O ESCRITOR

A literatura sempre foi um tema instigante a ser explorado na psicanálise desde Freud e também com Lacan. Os textos freudianos incluem um grande número de citações de artistas, tais como Shakespeare, Goethe, Leonardo da Vinci, Wilhelm Jensen e outros. Lacan nos traz referências a Marguerite Duras, André Gide, Lewis Carroll, James Joyce, entre outros. Inclusive, segundo Lacan, “Freud sustentou com constância e até seu fim a exigência primordial dessa qualificação [literária] para a formação dos analistas” (1957, p. 497). Por que o fazer do escritor é importante para a psicanálise e qual é a postura do psicanalista diante do artista? Porque o artista antecede o psicanalista, “é difícil para um psicanalista descobrir algo que um poeta já não soubera antes dele” (Freud, 1901/1992, p. 201). Assim, não é a psicanálise que se aplica à arte, mas sim o artista que pode ensinar algo sobre o sujeito para o psicanalista.

Para Lacan, “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (1965, p. 200). O sujeito se constitui pela linguagem e o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Dessa forma, a escrita se dirige para o uso do inconsciente, tal como se referiu quando prestou uma homenagem a Marguerite Duras. E foi com essa postura que Lacan também se colocou diante de Lewis Carroll, prestando-lhe homenagem. Esse ato já denota o reconhecimento por um trabalho. Lacan nos conta que, aos 17 anos, por frequentar a livraria de Adrienne Monnier¹⁰, encontrou Joyce em Paris. E, aos 20 anos, assistiu a primeira leitura da tradução francesa de *Ulysses* que estava sendo lançado. Ele acrescenta que esse encontro não foi por acaso, “com efeito, há uma trama – chamemos isso de nosso destino” (1975-76/2007, p. 158). Diz ainda que conta essa história como uma forma de homenagear James Joyce. Trata-se de um caso singular que nos permite refletir sobre a clínica, ele nos ensina sobre o trabalho feito para suportar a vida e isso pode nos ensinar sobre a prática psicanalítica.

¹⁰ Adrienne Monnier (1892-1955) era proprietária da livraria *La Maison des Amis des Livres*, onde organizava encontros literários, além de editora de livros e escritora francesa.

3.1 LINGUAGEM, SIGNIFICANTE E LETRA

Há um trabalho em torno da letra em Joyce. Com ele, Lacan vai interrogar a psicanálise a partir da escrita. Precisaremos voltar ao texto no qual Lacan apresenta de forma mais precisa sua concepção de linguagem, significante e letra, fazendo referências a Saussure e Jakobson. Para tanto, divide *A Instância da Letra no Inconsciente ou a razão desde Freud* em três tópicos: 1 - o sentido da letra, 2 - a letra no inconsciente e 3 - a letra, o ser e o outro (*la lettre, l'être et l'autre*, em francês) - e utiliza em todos eles o conceito de letra como próximo do conceito de significante. Importante lembrar que nesse momento do ensino de Lacan, durante os anos 50, era dada uma primazia ao Simbólico. No mesmo ano desse escrito, ele ministra seu *Seminário, o livro V: as formações do inconsciente* (1957-58), onde trabalha a função do significante no inconsciente.

No primeiro destes tópicos do escrito, Lacan propõe destacar a concepção de linguagem da psicanálise, não reduzindo o campo de atuação do analista apenas à fala, mas à estrutura de linguagem. Mais uma vez pondera que a linguagem não se confunde com a comunicação, mas se relaciona a um sistema de trocas culturais, o qual preexiste a cada sujeito particular. Em seguida, afirma que o surgimento da disciplina linguística – o estudo de todas as línguas em sua estrutura e das leis que nela se manifestam – estaria representado pelo algoritmo saussuriano, o qual Lacan já apresenta de modo próprio, destacando a preeminência do significante sobre o significado. A linguagem é o que permite que o sujeito possa habitar seu corpo.

Para Lacan, o significante tem duas propriedades: ser puro elemento de diferença e se compor segundo as leis de uma ordem fechada, a estrutura. A significação se produz por meio das relações entre significantes, que se antecipam ao sentido que produzem, “donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse momento” (Lacan, 1957, p. 506). Enquanto a significação só pode ser pensada como efeito da articulação entre significantes, a letra marcaria a estrutura essencialmente localizada dele. Isso implica numa vinculação entre significante e letra na qual esta última poderia ser destacada e combinada de diversos modos, tal como nos sonhos.

O segundo tópico - a letra no inconsciente - nos aproxima da obra freudiana de interpretação dos sonhos, a qual, segundo Lacan, toma o sonho como um rébus. Ou seja, Lacan defende que o trabalho do sonho segue as leis do significante, de modo a considerar que as formações do inconsciente se organizam por meio dos jogos combinatórios de letras. O

sonho do Homem dos Lobos é um bom exemplo deste modo de interpretação que toma a letra como suporte para jogos significantes: no caso analisado por Freud, o V romano tanto representa a orelha dos lobos, quanto os ponteiros de um relógio, ou ainda a posição das pernas abertas de uma mulher, o abrir e fechar das asas de uma borboleta, bem como indica a estreita relação do V com a letra W, inicial de Wolf (lobo) e Wespe (vespa), elementos importantes na própria construção da história infantil deste paciente.

Ainda na busca de uma aproximação entre psicanálise e linguística, Lacan identifica os processos de condensação e deslocamento, característicos do trabalho do sonho, aos processos de metáfora e metonímia, de modo a propor uma assimilação dos mecanismos inconscientes aos da linguagem. A estrutura metonímica indicaria a conexão do significante com o significante em uma relação de contiguidade, deslocando a significação e constituindo resistência à vinculação entre significante e significado, enquanto que a estrutura metafórica indicaria a substituição do significante pelo significante que produz novo efeito de significação. Em ambas as operações a autonomia da dimensão significante se mostra por relacionar significante a significante - seja por substituição ou contiguidade - de modo a produzir uma nova significação, descartando, na leitura lacaniana, a possibilidade de elaboração de um signo novo que associasse de forma aleatória um significante a um significado. A importância deste tópico, no contexto da obra, reside na apresentação de sua teoria significante em relação com a prática clínica e o conceito de inconsciente.

O terceiro tópico busca articular a noção de significante e o conceito de sujeito, de modo a mostrar a excentricidade radical do homem em relação a si mesmo como consequência de sua alienação pela linguagem. O sujeito é apresentado na argumentação lacaniana como efeito de discurso, meio pelo qual ele se representa. Como consequência desta concepção, o significante assume uma função completamente diferente da de significar: o significante representa o sujeito. Após articular linguagem, inconsciente e sujeito, Lacan pode dar continuidade a seu propósito de releitura da obra freudiana.

Num primeiro momento de sua obra, Lacan aproxima a letra do simbólico, como podemos perceber no texto que estamos acompanhando, onde ele designa letra como sendo o “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (1957, p.498), e ainda como “a estrutura essencialmente localizada do significante” (1957, p.505). A letra seria velada quando se torna significante. Aqui, a letra é tomada ao pé da letra, ou seja, letra por letra, como traço, sem se preocupar com o sentido. É atrás dela, da letra, que Lacan vai trabalhar o sonho, pois este é uma questão de escrita. O sonho como via régia para o inconsciente, como formulou Freud, é a letra do discurso, dirá Lacan, por isso “as imagens do

sonho só devem ser retidas por seu valor de significante, isto é, pelo que permitem soletrar do ‘provérbio’ proposto pelo rébus do sonho” (1957, p.514). Num sonho, não é o significado que interessa, mas sim o significante. É preciso literalizar o sonho, tornar as imagens significantes. Literalizar a imagem é fazer uma leitura dessa imagem e daí produzir uma escrita singular.

Se esse primeiro momento do ensino de Lacan consiste em associar a letra ao significante, tal como vimos aqui, posteriormente ele pretenderá distinguir estes conceitos, dando à letra o caráter de suporte material idêntico a si mesmo, como veremos posteriormente.

3.2 LETRA E ESCRITA

Em um segundo momento de seu ensino, Lacan deixará mais clara a distinção entre letra e significante, aproximando a primeira do registro do real, enquanto os significantes permanecem do lado do simbólico. Para isso, ele faz uso do conceito de *litoral*, exposto em “Lituraterra” (1971, p. 18-20). O conceito de letra como litoral implica que ambos os registros, real e simbólico, não se misturem, no entanto devemos lembrar que neste mesmo texto Lacan define as duas funções da letra: enquanto escritura lógica e como elemento que designa os efeitos dos significantes, conforme acontece na leitura lacaniana sobre as formações do inconsciente no primeiro ensino. O encontro dos registros faz borda, porém eles não podem se misturar, pois são heterogêneos, assim como a terra e o mar, a letra e o significante, apesar de não haver uma primazia da primeira em relação ao segundo.

Para Lacan, a escrita não é primária. Ele coloca o significante como anterior à escrita, pois a fala da mãe deixa marcas na criança. Tal fato implica que a singularidade se aplica ao ser falante. Ele ressalta que o fato da letra ser

“o instrumento apropriado à escrita [*écriture*] do discurso não a torna imprópria para designar a palavra tomada por outra, ou até por um outro, na frase, e portanto para simbolizar certos efeitos de significante, mas não impõe que nesses efeitos ela seja primária” (1971, p. 18).

Neste texto, Lacan usa o termo *litura* para falar do resto, do lixo, daquilo que cai. Partindo do deslizamento feito por Joyce de letra (*letter*) para lixo (*litter*), literaturar é fazer algo com o resto. O ser falante necessita produzir algo com aquilo que cai sob a forma do objeto pequeno *a*. Em síntese, não apenas a letra e a escrita são consequências da linguagem falada como também a obra significa o fruto do trabalho realizado com o resto, com o objeto pequeno *a*. A esse respeito Jean-Claude Milner aponta:

Lacan desenvolveu o tema da *pouvelliciation*¹¹, o qual encerra uma doutrina da obra: sustentar que a publicação deriva da lixeira é sustentar que o publicado deriva do dejetivo; como só existe obra publicada, pode-se concluir que toda obra, como tal, deriva do dejetivo (1996, p. 15).

Sobrevoando a planície siberiana, Lacan (1971/2003, p. 21) observa o escoamento das águas e afirma: “O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas” (ibidem, p. 22), termo introduzido para fazer referência à função dos sulcos formados em consequência da rápida erosão causada pelas enxurradas que caem. A chuva cai no canaleta por onde os rios transbordam, encontrando a terra, o litoral. Desta forma, a escritura é algo do real, do ravinamento das águas. Sobre ela se produz uma borda através do discurso constituído por significantes e, assim, por semblantes. A chuva destes vai escoar pelos sulcos da terra e a letra é o que se situa no litoral, é o que faz borda. Litoral é diferente de literal. O litoral concerne a um tratamento letra a letra, ao passo que uma leitura literal é feita palavra a palavra. Literalizar significa não ter equívoco possível. Tomar a palavra no sentido literal é excluir a metáfora e o equívoco, donde nenhum deslocamento é possível (diferente da letra e é por isso que esta é importante para a psicanálise).

É ao estudar a função do escrito que Lacan se interroga sobre a escrita de Joyce e afirma que nela acontece do significante “recheiar o significado” (1972-73/1985, p. 51). O que pode ser lido em *Finnegans Wake* – o livro no qual Joyce utilizou cerca de sessenta e cinco línguas e dialetos misturados para contar a sua história do mundo, através da morte e ressurreição de Tim Finnegan – no qual significantes se aglutinam, ficam embutidos e se transformam, gerando como significado 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” (1972-73/1985, p. 51). Joyce nos mostra como os significantes podem fundir-se e se movimentar, se articulando para além do sentido. Algo que se movimenta, que vaga, que erra.

Ram Mandil, em seu livro sobre os efeitos da letra, ao examinar cuidadosamente a leitura que fez Lacan da obra de Joyce, afirma que “Lacan faz uma aproximação da leitura de um lapso da leitura de *Finnegans Wake* justificada pelo efeito que o texto joyceano provoca em seu leitor – um efeito próprio às formações do inconsciente” (2003, p. 136). Não é que seja impossível ler *Finnegans*, ao contrário, há infinitas possibilidades de lê-lo, eis o problema! Um texto que faz o leitor errar, vagar, pelas trilhas do ato falho.

¹¹ Amálgama de *poubelle* (“lixeira”) e *publication* (“publicação”). (N.R.T.)

3.3 LÍNGUA E LALÍNGUA

Muitos anos se passaram desde aquele primeiro encontro com Joyce em uma livraria de Paris cuja homenagem maior ficou sob a forma de um seminário totalmente dedicado ao artista. Partindo de uma questão sobre a arte: “Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que se impõe do sintoma?” Lacan (1975-76/2007, p. 23) inicia este seminário, introduzindo o novo conceito de *sinthoma*. Para responder tal questão, ele se vale da vida e da obra do escritor irlandês James Joyce, famoso por ter realizado uma nova literatura, nos ensinando uma nova maneira de estabilização. Lacan considera “o caso de Joyce como respondendo a um modo de suprir um desenodamento do nó” (1975-76/2007, p. 85). A escrita permite à Joyce uma suplência. Nesse sentido, a arte de Joyce teria feito um papel estabilizador, funcionando como *sinthoma*. Especialmente o sentido inventivo que este escritor deu à literatura, fazendo um uso original e livre da linguagem, a ponto de “impor à própria linguagem um tipo de quebra, de decomposição, que faz com que não haja mais identidade fonatória” (1975-76/2007, p. 93). Possivelmente como uma reação contra as falas impostas, não se submetendo ao Outro da linguagem.

Nesse seminário de Lacan, observamos um deslocamento de uma importante questão da clínica psicanalítica: ‘A partir de quando se é louco?’ Para o seu avesso: ‘Como é que se pode não ser louco?’ Questão por trás das ‘falas impostas’, sobre as quais Lacan questiona o fato de o homem dito normal não perceber que a “a fala é um parasita, que a fala é uma excrescência, que a fala é a forma de câncer pela qual o ser humano está afligido” (1975-76/2007, p. 92). Joyce percebe isso e reage, quebrando e dissolvendo a própria linguagem. Ele encarnaria a figura do ‘não-tolo’ – o que justifica a escolha por esse artista nesta pesquisa –, aquele que não aceita se deixar capturar pelo Outro da linguagem, recusando seus semblantes e denunciando sua impostura. Ele “recusa a inscrever-se no mundo do Outro, recusa o único país que o sujeito habita, o país da linguagem onde abrigaria seu ser” (LACADÉE, 2010, p. 54). Joyce torna-se assim um exilado da linguagem vivendo num mar errante de significantes, deixando-se invadir pela polifonia da fala e dando-lhe um tratamento através da sua arte de escrever.

Com Joyce, Lacan dá destaque à questão da escrita. O nó borromeano é uma escrita e para Lacan (1975-76/2007, p. 93), “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”. A análise deve fazer soar o significante à maneira da poesia. Fazer ressoar os significantes. Isso é fazer eco no corpo. A interpretação deve provocar um equívoco, um eco,

e não necessariamente uma significação. Ali onde se encontra a pulsão, entre o psíquico e o somático, há um litoral construído a partir da letra.

Lacan vai se apoiar em qualquer coisa da poética literária. Partindo da linguística, vai se aproximando cada vez mais da poesia. Esta reenvia a uma invenção da língua. Isso não implica em se tornar poeta, mas em outra relação do analista com a linguagem. Isso se torna o suporte de uma nova concepção de linguagem. O analista tem Outra relação com a linguagem, é diferente. Tal aproximação se dá por conta da ligação entre a poética e a interpretação. Lacan (1976-77) vai insistir nisso: é preciso fazer ressoar (*faire résonner*) o significante. O significante ressoa, produz som. É o que faz ressonância, o que faz vibrar, que lhe permite se destacar da linguística. Esta dará lugar ao ato. A interpretação é um dizer no qual o ato está implicado. Há um uso inabitual da língua, provocam significantes novos, criação de novas palavras, há o encontro de um novo significante.

De imediato, interpretar abre uma via pela busca do sentido através da associação livre. O quê se interpreta? Aquilo que resta enigmático para o sujeito, um saber inconsciente que “não pensa, não calcula nem em geral, julga” (Freud, 1900/1992, p. 502). O que aparece no sonho, por exemplo, é o pensamento inconsciente em atividade o dia todo, inclusive à noite, uma vez que ele trabalha incansavelmente, sem direito a férias. Buscar o sentido é poder dizer algo sobre o desejo e não a revelação de um segredo oculto. Convém lembrar que, aí no sonho, não se trata de código, uma vez que não há uma correspondência biunívoca entre os elementos de entrada no inconsciente e os de saída. O sonho relatado por um sujeito não corresponde ao sonho propriamente dito. Para o analista, não se trata de entender ou de saber, de antemão, procurando um sentido que lhe baste. O que se coloca de início é que não sabemos sobre o sujeito que chega para a análise.

A poesia ataca o sentido habitual, vai muito além dele e a “psicanálise, em suma, nada mais é do que curto-circuito passando pelo sentido” (1975-76/2007, p. 118). Visa tirar o sintoma de sua fixidez e deslocá-lo para sua potencialidade criativa que é própria da linguagem, buscando um significante novo. Por isso Lacan se interessou pela poesia e não para se tornar um poeta. Na poesia há ecos da lalíngua, da lalação. A linguagem, como afirmou Lacan, é feita de lalíngua¹²: “É uma elucubração 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” (1972-73/1985, p. 190). A poesia é uma invenção de lalíngua. Ela ressoa singularmente. Em Joyce, sobretudo

¹² Optamos pela tradução do francês *lalangue* para o termo lalíngua e não alíngua, como expresso na nota do tradutor de “Outros Escritos” (2003, p. 510).

em *Ulysses* e *Finnegans Wake*, podemos observar esse uso peculiar da língua, na qual o que ressoa das palavras é mais importante do que o sentido a ponto de perturbar o ouvinte. Como no trecho de *Ulysses* no qual Stephen, então professor, pergunta a seu aluno o que é um píer e este responde que é um tipo de ponte, como o píer de Kingstown, em Dublin, o que fez com que alguns alunos rissem. Em seguida, Stephen disse sobre esse píer: “Isso mesmo, uma ponte desiludida”. “As palavras incomodaram seus olhares.”¹³ (1922/2012, p. 125; Gabler, 1922/1993, p. 86)¹⁴. Esse píer era a porta de saída de Dublin que está situada em uma ilha e estava ligada à partida. Nada mais apropriado do que chamá-lo literalmente de “a disappointed bridge” (uma ponte desapontada). Diante da força enigmática dessas palavras os alunos não mais riram, “as palavras incomodaram seus olhares”.

Lacan vai trabalhar a sonoridade da língua, o que implica aquilo que está fora do sentido, justamente os ecos. O sentido tampona a verdade da poesia da língua. Joyce nos mostra que é preciso ser um inventor de nossa própria língua. Até porque esta é construída, não está pronta e acabada! Forjar um significante novo baseia-se em servir-se de uma palavra para outro emprego além daquele para o qual é utilizada. O *novo* se origina do vazio, ou seja, a partir do esvaziamento das significações do que se fala a fim de fazer do significante algo capaz de inventar. Em *Le Séminaire, livre 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Lacan afirma:

O que enuncio, em todo caso, é que a invenção de um significante é algo diferente da memória. [...] Nossos significantes são sempre recebidos. Porque não inventaríamos um significante novo? Um significante, por exemplo, que não tivesse, como o real, nenhuma espécie de sentido? [...] Um significante novo, que não tivesse nenhuma espécie de sentido, seria talvez o que nos levaria àquilo que, com meus passos trôpegos, chamo o real. Por que não tentaríamos formular um significante que, contrariamente ao uso que dele se faz atualmente, tivesse um efeito? Tudo isso tem um caráter extremo. Não é sem intenção que fui introduzido nisso pela psicanálise. Intenção quer dizer sentido, não tem outra incidência. Ficamos colados sempre no sentido. Como ainda não se forçaram bem as coisas para provar o que aconteceria se se forjasse um significante que fosse outro? (1976-77, lição de 17/05/77)

Importante destacar que, nessa aproximação da escrita de Joyce, o próprio ensino de Lacan passa por uma invenção de língua. Os seminários de Lacan vão se compactando, o silêncio torna-se mais importante junto com as invenções. Como podemos observar desde o nome dados aos seminários a partir do Seminário 20: *encore* (en corps), 21: *Les non-dupes errent* (onde há uma identidade fonêmica entre *les noms du père*, os nomes do pai, e *les non-*

¹³ [Yes, a disappointed bridge. The words troubled their gaze.]

¹⁴ Considerando a relevância e a peculiaridade da escrita de James Joyce, optamos por apresentá-la também no original, passando a citar entre colchetes as páginas da tradução brasileira, seguida das páginas correspondentes da edição em língua inglesa.

dupes errent, os não-tolos erram), 22: *RSI* (que ecoa *h eresie*), 23: *le sinthome* (que ressoa com *le saint-homme*, santo homem), 24: *l'insu que sait de l'une b evue s'aile a mourre* (no qual se pode escutar *l'insucc es de l'inconscient c'est l'amour*, o insucesso do inconsciente   o amor). O discurso   o ponto crucial da ordem simbólica. Lacan dizia preferir “um discurso sem palavras” (Lacan 1969-1970, p. 11). Seu matema seria o exemplo disso, uma redu o do saber a pequenas letras como uma fórmula que explica um certo funcionamento. Porém não existe só redu o aí, há expansão também. Há um alargamento a partir do que ali está representado. Pode-se dizer que se trata de uma inven o.

Não há mundo sem rela o com a linguagem. O ser falante se constitui, se estrutura pela linguagem. Lacan utiliza o exemplo *cork* – episódio relatado por Elmmann (1989, p. 680) – que diz respeito   estrutura joyceana. Lacan parte da seguinte questão: o que escrever significa para Joyce? Mais do que pôr palavras em um papel, tratava-se aí de escrever um ego, o corpo como imagem. O escritor Frank O'Connor encontrou com Joyce em seu apartamento em Paris e observou um quadro de Cork, cidade onde nasceu. Tanto o quadro propriamente dito quanto a moldura eram feitos do mesmo material, Cork, em português “cortiça”. Em “Cork” está presente o que Lacan (1975, p.12) chama de *mot rialisme*, neologismo que aglutina *mot* (palavra) mais *mat rialisme* (materialismo), indicando a materialidade da palavra. Joyce toma o vocábulo pela letra, revelando assim o processo organizador de seu trabalho de escrita. Segundo Lacan, Joyce escreve porque há uma carência a nível imaginário.

Como Joyce constrói sua escrita? Joyce faz uma torço de uma língua   outra. A constru o de Joyce repousa sobre a homofonia. Ele faz essa torço colando vários significados numa mesma palavra. Importante lembrar que ele sai da Irlanda e passa a habitar países de língua estrangeira   sua: italiano, francês. No exemplo de *Cork* está expressa a ideia de que interior e exterior   a mesma coisa, como numa banda de m ebius. A cortiça  , ao mesmo tempo, o quadro e a cidade. Há uma liga o entre o fora e o dentro. Joyce ilustra assim sua maneira de criar, de proceder. Segundo Lacan (1975-76/2007, p.144), isto ilustra o fato de que a escrita de Joyce passa sempre por uma rela o com o enquadramento. Como exemplo disso, cita a tabela de correspondências com a *Odisseia* que consta no livro *Ulysses*. Como explica Hulak (2014, p. 124), o enquadramento e aquilo que a imagem enquadrada remete tem sempre uma rela o de homofonia. No caso, Cork e seu simbolismo relacionado   cidade se torna *cork*, a cortiça, ilustra como a homofonia   importante para a constru o de Joyce.

Para verificar tal uso idiossincrático da língua, Lacan nos convida a ler *Finnegans Wake*: “Leiam as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreender. Isso se l . Se isso

se lê, como me fazia notar alguém que me é próximo, é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso.” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 161). James Joyce começa a escrever seu ‘livro da noite’, pois acontece à noite assim como o Ulysses se passa durante o dia, 23 anos após o impacto da publicação da *Traumdeutung* (1899) de Freud, no qual sustenta a ideia de que há sentido no sonho, sendo assim interpretável. Obra em progresso¹⁵ que tomaria dezesseis anos de sua vida. Numa troca de correspondência com a Srta. Weaver¹⁶, Joyce propõe que esta adivinhe o título de seu livro, dando-lhe pistas, como na carta de 16 de abril de 1927: “Estou fazendo uma máquina com uma roda só. (...) A roda é um quadrado perfeito. (...) Estou terrivelmente solene a respeito disso, note bem, de modo que não deve pensar que é uma história boba sobre a raposa e as uvas. Não, é uma roda, (...) E é toda quadrada” (*apud* ELLMANN, 1989, p. 737). Segundo Ellmann, o escritor queria dizer que o livro acabava onde começava, como uma roda, que tinha quatro livros ou partes, como os quatro lados de um quadrado, e que *Finnegans Wake* continha os duplos sentidos de *wake* (funeral) e *wake* (acordar, ressurgir) bem como de *Fin* (fim) e *again* (de novo, recorrência).

Assim como Van Gogh, com sua tela “La nuit étoilée” (1888), nos mostrou que a noite era mais do que pontinhos brancos num quadro escuro, e Freud, com seu “Traumdeutung” (1899), demonstrou que os sonhos que povoavam as noites tinham sim, um sentido, não um sentido fixo e biunívoco, mas singular para o sujeito que sonha, foi Joyce, com *Finnegans Wake* (1939), quem nos trouxe para dentro da noite: “Botei a linguagem para dormir”, disse ele (*apud* ELLMANN, 1989, p. 673). Acrescentando: “É como um sonho. O estilo também é mutante, e irrealista, como o mundo dos sonhos” (Joyce *apud* ELLMANN, 1989, p. 856). O escritor tinha interesse nesse tema e manteve em 1916 um livro de sonhos, no qual anotava os sonhos de Nora e suas próprias interpretações. Tal trabalho demandava um uso da linguagem diferente daquele utilizado durante o dia. Como explicou a Max Eastman sobre seu método:

Escrevendo sobre a noite eu realmente não pude, senti que não podia, usar palavras em suas ligações habituais. Usadas dessa maneira elas não expressam como são as coisas à noite, nos diferentes estágios – conscientes, depois semiconsciente, depois inconsciente. Achei que isso não pode ser feito com palavras em suas relações e conexões comuns. Quando a manhã chegar naturalmente tudo ficará claro outra vez. (*apud* Ellmann, 1989, p. 673).

¹⁵*Work in Progress* continha um suplemento literário no qual foi publicado um fragmento do futuro livro de Joyce que gostou desse termo de Ford Madox Ford e “‘Obra em realização’ continuou sendo o título até o livro ser publicado em 1939” (Ellmann, 1989, p. 694).

¹⁶Harriet Shaw Weaver (1876-1961), editora da revista *The Egoist*, foi mais do que mecenas, tornou-se amiga e grande incentivadora de Joyce, como atestam as cartas trocadas entre eles.

Nele, no sonho, tudo é errante: “nacionalidades perdem suas fronteiras” (ELLMANN, 1989, p. 883). Quando o escultor August Suter perguntou a Joyce o que estava escrevendo, ele respondeu: “É difícil dizer”, acrescentando “Não sei. É como uma montanha em que faço túneis de todas as direções, mas não sei o que vou encontrar” (apud Ellmann, 1989, p. 669). Apontando para todas as direções, um percurso que não é sem errar, ir sem saber ao certo para onde e nem o que vai encontrar. Certa vez, Joyce comentou com Sysley Huddleston:

Críticos que apreciaram muito o *Ulisses* estão se queixando de meu novo trabalho. Não o podem entender, por isso dizem que não tem sentido. Se fosse sem sentido poderia ser escrito depressa, sem pensamento, dores, sem erudição; mas eu lhe asseguro que essas vinte páginas agora diante de nós me custaram mil e duzentas horas e um imenso gasto de espírito. (apud ELLMANN, 1989, p. 738).

Segundo Ellmann, Joyce se dispunha a esclarecer fragmentos de seu livro, como o fez para o escritor suíço Jacques Mercanton, parando de repente para fazer uma pergunta retórica: “Não é mesmo! É bem assim que deve fazer o demiurgo que criou nosso belo mundo”. Concluindo “Talvez, afinal, ele reflita menos que nós” (apud ELLMANN, 1989, p. 872). Não é sem sentido, mas *Finnegans Wake* promove a fuga constante do sentido, este nos escapa, e faz aparecer nas palavras a dimensão das letras. A letra joyceana se mostra de forma radical nesse livro. Como aponta Sérgio Laia (2001, p. 151), com o tratamento dado não só às palavras, mas às suas letras, Joyce procura referir-se ao que não é simbolizável, endereçando sua obra ao ilegível. Porém, ela também comporta um sentido e uma forma de leitura que recorre ao imaginário. Disso decorre seu interesse muito mais pelas palavras do que por uma narrativa linear, destacar mais o som do que o sentido, prestar mais atenção à ordenação das palavras em uma frase do que na sua adequação gramatical.

Há uma escrita particular, uma certa fonetização da letra. Não é uma construção de análise para Joyce, mas antes uma construção de escrita e que repousa na homofonia. Uma palavra pode ser escrita da mesma forma e pronunciada igual e ter um sentido diferente. Uma palavra reenvia à outra. É o mesmo som, mas não é o mesmo sentido. A obra de Joyce está repleta de exemplos de homofonia. Há uma passagem de uma língua a outra. Uma homofonia translinguística, como no trecho de *Finnegans Wake*: “Kedê kadô, bobinha do meu xodó?”¹⁷ (FW I,15, 1939/2004, p. 55) escrito aparentemente em inglês, mas que só ganha algum sentido quando escutado em outra língua, no caso a francesa, “Où est ton cadeau, spèce d’imbécile?” (Onde está seu presente, seu imbecil?). Lacan (Lacan, 1975-1976/2007, p. 162) chama atenção para o fato de que essa homofonia translinguística tem suporte em apenas uma

¹⁷ [Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?]

letra que segue a ortografia inglesa. Nela, o inglês *who* se transforma homofonicamente no francês *où* por se tratar de uma interrogação. Trata-se de um som que atravessa as línguas, ultrapassa as fronteiras e remete a sentidos diferentes. Nesse exemplo, o *who* (quem) se transforma por homofonia em *où* (onde). Tal procedimento de Joyce implica uma fonetização da língua, caminhando entre uma língua e outra, por vezes fora do sentido habitual. Joyce mistura os idiomas, executa um verdadeiro trabalho com a língua. É um *savoir-faire* do artista próprio a Joyce.

É interessante observar o procedimento de Joyce ao escrever. Uma palavra leva a outras que tenham com ela algum parentesco fônico ou possíveis efeitos de sentido. E assim ele inventava palavras! Como em: “Estamos parlando franglês ou estás se espikaçando esse teutojoycioleto?”¹⁸ (FW IV,485, 1939/2004, p. 205). Nessa pequena sentença, segundo Amarante (2002, p. 94), Joyce usou o francês ("d'anglais"), o alemão ("sprechen Sie Deutsch?"), o inglês e, poder-se-ia dizer, o "joyce", ou "Djoytsch", uma vez que algumas dessas palavras são criações dele próprio. Palavras de línguas diferentes – como francês, irlandês, alemão, espanhol, hebraico – são naturalmente introduzidas.

A riqueza da língua também pode ser observada na obra de Shakespeare e outros. Galindo (2008) cita o exemplo de Hamlet ao responder ao pedido de seu padrasto “de que aposente suas *cores noturnas* com um críptico *I am too much i'the sun*, em que a insinuação de que está excessivamente exposto (ao sol) se soma ao fato de ele declarar estar demasiadamente em seu papel (de filho).” Mas enquanto Shakespeare, entre a homofonia de *sun* e *son*, escolhe graficamente o primeiro, Joyce se recusa a isso e inventa um terceiro termo, englobando vários sentidos ao mesmo tempo. Eis sua originalidade.

Em *Finnegans Wake* podemos observar como uma palavra condensa diversos sentidos. Por exemplo: “Sanglorencianos, salve!”¹⁹ (FW I,4, 1939/2004, p. 33), segundo Galindo (2008) neste trecho estão comprimidos o latim *gloria* (em um particípio presente *glorians*), o francês *sang* (sangue), *sanglot* (solução), *riant* (rindo) e *sans* (sem), talvez o nome da protagonista *Ann* e de *Saint Lawrence*, padroeiro de Dublin, no segundo elemento, o latim *ave* (olá), o românico *salve* (mesmo sentido) e o inglês *save* (que dá conta do outro sentido de *salve*, como na ideia de *salvação*, além de acrescentar a noção de *poupar*). Seria um vocativo, “Sanglorencianos, salve!” (na tradução de Schuller), dirigido aos guerreiros de todas as épocas. O sentido não está dado, fica a cargo do leitor.

¹⁸ [Are we speachin d'anglas landage orsprakin sea Djoytsch?]

¹⁹ [Sanglorians, save!]

Joyce amava ler e por isso aprendeu várias línguas, por exemplo, a dano-norueguês para ler Ibsen, um de seus escritores favoritos, no original. Joyce não se limitou ao inglês que é, no caso, a língua dos invasores, uma vez que a língua original da Irlanda é a gaélica. Segundo Ellmann, Joyce falava, ao menos, nove línguas além da sua: italiano, francês, alemão, grego, espanhol, holandês e os três idiomas escandinavos. “Aprendera norueguês a fim de ler Ibsen, e passara em seguida para o sueco e o dinamarquês. Também falava iídiche e sabia hebraico” (1989, p. 65). Essa mistura de línguas faz parte do *savoir faire* de Joyce. Na sua obra, há sempre algo de estrangeiro, afinal ele viajou bastante, por vários países, sempre convivendo com línguas estrangeiras: italiano, francês... Mas não apenas, há ainda algo de estranho, ou melhor, que causa certo estranhamento. É importante destacar o que ele faz, como vai se distanciando fisicamente da língua inglesa. Ele se afasta de sua língua materna e vai morar na Itália, na França, na Suíça. Países cujas línguas vão aparecer na sua escrita. Podemos dizer que Joyce passou da viagem por países para viajar por palavras, línguas diversas.

Certa vez, perguntaram a Joyce: “Não há suficientes palavras para você em inglês?” ‘Sim’, respondeu ele, ‘há bastantes, mas não são as certas’” (*apud* Ellmann, 1989, p. 493). E então ele inventava palavras, criando neologismos. A língua inglesa lhe colocava limitações, não podia tudo que queria. Em Joyce, a língua se inventa na operação de tradução de uma língua a outra. Nessa passagem há perdas, é claro, mas também há ganhos. Joyce percorreu esse caminho sobretudo em *Finnegans Wake*. Ele ultrapassou fronteiras! Sendo a língua sempre estrangeira – uma vez que se trata da língua do Outro, advém dele, não nasce conosco – estamos sempre a fazer sua tradução. Quando crianças, por exemplo, escutamos a língua materna e fazemos a sua tradução. Nesse sentido, ninguém fala a “mesma língua” literalmente. Cada um fala a sua língua, ou melhor, cada um fala sua lalíngua. Esta é anterior à fala do Outro. É anterior ao simbólico que vem da fala do Outro. A linguagem organiza lalíngua. Joyce escreve em lalíngua e esta nada mais é que equívocos. Significa dizer que ele ultrapassa os limites impostos pela linguagem.

Em relação à língua, o mais importante para Joyce era a musicalidade, o som da língua. Seu primeiro livro lançado chama-se “Música de Câmara”, 36 poemas escritos numa estrutura musical. A sonoridade das palavras está bem presente em sua obra. Para Joyce, escrever um romance “era como compor música, com os mesmos elementos envolvidos”. Assim Joyce explicava como os acordes ou motivos eram incorporados à escrita: “Um homem pode comer rins num capítulo, noutro sofrer de uma doença dos rins, e noutro capítulo um amigo seu pode levar um pontapé num dos rins” (*apud* Ellmann, 1989, p. 542).

Joyce queria que seus livros fossem escutados. Certa vez afirmou para seu amigo Claud Sykes: “É tudo tão simples. Se alguém não entende uma passagem, tudo o que precisa é ler em voz alta” (Joyce *apud* Ellmann, 1989, p. 729). Para Joyce, *Finnegans Wake* não era para ser lido como um livro, mas escutado. Ele chegou inclusive a gravar um trecho de Anna Livia Plurabelle que dizia ser “seu capítulo mais melodioso” (*apud* Ellmann, 1989, p. 744), disponibilizado através da internet para quem quiser escutar. Parafraseando Lacan (1964a, p. 263), a propósito de seus “Escritos”, a escrita de Joyce é feita para não se ler, mas para se escutar.

A obra de Joyce está cheia de linguagem. Há sentido que circula, há equívoco, nonsense. Ele se utiliza de palavra-valise, neologismo, criado por Lewis Carroll (1872/2002) que, através de seu personagem Humpty Dumpty explica para Alice tratar-se do fato de uma única palavra carregar mais de um sentido. Em nota, neste mesmo livro, Martin Gardner destaca:

Finnegans Wake (um sonho, como os livros de Alice) tem dezenas de milhares delas [palavra-valise]. Entre elas estão aqueles 10 ribombos de 100 letras que simbolizam, entre outras coisas, a colossal queda de Tim Finnegan, o carreteiro irlandês, de sua escada. O próprio Humpty Dumpty está empacotado no sétimo ribombo:
 Bothallchoractorschumminaroundsansumuminarumdumstrumtrumminahum
 ptadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup!
 Referências a Humpty abundam em *Finnegans Wake*, desde uma menção na primeira página a uma na última. (Carroll, 1872/2002, p. 207)

Palavras que carregam, como uma mala de viagem, vários significados. Palavra-valise se repousa sobre uma proximidade fonêmica e com esse procedimento inventa-se uma palavra nova. Joyce faz uma construção enigmática e inventiva através da homofonia para dar conta de uma falha estrutural. Há uma falta em toda a estrutura que é sustentada pelos três registros. Lacan demonstra que todo mundo é parasitado pela fala e responde a isso com o *sinthoma*, de uma forma singular, para corrigir tal falha. A cada um, sua maneira de enodar. A escrita do nó de Joyce é uma escrita particular. Não há alucinação, há um trabalho incessante com a língua, através do lapso, do neologismo, Joyce testemunha a invenção que o sujeito faz sobre a letra.

O escritor irlandês fez um nome com sua obra e “fazer um nome quer dizer que ele entra no registro do discurso, na medida em que a obra faz laço social. A obra torna-se o que designa o lugar do sujeito, o autor” (HULAK, 2014, p. 111). Joyce conseguiu afetar o outro com seu texto.

3.4 FALASSER

No decorrer do ensino de Lacan percebemos que o sujeito do inconsciente, resultado da articulação significante, é deslocado de seu corpo. Ele não é um corpo, não se reduzindo a este, mas ele tem um corpo. Diferença fundamental entre o humano e o animal, no qual há uma identificação entre corpo e ser. Diferente do humano no qual “o corpo não avulta do ser, mas do ter” (MILLER, 2004, p. 13). Lacan (1954-55/1985, p. 97) observa que acreditamos ter um corpo, o que é ainda mais claro hoje por se levar em conta a identificação do homem com o seu saber. A divisão existe, há um dualismo entre saber e corpo. O humano é constituído no tensionamento entre esses dois pólos: o do saber – aquele da identificação do ser que Lacan apresenta na constituição do conceito do sujeito, mesmo se formulada como *falta-a-ser* – e o do corpo – o qual só pode ser abordado pelo sujeito na vertente do ter, uma vez que o sujeito, estando submetido ao significante, não pode identificar-se com seu corpo. Há uma falha na identificação entre o ser e o corpo, como nos mostra o sujeito histérico, e aí que a psicanálise arranja seu espaço (MILLER, 2004, p. 14).

Quando se fala em sujeito do inconsciente, sendo este articulado pelo significante, o que está em jogo é o Outro da linguagem, e o ser é sua articulação como falta-a-ser. O que nos leva a deduzir que o ser também é fruto dessa articulação significante e, em sua relação com o Outro, o ser é um efeito de sentido (KAUFMANNER, 2007, p. 2). Seguindo por esse caminho não se pode negar que, reduzindo o ser a suas relações com o Outro, quer dizer com o Nome-do-Pai, coloca-se um problema quando nos deparamos na clínica com a falta do sentido, como nos casos de psicose. Lacan resolverá esse problema ao trabalhar não mais em termos de existência/inexistência do Outro, mas de Outro sem Outro, assim designado por Miller (2013), como vimos no capítulo anterior.

Ao longo de seu ensino, Lacan dará um tratamento distinto a essa questão do saber/corpo, enfatizando que se trata para o falasser²⁰ de uma crença em ter um corpo, mas que na realidade ele não o tem, pois seu corpo sai fora a todo instante (1975-76/2007, p. 64). Tal tratamento delimita momentos precisos da elaboração lacaniana e torna alguns conceitos mais claros ao serem revistos. É o que acontece com ‘sujeito’ e ‘falasser’. Não significa que este último suplante o primeiro. Quando se constrói algo, cada etapa é importante, não se jogam fora os tijolos precedentes, todos são importantes para a sustentação de uma obra.

²⁰ Em francês *parlêtre*, palavra criada por Lacan a partir da junção de *parler* (falar) e *être* (ser).

Com James Joyce, a quem dedicamos essa pesquisa, Lacan retoma essa questão sobre o corpo sob uma outra perspectiva, ao destacar os acontecimentos de corpo. Trata-se de uma outra apreensão do corpo, uma outra maneira de consistir que é designada sob uma forma falada, sob a forma do inconsciente, uma vez que é da fala como tal que o corpo surge. Primeiro, somos falados. Lacan destaca que a fala é anterior ao ser, a fala do Outro deixa marcas nas quais é possível ver o traço no inconsciente. As palavras tem impacto sobre o corpo e o deixam marcado. Marcas deixadas por uma certa maneira de ter relação com um saber, veiculado por significantes, que constitui a base fundamental do inconsciente (LACAN, 1975, p.50). O sujeito se sustenta no falasser que é o que o psicanalista (1975-76/2007, p. 55) designa como inconsciente.

No Seminário 20: mais ainda (*encore*, em francês, que ressoa *en corps*, no corpo), Lacan (1972-73/1985, p. 190) nos apresenta o inconsciente como sendo um saber, um saber-fazer com a língua. Diferente da linguagem que é uma elucubração de saber sobre a língua, esta diz respeito aos efeitos dos significantes sobre o corpo. É anterior à própria linguagem enquanto sistema organizado. A língua dá lugar à falação do bebê, dos significantes que marcarão seu corpo. Elucubrar saber significa ser capaz de operar com os significantes, com o discurso. O que podemos, então, deduzir disso é que o sujeito, aquele que advém na produção de saber resultante da articulação significativa, é fruto dessa elucubração que é a linguagem (KAUFMANNER, 2007, p. 3). Posição que melhor contempla a vertente pulsional aí implicada, o que está diretamente ligado à questão do gozo. Com falasser o que se destaca é justamente o gozo, o gozo com a língua.

Importante destacar, com auxílio de Kaufmanner (2007, p. 5), que para a psicanálise não interessa apenas o sujeito lógico do significante, mas também aquele que tem seu corpo afetado pelo significante, pelo gozo com a língua. Independente da estrutura, todos tem seus corpos afetados pela língua.

3.5 SOBRE O JOY DE JOYCE – ENTRE O GOZO E A ALEGRIA

Agora deixe por algum tempo meus companheiros serem
 Minha grave Penélope
 E meu Ulysses renascido
 E Dublin como um judeu irlandês.
 Com eles me sentarei, com eles beberei
 Sem dar atenção ao que pensam a imprensa e os homens de imprensa
 Nem deixar sua inacessível casa de felicidade
 Para Helena ou para a tempestuosa Tróia.

James Joyce

Foi com essas palavras que James Joyce descreveu – em carta a Ezra Pound, em 24 de julho de 1917 – a realização da obra que viria a ser um marco na literatura: *Ulysses*, publicado originalmente em 1922, romance que virou do avesso o que se entendia até então como literatura. Tais palavras evocam o prazer que lhe dava escrever seu livro, apesar de todas as dificuldades encontradas e não foram poucas! Joyce, como deixou registrado ao final de *Ulysses*, percorreu três lugares: Trieste, Zurique e Paris, durante o período de 1914 a 1921. Mais que isso, atravessou fronteiras de uma maneira incrivelmente original com a arma de que dispunha, a escrita, enquanto um dos períodos mais terríveis da história eclodia na Europa, revelando nos seus efeitos a face mortífera do gozo: a Primeira Guerra Mundial. Lembrando sempre que o artista antecipa caminhos pelos quais passa o analista, propomo-nos examinar o que o escritor James Joyce que tem embutidos em seu nome, ‘gozo’ e ‘alegria’, pode nos ensinar.

Joy, marca do nome ‘Joyce’, é uma palavra inglesa cuja tradução portuguesa é alegria, deleite, grande prazer. Porém, há ainda outro significado para *joy* que é gozo como destacou Lacan na Conferência “Joyce, o sintoma”, proferida na abertura do “V Simpósio Internacional James Joyce”, ao afirmar que Joyce “tem no final das contas, uma relação com *joy*, o gozo [*jouissance*], tal como ele é escrito na língua que é a inglesa –, por ser essa gozação, por ser esse gozo a única coisa que, do seu texto, podemos pegar. Aí está o sintoma.” (1975-1976/2007, p. 162-163). Eis o motivo de o leitor ficar fascinado, uma vez que Joyce também ecoa o que está presente no nome Freud, ‘alegria’.

Richard Ellmann, na célebre e cuidadosa biografia de James Joyce, explica que “os genealogistas derivam o nome de Joyce do francês *joyeux* e do latim *jocax*” e como Joyce achava que “a literatura devia exprimir o ‘sagrado espírito da alegria’, aceitou seu nome como um augúrio” (1989, p. 28). Joyce também considerava auspicioso o nome Freud, pois *freude*, em alemão, significa alegria. Ele gostava de comentar com seus amigos essa espirituosa coincidência. Em família, era chamado de “Sunny Jim” [alegre Jim] (1989, p. 44), por conta de sua disposição serena e seu bom humor. Também contribuiu para essa alegre atmosfera, o fato do escritor ter nascido no *Groundhog Day* (Dia da Marmota), 2 de fevereiro, data escolhida por ele para ver nascer, não sem as dificuldades inerentes a um parto, os primeiros exemplares do *Ulysses* e *Finnegans Wake*, obras que fariam seu nome entrar para história da arte literária. Há diversas referências à alegria na biografia joyceana, bem como anedotas que revelam um pouco do tipo de humor encontrado em *Ulysses*, obra sobre a qual daremos especial atenção aqui, não apenas pelo seu valor literário, mas sobretudo por ter sido escrita

durante um período extremamente difícil e violento. Um exemplo desse humor foi quando se encontrou em 1902 com o poeta e conterrâneo W.B. Yeats para um café. Joyce (*apud* ELLMANN, 1989, p. 137), nessa época ainda um jovem promissor escritor, declarou ao final da conversa: “Nós nos encontramos tarde demais. O senhor é velho demais para que eu tenha qualquer efeito sobre o senhor”. O humor é o ponto dominante na biografia *James Joyce*.

Afirmar que Joyce tinha gozo com sua obra significa admitir que aí havia um ganho. O psicanalista Ram Mandil (2003), em seu livro sobre os efeitos da letra, examina cuidadosamente a leitura que fez Lacan da obra de Joyce. Um desses efeitos e que nos interessa aqui é o de gozo. Com Lacan, observa que há uma dimensão de satisfação substitutiva que a escrita fornece a Joyce que demonstra o gozo aí obtido quando transforma essa escrita em uma obra enigmática, criada utilizando a riqueza da polifonia das palavras. “Gozo que, com a decisão pela publicação, enlaça-se definitivamente ao Outro da literatura.” (2003, p. 261). Com isso, não ficou restrito ao gozo solitário, se permitiu fazer laço social. É preciso destacar que Joyce trabalhou arduamente para ver seus livros publicados. Ele fazia questão de publicar o que escrevia!

O trabalho artístico inclui, não necessariamente desde o início, o sujeito e o Outro do laço social. No caso de Joyce, havia uma insistência em ter sua obra publicada. Ele chegou a literalmente brigar por isso e enfrentou muitas dificuldades. Seu *Retrato*, por exemplo, foi rejeitado e considerado em relatório por Edward Garnett, como “discursivo demais, informe, descontrolado, e coisas feias, palavras feias, são destacadas demais; na verdade, por vezes parecem ser lançadas no rosto da gente de propósito, desnecessariamente”. Acrescentando: “A não ser que o autor queira usar limite e proporção, não conseguirá leitores. Sua pena e seus pensamentos parecem ter lhe escapado por vezes” (ELMMANN, 1989, p. 501). O *Ulysses* foi banido nos EUA, em 1922, mesmo ano de sua publicação na França, sob a acusação de blasfêmia e obscenidade. Ele só foi liberado em 1933.

Ao promover a assimilação do símbolo ao sintoma, destaca Mandil (2003), Freud toma os sintomas histéricos como a expressão de uma linguagem, buscando o sentido retido. Entretanto a linguagem não se limita ao enlace no qual um significante se liga a um segundo, produzindo assim um novo sentido. Com Joyce, Lacan pôde observar um outro enlace da linguagem, diferente do primeiro que associa o símbolo ao sentido. Mandil sustenta que Lacan, através de suas formulações sobre Joyce, parece demonstrar, não sem surpresa, “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” (2003, p. 268). Tal forma de enlaçamento, ainda

que trabalhe com a mesma matéria, tem outro objetivo. Não se trata de propor a reunião entre significantes com o propósito da produção de sentido, mas essencialmente objetivando a produção de gozo.

Joyce, com sua escrita, promove a fuga constante do sentido. Este nos escapa e faz aparecer nas palavras a dimensão das letras. Porém, afirmar que o sentido escapa não significa que seu texto era sem sentido, mas sim que não há *um* sentido único e exclusivo. Há uma multiplicidade deles colocadas à disposição do dedicado e sensível leitor. Disso decorre não ser possível fazer o que Jung afirmou em uma resenha depreciativa sobre *Ulysses*: “o livro pode também ser lido de trás para diante, pois ele não tem parte de trás, nem de frente, nem de cima nem de baixo” (1932, p. 94-118). Por exemplo, não dá para ir direto ao episódio *Circe*, no qual um sabonete ‘fala’, sem ter passado antes por *Éolo*, na bela passagem da sequência das máquinas de encadernação do jornal que “falam” e se deparar com a ideia de que cada coisa no mundo fala à sua maneira: “Sllt. Quase humano o jeito que ela fica slltando para chamar atenção. Fazendo o melhor que pode para falar. Aquela porta também estava slltando quando rangia, pedindo para ser fechada. Tudo fala à sua maneira. Sllt.”²¹ (1922/2012, p. 253; Gabler, 1922/1993, p. 257).

Em “Ulisses – Um monólogo” (1932, p. 94-118), Jung retocou a resenha escrita originalmente – e que não foi publicada, apesar da permissão de Joyce – buscando amenizar o tom rigoroso e depreciativo com que tratou *Ulysses*, livro que lhe deixou “tonto e aborrecido”. Sobre isso, Joyce (*apud* Ellmann, 1989, p. 774) afirmou: “Ele parece ter lido o *Ulisses* do começo ao fim sem um sorriso. A única coisa a fazer num caso desses é mudar de bebida”. O que ele considerava ruim, pois acreditava que “o motivo do artista – de todos os artistas, tenham consciência disso ou não – é dar prazer aos outros” (*apud* Ellmann, 1989, p. 738). Impossível ler *Ulysses* até o fim sem um sorriso! Como afirmou Caetano Galindo (2012) que dedicou 10 anos de trabalho à tradução e revisão do *Ulysses*: “É claro que o livro é difícil, é complexo mesmo. Mas, se você estiver disposto a colocar ali o esforço que o livro pede, a recompensa é pura e simples diversão”. O próprio Joyce receava que seu *Ulysses* fosse tomado de forma séria: “A pena é que o público exigirá e encontrará uma moral em meu livro, ou pior, podem tomá-lo de algum jeito sério, e, pela honra de um cavalheiro, não há uma única linha séria nele” (*apud* Ellmann, 1989, p. 645).

²¹ [“Sllt. The nethermost deck of the first machine jogged forward its flyboard with sllt the first batch of quirefolded papers. Sllt. Almost human the way it sllt to call attention. Doing its level best to speak. That door too sllt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way. Sllt.”]

Ulysses é um livro gozado. Há relatos de Nora Barnacle, mulher de Joyce, ouvir o marido rindo sozinho enquanto escrevia o romance. Conta Bowker, na mais nova biografia sobre Joyce, que Nora reclamava para um amigo que tinha dificuldade para dormir. Questionada sobre o motivo, explicou: “Eu vou para a cama e, em seguida, esse homem se senta na sala ao lado e continua rindo de sua própria escrita. E então eu bato na porta e digo ‘Jim, agora pare de escrever ou pare de rir’” (2012, p. 401).

Gozo refere-se ao fato observado por Freud de que para o sujeito a experiência do prazer inclui sempre um mais além do princípio do prazer. Trata-se de um conceito necessário para compreender como o sujeito tem a ver com seu sintoma a ponto de amá-lo mais do que o bem-estar, o prazer e mesmo ele próprio, inclusive quando lhe causa sofrimento. É justamente nisso que gozo e prazer se diferenciam. O gozo se alia à dor e designa a satisfação paradoxal retirada dessa dor, o que constitui uma satisfação que pode prejudicar o organismo e se tornar autônoma e até mesmo conduzir à morte (LACADÉE, 2011, p. 94). Freud constatou que “só a morte é grátis” (1938/1992, p. 275). A vida, ao contrário, tem um custo e exige trabalho. O caminho mais fácil, o mais direto, leva sempre ao fim. No final dessa história não há surpresas ou finais alternativos, só há um: a morte, para qual tende toda criatura viva. Perder-se um pouco, errar por outros caminhos, pode ser uma forma de se desviar e retardar tal fim.

A pulsão em sua face mais mortífera mostrou – com grande estardalhaço durante a Primeira Guerra Mundial – que a busca pela satisfação não girava exclusivamente em torno do prazer. Havia algo mais além do princípio do prazer, como demonstrou Freud, o que podemos entender, com Lacan, como gozo, uma satisfação paradoxal que inclui em seu bojo prazer e desprazer. Todos os caminhos pareciam levar à morte no turbulento período de 1914, nos anos da Grande Guerra, acontecimento que destruiu um precioso patrimônio da humanidade e que tanto dera trabalho para conquistar, gerando imensa aflição e desilusão naqueles que acreditavam ter alcançado um grau de civilização que não comportaria tamanha barbárie. Ledo engano, a pulsão mostrara-se não domesticável. Não importa o que se faça, ela sempre exige satisfação!

Refletindo sobre o motivo da guerra, Freud (1933/1992, p. 195) escreveu em resposta a Einstein que tamanha aderência à guerra deve-se ao transbordamento da face destrutiva da pulsão. Apesar de não ser possível eliminar completamente as inclinações para a agressividade nos homens, uma vez que a pulsão de morte é constitutiva, podem-se procurar alguns desvios da via direta para a morte que ganhou forte expressão com a guerra. Em contraposição a *Tanathos*, representando morte e destruição, deve surgir *Eros*, força que estabelece as ligações eróticas entre os homens. Dessa forma, o que se coloca diante do

sujeito é: o laço social ou a morte! *Ulysses*, um tratado sobre o laço social, é a prova de que Joyce escolheu a primeira opção ao fazer uma bela exposição do que é um encontro.

Se a morte é grátis, viver tem um custo muito alto. O mais difícil é fazer laço, uma vez que exige muito trabalho e James Joyce não se furtou a isso. Um trabalho diário, que não se bastou com a escrita de um único livro, como se fosse uma panaceia para todos os males. Mesmo o laço (se imaginarmos um laço de fita, por exemplo) não é algo fixo e permanente, mas amarrado. Uma amarração que pode ser feita e desfeita transitoriamente. O que nos remete ao belo texto de Freud sobre a transitoriedade, no qual defende que o fato de uma obra ter um fim ou ser destruída, como muitas o foram durante a grande guerra, não apaga a satisfação possível de se obter com sua fruição. Sim, a guerra mostrou o barulho que há por trás do silêncio da pulsão de morte, “revelou nossa vida pulsional com toda sua nudez, despertou em nosso interior os maus espíritos que acreditávamos subjugados para sempre pela educação que nos ensinaram durante séculos os mais nobres de nós” (1916/1992, p. 311).

A guerra, expressão da agressividade da pulsão de morte, se mostrou capaz de destruir as coisas mais belas da vida, inclusive as produções artísticas. No entanto, como expõe Freud, tal destruição de uma obra de arte, a transitoriedade do belo, não diminui o seu valor, pelo contrário, aumenta. O que torna mais difícil fruir de sua beleza é uma revolta contra o luto, uma tentativa de evitar a dor da perda de algo precioso. Ao final, superado o luto, ficará provado que o elevado apreço das conquistas e bens da cultura nada perdeu “com o experimento de sua fragilidade. Construiremos tudo de novo, tudo o que a guerra destruiu, e talvez sobre uma base mais sólida e mais duradoura do que antes” (1916/1992, p. 311). Construir o novo, de novo, sempre. Essa construção não é transitória, se faz necessária para cada sujeito, a cada dia, e Joyce com sua grande produção escrita mostra bem isso, uma vez que o mal-estar é irredutível.

O mal-estar na cultura se refere, de acordo com Freud (1930/1992), à oposição irremediável entre as limitações impostas pela cultura e as exigências da pulsão. É um texto no qual Freud vai tirar as consequências do sujeito ser atravessado de forma irredutível pela pulsão de morte. A tendência instalada é a pulsão de morte, a anulação do sujeito. Daí surge a questão: como sair um pouco do gozo avassalador e fazer laço? De acordo com Lacan (1968), é o princípio do prazer que faz barreira ao gozo. Todas as produções da cultura funcionam como freio desviando-nos do caminho direto à morte.

Também é importante lembrar que Freud não parou de trabalhar quando se deparou com o ‘impossível’, a pulsão de morte a acossar sem trégua, pelo contrário, continuou com seu trabalho de invenção e reinvenção constante da psicanálise. Com isso, nos lembra que por

pior que seja, por mais mal-estar que haja na vida, o sujeito pode inventar um jeito de lidar com isso, para cada um e a cada dia. A aposta é na vida porque a morte já é dada desde que nascemos. E é uma aposta que exige muito trabalho, mas que traz alegrias também. A pulsão nos deixa numa situação de desamparo, na qual a escolha se dá entre fazer laço ou morrer mais rápido, lembrando que o laço não é sem mal-estar.

Escrever também não é sem mal-estar, como podemos perceber no momento delicado em que Joyce estava às voltas com seu *Ulysses*. Em 06 de julho de 1919, a Srta. Harriet Weaver escreveu ao escritor, após receber sem entusiasmo o episódio “As sereias”, afirmando que este não lhe parecia alcançar a mesma intensidade. Joyce lhe responde em 20 de julho de 1919, descrevendo de forma tocante o sofrimento envolvido no processo de criação de seu livro, além das suas dificuldades pessoais que incluía graves problemas de saúde:

Desde que recebi sua carta reli esse capítulo várias vezes. Levei cinco meses para escrevê-lo e sempre que termino um episódio minha mente entra num estado de pura apatia do qual parece que nem eu nem o maldito livro jamais emergiremos. (...) Se *As sereias* foi considerado insatisfatório, tenho pouca esperança de que *O ciclope* ou depois *Circe* sejam aprovados: e, mais ainda, é impossível que eu escreva esses episódios rapidamente. Os elementos necessários se fundirão apenas depois de prolongada existência juntos. Confesso que é um livro extremamente cansativo, mas é o único que sou capaz de escrever de momento. (...) Assim que menciono qualquer pessoa nele ouço falar de sua morte ou partida ou infortúnio: e cada episódio sucessivo lidando com algum território da cultura artística (retórica ou música ou dialética) deixa atrás de si um campo devastado pelo fogo. Desde que escrevi *As sereias*, acho impossível escutar música de qualquer espécie. (*apud* Ellmann, 1989, p. 572)

Dores, sofrimentos, problemas insolúveis e desilusões fazem parte da vida de cada um e para suportá-la e torná-la um pouco mais suave, se faz necessário algumas “construções auxiliares”. Freud (1930/1992, p. 75) destacou o caráter indispensável de algo desse tipo e nomeou três classes dessas construções: poderosas distrações, que nos fazem tirar algum proveito de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que diminuem o sofrimento; e substâncias embriagantes que nos anestesiaram. A primeira construção está relacionada com a atividade científica; a segunda e que nos interessa nesta pesquisa é oferecida pelo campo das artes; e a terceira refere-se ao uso de entorpecentes. A economia da pulsão produz gozo. Há economias mais moderadas e outras menos, que exigem maior ou menor dispêndio de trabalho para o sujeito.

No seminário *De um Outro ao outro* Lacan tratou da questão do gozo tomando como baliza a teoria marxista, definindo o mais-de-gozar no avesso da mais valia como uma “função da renúncia ao gozo sob o efeito do discurso. É isso que dá lugar ao objeto *a*. Desde o momento em que o mercado define como mercadoria um objeto qualquer do trabalho

humano, esse objeto carrega em si algo da mais-valia” (1968-69, p. 17-21). É em torno desse mais-de-gozar que gira a produção do objeto *a*, uma vez que nada pode produzir-se no lugar do gozo “sem que um objeto seja perdido”. Lacan percebeu que a perda de gozo também é gozo para o sujeito e a isso ele fica aderido. Para realizar algum trabalho é preciso perder. Não se trata de reduzir o gozo, mas de transformá-lo de modo a ser menos cambaleante para o sujeito, como o é na adição, por exemplo, onde o adicto admite o mínimo de trabalho subjetivo para alcançar o máximo de gozo. No caso da arte é diferente, pois a relação que o artista tem com seu objeto é diversa daquela do trabalhador com o objeto do mercado porque o artista está com seu desejo ali constituído.

Outra construção auxiliar apontada por Freud é o humor. Em “O humor” (1927/1992), ele retorna ao tema trabalhado em “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905/1992), analisando o humor a partir da participação do supereu que deixa de ser sádico com o eu amedrontado. Diferente do chiste e do cômico, o humor tem algo além de liberador, possui também um traço patético e grandioso. Este se refere ao “triunfo do narcisismo” (1927/1992, p. 158), o qual garante que o eu não seja atacado. Por mais que a realidade coloque-o diante de aflitivos infortúnios, o eu se recusa a sentir isso como sofrimento. E mais, demonstra que, para ele, as situações traumáticas são oportunidades para se obter prazer. Freud destaca ser esse o elemento essencial do humor e que o humor não é resignado, mas sim opositor; além de significar o triunfo do eu, encarna também o do princípio do prazer, que se afirma aqui, apesar das adversidades da vida. Assim, desviando o eu da possibilidade de sofrer, o humor tem lugar na série de métodos usados pelos sujeitos para fugir da compulsão para o sofrimento.

O essencial é o propósito que o humor realiza, quer se afirme na própria pessoa ou em outras. Significa: ‘Olhem: esse é o mundo que parece tão perigoso! Um jogo de crianças, nada mais digno do que sobre ele se fazer piada’! Se é realmente o supereu que, no humor, fala de maneira tão afetuosa e confortante ao eu amedrontado, isso nos adverte que temos muitíssimo a aprender sobre a essência do supereu. Além disso, nem todos os homens são capazes de atitude humorística; é um dom precioso e raro, muitos são até incapazes de gozar do prazer humorístico oferecido. E, finalmente: se mediante o humor o supereu quer consolar o eu e lhe proteger do sofrimento, isso não contradiz sua origem na instância parental. (FREUD, 1927/1992, p. 162)

A alegria participa como uma barreira frente ao gozo ilimitado. O humor é característica marcante em Joyce que assim se definiu a Jacques Mercanton: “Eu sou apenas um palhaço irlandês, um grande piadista do universo”. Em outra ocasião, para uma pessoa, Joyce corrigiu “‘In vino veritas’ para ‘In risu veritas’” (*apud* Ellmann, 1989, p. 865). O riso,

por trás do chiste, formação do inconsciente como demonstrou Freud, revela a verdade do inconsciente. Com a eclosão da Guerra, Trieste sofreu ataques aéreos, o que tornou muito difícil a permanência da família Joyce lá. Devido ao recrutamento da maioria dos professores, a Scuola Superiore di Commercio, onde Joyce lecionava inglês, teve de fechar suas portas. Seus alunos particulares ingressaram no Exército ou fugiram para a Itália, fato que foi apresentado comicamente a Silvio Benco por Joyce: “Agora que todo mundo em Trieste sabe inglês, terei de me mudar daqui” (*apud* Ellmann, 1989, p. 477).

O humor peculiar de Joyce está presente em *Ulysses*, começando por esse título – que não aparece em nenhuma das quase mil páginas do livro – aludindo a *Odisséia* de Homero revisitada na forma de uma respeitável paródia. A paródia se caracteriza pela imitação cômica de um texto, reconstruindo-o. Se na *Odisséia* temos um filho em busca de um pai, em *Ulysses* há um pai, Leopold Bloom, em busca de um filho, Stephen Dedalus; não há uma mulher fiel ao marido como Penélope, mas sim uma adúltera, Molly Bloom. Ellmann (1989, p. 465) destaca que “Joyce está sempre fazendo piadas sobre si mesmo.” Algumas vezes, acrescenta “Joyce zomba de si mesmo”, como no episódio em que Bloom fica contemplando Gerty MacDowell, que faz paródia das cenas da visão de Stephen (e de Joyce) da moça na praia no *Retrato*. Joyce também parodiou seus planos de comprar um alaúde e cantar canções do alaudista John Dowland²² nas praias inglesas, através da proposta turnê de concerto de Molly nesse mesmo local. Através de Stephen, ele também satirizou seu pedido revelado ao irmão na juventude de que, caso morresse, fossem enviadas para todas as bibliotecas do mundo cópias de seus versos e epifanias.

Diante das dificuldades intransponíveis impostas pela linguagem, confrontado com o impossível de dizer, Joyce não se deixa abater de forma resignada, conformando-se; pelo contrário, trabalha tais obstáculos, transformando-os numa oportunidade para se obter prazer. O professor Kiberd assinala o fato de Joyce, com *Ulysses*, zombar das palavras e daqueles, incluindo ele próprio, que se consideram capazes de dominá-las, acreditando poder escrevê-las. Das manchetes gritantes do jornalista em *Éolo*, passando por *Gado ao Sol* no qual vários estilos literários são convocados a expressar a origem embrionária da vida, as cartas de Milly Bloom e Martha Clifford, até a lírica poética de Stephen, Joyce “ri de toda escrita” (KIBERD, 2012, p. 48) e com humor consegue reinventar a literatura, com um novo jeito de contar uma história.

²² John Dowland (1563-1626) foi um importante músico e compositor inglês do período renascentista.

A paródia pode parecer um mero arremedo da obra original, mas não escrita pelas mãos de Joyce. Como afirmou Valery Larbaud, revisor da tradução francesa do *Ulysses*, trata-se de uma *comédie humaine*²³, uma comédia que não se origina da inferioridade da classe social de seus personagens, pois Joyce “não zomba de Bloom porque ele não é um ‘Monsieur’ nem de Molly porque ela não era uma ‘dame’... Bloom é um ‘Monsieur’ como, e mais do que, Bouvard e Pécuchet, e Molly é uma ‘dama’, e mais do que, Madame Bovary. Sua educação, suas maneiras, não diferem das *nossas*” (*apud* Ellmann, 1989, p. 743). Em *Ulysses*, podemos observar que Joyce não pretende ridicularizar, através de Bloom, o grande herói grego Odisseu, mas demonstrar o que há de humano no herói e o que há de heroico no homem.

Talvez a maior ironia seja justamente ter dado o nome do herói de Homero para esse romance que narra a jornada de um homem comum, o que tocou na ferida narcísica. Como destacou Kiberd, “Leopold Bloom – concebido por seu criador para falar como um homem comum ultrajado pela injustiça do mundo – tinha ultrajado o mundo justamente por ser comum” (2012, p. 22). Sim, porque Leopold Bloom, o protagonista de *Ulysses*, não é um herói enaltecido pelos seus, o bravo combatente que ganhou uma guerra e conquistou o coração de sua amada Penélope. Ellmann sustenta a originalidade de Joyce, pois nenhum escritor sabia o que era o banal até ter sido escrito por ele, James Joyce, o primeiro escritor “a dotar um homem urbano sem importância de relevância heroica”, revelando assim “que o ordinário é extraordinário” (1989, p. 21-22). Leopold Bloom é uma pessoa simples, sem títulos ou condecorações, aquele que podemos encontrar andando nas ruas por aí.

Ulysses é o romance da vida cotidiana. A história é simples, o difícil é o método, como Joyce mencionou a Budgen (1972, p. 291) “sua complexidade residia apenas em seus meios”, destacando que com ele, “o pensamento é sempre simples”. Trata-se da história de um dia, o célebre 16 de junho de 1904, na vida de um homem, o judeu Leopold Bloom que, após saber da traição de sua esposa Molly, erra pelas ruas de Dublin, ruminando sobre a vida. Nessa caminhada, encontra várias pessoas, mas uma é especial, Stephen Dedalus, o mesmo de *Retrato do Artista Quando Jovem*, que volta de Paris após tomar conhecimento de que sua mãe está à beira da morte. Quanto ao método que revolucionou a literatura, o livro é constituído de três partes, divididas em dezoito episódios. Cada episódio é escrito com uma

²³ Segundo Ellmann (1989, p. 20-21) Dante foi, talvez, o escritor preferido de Joyce, mas a temática dantesca sobre o céu e o inferno, o pecado e o castigo, não era. Joyce preferia como Balzac manter sua comédia humana. *La comédie humaine* é o título pelo qual o escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850) decidiu chamar todo o conjunto de sua obra que é composta por 89 romances, novelas e histórias curtas. Obra que forma um enorme painel do século XIX, considerado uma das mais importantes realizações da literatura. É do herói balzaquiano de *O médico de campanha* que Joyce toma o moto cartesiano “Fuge... Late... Tace.” como inspiração para as armas de seu herói Dedalus: Silêncio, exílio e sutileza (ELLMANN, 1989, p. 442).

técnica literária diferente. Sobre *Ulysses*, Joyce (*apud* Ellmann, 1989, p. 687) chegou a afirmar: “O valor do livro é seu novo estilo”. Diversos estilos, que vão do poema à ópera, do sermão à farsa, da prosa clássica até a mais grosseira gíria, incluindo fazer o leitor penetrar na mente das personagens.

Joyce teve a ideia de escrever o *Ulysses* a partir da lembrança de um momento que aconteceu em sua vida. Cabe lembrar que ele se dizia um escritor quase sem imaginação, que dependia exclusivamente da memória e daquilo que extraía de sua própria vida, além do que recolhia em seus encontros pelo mundo. Ellmann (1989, p. 455) sustenta que Joyce não era um criador *ex-nihilo*, trabalhava compondo com o que se lembrava, e tinha uma boa memória. Enquanto escrevia *Ulysses*, Joyce (*apud* Ellmann, 1989, p. 814) confiou a Ezra Pound em carta de 5 de junho de 1920: “Tenho pouca ou nenhuma inspiração ou imaginação e trabalho muito laboriosamente, exaurindo-me com ninharias”. Sérgio Laia (2001) afirma que tal falta de imaginação foi uma maneira dele se inventar como um autor. Ressaltando que, na composição de personagens, além de misturar muitas referências localizadas em si próprio e nas pessoas de seu convívio, Joyce também acrescentava algum elemento que escapulia do registro da representação originado da realidade.

Especialmente com *Ulysses*, Joyce trouxe Dublin para as páginas. Ela, a cidade – com suas ruas, sua gente, seus lugares e todo seu movimento – também protagoniza a história. Podemos ler as acusações de ‘fracasso’ e ‘ilegibilidade’ ao contar uma história que Joyce sofreu como representando sua fidelidade à vida, daí a meticulosidade em apresentar Dublin nos mínimos detalhes. Para escrever esse livro, o escritor fez um estudo cuidadoso do seu lugar de origem que salta aos olhos a cada página. Eis um exemplo: Como Molly Bloom passara a infância e a adolescência em Gibraltar, Joyce (*apud* Ellmann, 1989) leu e pesquisou tudo que pôde sobre essa ilha, trazendo-a com verossimilhança para dentro da obra.

Laia acrescenta que a obra de Joyce se estabelece na mesma proporção na qual, com sua criação, ele se inventa como autor, “e, nesse processo criativo, seus escritos incorporam cada vez mais o gozo, a satisfação e a alegria que fazem ressonância com o *joy* incrustado em seu nome próprio” (2001, p. 119). *Joy*, que aparece em várias palavras de *Ulysses*, também porque, como pensa Bloom: “Um sorriso garante muita coisa”²⁴ (1922/2012, p. 215; Gabler, 1922/1993, p.196). Bloom é descrito pela sibila como “o homem mais engraçado da terra”²⁵ (1922/2012, p. 734; Gabler, 1922/1993, p. 960). Ou como descreve Bloom em um de seus monólogos: “É alegre eu sinto que é. Nunca escrevi. Por quê? Minha alegria é outra alegria.

²⁴ [“A smile goes a long way”]

²⁵ [“the funniest man on earth”]

Mas são ambas alegrias. É, alegria há de ser. O simples fato da música prova que você é.”²⁶ (1922/2012, p. 466; Gabler, 1922/1993, p. 587). O psicanalista também chama a atenção para o desafio que é apreender o autor, especificamente Joyce:

Nesse mesmo contexto de desafio, procurando investigar os entrelaçamentos da loucura e da literatura em Joyce, sustentaria que uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real da sua existência, mas que também produz efeitos sobre essa vida e não se limita a ser um simples reflexo do autor que a viveu. Não há como abriremos mão da parceria vida e obra: Lacan ensina-nos que o autor, e sobretudo Joyce, *goza* de sua obra – há um *uso* que o autor faz de sua própria criação, e um uso que escapa a toda concepção psicológica do autor ou da obra. Com Lacan, proponho abordar a obra como um campo de gozo em que o autor tenta amarrar a trama de sua vida (2001, p. 95).

O livro é marcado por dois encontros marcantes na vida de Joyce, conforme descrição do biógrafo Ellman (1989): com Alfred H. Hunter e com Nora Barnacle. Ambos acontecem em junho de 1904, após a morte da mãe, May Joyce. Poucos dias após o encontro com Nora, Joyce estava bêbado e levou uma surra por abordar uma moça que estava acompanhada. Ele caiu no meio da rua sozinho. Relata-se que ele fora levado para casa por um semidesconhecido, Alfred H. Hunter. Então temos um homem deixado a sua própria sorte e um outro que, sem conhecê-lo, pára e o ajuda a se levantar. Hunter, que diziam ser judeu e traído pela esposa, será o modelo para Leopold Paula Bloom. Joyce interrogou seu irmão Stanislaus e sua tia sobre quem era Hunter, solicitando detalhes de sua vida. Além dele, outras pessoas também contribuíram para completar o protagonista de *Ulysses*. Eram pessoas com quem Joyce encontrava e escutava, sem descartar ninguém. E para quem o recriminava por perder tempo com isso, ele (*apud* Ellmann, 1989, p. 23) respondia: “Nunca encontrei um chato”.

O plano para a história de *Ulysses*, já com esse título escolhido, foi mencionado por Joyce, segundo Ellmann (1989), em carta ao irmão Stanislaus em 30 de setembro de 1906. Seria a história do dublinense supostamente judeu Alfred Hunter, de quem passou a buscar informações necessárias para a criação de seu personagem. Sobre o *Ulysses*, Joyce o descreveu em carta de 21 de setembro de 1920 a Carlo Linati, como sendo a epopeia de duas raças, Israel e Irlanda, e concomitantemente o ciclo do corpo humano assim como uma breve história de um dia. Ele também o definia como uma espécie de enciclopédia. Sua intenção nesse livro que levou sete anos de trabalho não se limitava a expor “o mito *sub specie temporis nostri* mas permitir a cada aventura (isto é, cada hora, cada órgão, cada parte

²⁶ [“That’s joyful I can feel. Never have written it. Why? My joy is other joy. But both are joys. Yes, joy it must be. Mere fact of music shows you are.”]

interconectada e inter-relacionada no esquema somático do todo) condicionar e até criar sua própria técnica” (*apud* Ellmann, 1989, p. 642-643). Tal aventura, apesar de ser composta de pessoas, é uma pessoa.

Bloom, como definiu Joyce, é um ‘homem completo’ e explicou para o amigo Frank Budgen que Leopold Bloom é completo tanto no sentido tridimensional, como numa escultura, quanto no ideal e acrescentou: “Eu o vejo de todos os lados, por isso ele é total, no sentido da figura do seu escultor. Mas ele é um homem completo também – um homem bom” (*apud* BUDGEN, 1972, p. 17-18). Ele é completo, principalmente, por compartilhar sua vida com uma mulher e “morar com uma mulher é uma das coisas mais difíceis que um homem tem de fazer”, afirmava Joyce (*apud* BUDGEN, 1972, p. 191). Joyce compartilhou sua vida com uma mulher, Nora Barnacle, com quem viveu até seus últimos dias e escreveu um livro descrevendo esse encontro marcante de 16 de junho de 1904. Algum tempo depois, ele disse a Nora que ela fez dele um homem (JOYCE, 1909/2012, p. 56) e dedicar-lhe *Ulysses* foi sua prova de amor. Um encontro parece simples, mas não se lembrarmos que entre um homem e uma mulher há um muro de dificuldades. Joyce precisou ultrapassar muitos obstáculos para fazer laço.

Em um país dividido entre católicos e protestantes, Joyce insere um judeu nas ruas de Dublin. Sobre os judeus, certa vez, afirmou a Frank Budgen que às vezes pensava “que foi um sacrifício heróico de parte deles recusarem-se a aceitar a revelação cristã. Olhe para eles. São melhores maridos do que nós somos, melhores pais e melhores filhos” (*apud* Ellmann, 1989, p. 464). Também não deixa de ser uma ironia e abrir possibilidades apresentar seu protagonista dublinense como um judeu, apresentando-se indiferente a todas as formas religiosas.

Ulysses é pacifista, Joyce (1922/2012, p. 841; Gabler, 1922/1993, p. 1172) faz Stephen dizer aos soldados: “eu detesto ação” [“I detest action”], partilhando da mesma concepção de Bloom que diz ao cidadão: “Mas não adianta, ele falou. Força, ódio, história, isso tudo. Isso não é vida pros homens e mulheres, ódio e xingamento. E todo mundo sabe que é exatamente o contrário disso que é a vida de verdade”²⁷ (1922/2012, p. 534; Gabler, 1922/1993, p. 687). Ratificando uma posição avessa à violência, ao declarar: “Assassínio, jamais, pois que dois males não perfaziam um bem”²⁸ (1922/2012, p. 1032; Gabler, 1922/1993, p. 1472). Por

²⁷ [“But it’s no use, says he. Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that that is really life.”]

²⁸ [“Assassination, never, as two wrongs did not make one right”]

exemplo, no episódio *O ciclope*, o charuto que Bloom fica brandindo na frente do cidadão tem a mesma força da lança que Ulysses usa para cegar o ciclope, mas sem o uso da violência.

Ezra Pound exaltou o *Ulysses*, afirmando que Joyce avançou a partir do ponto em que Gustave Flaubert havia deixado a literatura e que “Ulisses possui mais forma que qualquer romance de Flaubert” (1922/1991, p. 131). Porém, a recepção ao livro fora decepcionante para Joyce. Virgínia Woolf chegou a afirmar que era “vulgar”, “o livro de um operário autodidata”, “de um estudante desagradável coçando suas espinhas” (*apud* Ellmann, 1989, p. 650). Edmund Gosse, ainda mais hostil, chamou Joyce de “charlatão literário”: “O Sr. Joyce é incapaz de publicar ou vender livros na Inglaterra, devido à sua obscenidade”. *Ulysses* chegou a ser proibido e julgado por um tribunal. Culminando com a desaprovação de sua tia Josephine que afirmou que o *Ulysses* não servia para se ler, obtendo como resposta: “Se o *Ulysses* não serve para se ler”, disse Joyce (*apud* Ellmann, 1989, p. 661), “a vida não serve para se viver”. Apesar das severas críticas iniciais, *Ulysses* se firmou como um marco literário, gerando frutos até hoje na Irlanda.

No dia 16 de junho é comemorado em diversas partes do mundo o *Bloomsday* (dia de Bloom), numa referência ao *Doomsday* (dia do Juízo Final): o laço social em contraposição à morte. Podemos dizer que se trata do dia internacional do encontro. Dia escolhido por Joyce por celebrar o primeiro encontro marcado entre ele e Nora Barnacle, aquela que viria a ser sua companheira por toda a vida. Esse é o dia mais conhecido da literatura. Dia da celebração do laço social. Data tão importante para o artista, que escrevera dois anos após a publicação de seu livro: “Hoje 16 de junho 1924 vinte anos depois. Será que alguém vai se lembrar desta data” (*apud* Ellmann, 1989, p. 698). Indagação também presente em *Ulysses*: “quem em que mundo em que tempo lerá essas palavras escritas?”²⁹ (1922/2012, p. 156; Gabler, 1922/1993, p. 85). Ser lido, o que demonstra a importância do laço com o leitor ao compartilhar seus escritos, dando-lhes também prazer e assim justificando o motivo do artista.

Ao ter o esquema de seu livro requisitado por Benoît-Méchin para traduzir o episódio *Penélope*, Joyce lhe dá apenas pedaços dele, protestando de forma bem-humorada: “Se eu lhe desse tudo imediatamente, perderia minha imortalidade. Coloquei aí dentro tantos enigmas e quebra-cabeças que mantereí os professores ocupados por séculos, discutindo sobre o que eu quis dizer, e esse é o único meio de assegurar nossa imortalidade” (*apud* Ellmann, 1989, p. 642). Passados 94 anos da publicação original, esse dia e o artista continuam sendo celebrados. Conforme noticiado no jornal *The Irish Times* (2012), o *Bloomsday* de 2012 em

²⁹ [“Who ever anywhere will read these written words?”]

Dublin contou com a presença do Presidente da República da Irlanda, Michael D. Higgins, além de 111 escritores – entre eles, o ganhador do Nobel de literatura, Seamus Heaney – que leram trechos de *Ulysses*. O Presidente Higgins afirmou que o *Bloomsday* é “um dia muito importante não apenas do calendário literário de Dublin, mas um dia que é comemorado internacionalmente como o dia em que deu origem à obra que mudou o mundo da literatura”. Esse é um dos únicos dias reservado para a celebração de uma obra de arte literária.

Para Joyce, refletindo através de seu *Stephen Herói*³⁰, “a arte não é uma fuga da vida. É exatamente o oposto. A arte, ao contrário, é a expressão central da vida. O artista não é um sujeito que fica balançando um céu mecânico diante do público. O padre faz isso. O artista faz afirmações a partir da plenitude da sua própria vida; ele cria...” (1904/2012, p. 67). Importante lembrar que esse escritor passou por grandes dificuldades ao longo da vida, porém não se deixava abater e a sua arte “ia além do infortúnio e da frustração que se acostumara a considerar notas dominantes de sua vida, e expressava sua única piedade, uma rejeição do medo e da crueldade em nome da humanidade e do método da comédia” (ELLMANN, 1989, p. 472). Método que argumentava ser superior à tragédia por provocar alegria, ao passo que a tragédia promove a tristeza. Após a morte do pai, em 29 de dezembro de 1931, Joyce comentou com Louis Gillet: “A vida é tão trágica... nascimento, morte, partida (separação), doença, morte, que temos permissão de nos distrairmos e esquecer um pouco”. (*apud* ELLMANN, 1989, p. 795). Sua obra, exaltando a vida, serviu para distrair da morte. A perseverança e a vontade de deixar uma marca neste mundo depois de sua partida só ratificam sua aposta na criação artística como necessidade vital.

Brincando com as palavras, Joyce começa seu *Ulysses* com uma palavra que inicia com a letra ‘s’ e termina com a letra ‘y’ (*Stately* [Solene]) e finaliza com uma que começa com ‘y’ e termina com ‘s’ (*Yes* [Sim]). Tal inversão de letras já revela *Ulysses* como uma obra de contrários. Ele é ao mesmo tempo cômico e sério, épico e dramático, simples e complexo. Numa carta a Budgen, Joyce (*apud* Ellmann, 1989, p. 619) escreveu: “A última palavra (humana para todos os humanos) fica com Penélope. Essa é a autenticação indispensável para o passaporte de Bloom para a eternidade”. *Yes*, sim, “a palavra mais positiva na linguagem humana” (Joyce *apud* Ellmann, 1989, p. 643) que sustenta um princípio de Joyce, colocado nas palavras de Stephen, o de que a literatura consiste na “eterna afirmação do espírito do

³⁰ *Stephen Hero* é a obra da qual emergiu *Um retrato do artista quando jovem*. Foi escrita no decorrer de um único dia (7 de janeiro de 1904) na forma de ensaio autobiográfico. Posteriormente, num processo que levaria cerca de uma década, foi enxugada em sua versão final como *Um retrato*.

homem.”³¹ (Joyce, 1922/2012, p. 943; Gabler, 1922/1993, p. 1327). *Ulysses* é a resposta de Joyce à Guerra, um sim em saudação à vida: “Vida longa à vida!”³² (Joyce, 1922/2012, p. 844; Gabler, 1922/1993, p. 1180). Sim!

³¹ [“eternal affirmation of the spirit of man.”]

³² [“Long live life!”]

4 JOYCE: DE VAGABUNDO A INVENTOR

*Stephen Dedalus é o meu nome,
Irlanda é o meu país.
Em Clongowes tenho a minha residência,
Mas só no céu espero ser feliz.*³³

(Anotação do caderno de Stephen Dedalus) James Joyce

Conforme a etologia, muitos animais, entre eles, o ser humano, não nascem prontos. Quando ele nasce tem que realizar um trabalho que pode até parecer fácil e natural, mas não é e só nos damos conta disso quando esse trabalho não dá o resultado esperado, como acontece nos casos de psicose. Trata-se do complexo trabalho de juntar seu corpo com a linguagem. São duas dimensões distintas – a primeira é do registro do imaginário e a segunda, do simbólico – que entram em choque no real e isso precisa ser resolvido, pois uma característica do falasser é justamente o fato de que os significantes afetam e deixam marcas no corpo. Até mesmo antes de nascer, o bebê humano já é falado, uma vez que aquela a exercer a função de mãe imprime palavras nele. Tudo é mediado pela linguagem e para articulá-la com o corpo cada um tem que inventar algo. Este invento é singular.

Todos independente de suas estruturas clínicas, das formas como se estruturam na vida, terão que inventar um modo de habitar o mundo e encarar o trauma do encontro com o real. Para cada sujeito, uma invenção singular. Nas neuroses, os discursos, desenvolvidos por Lacan, se apresentam como soluções, saber fazer com o traumatismo da língua. Nas psicoses, não acontece da mesma forma, há diferenças como vimos no capítulo 2. A linguagem também é o material que se apresenta para o psicótico, o problema é que seu uso é diferente do estabelecido. No entanto, o sujeito psicótico também terá que inventar uma solução singular. Nem sempre consegue fazer isso com sucesso, às vezes é necessário um analista para auxiliá-lo a reconhecer os recursos de que dispõe para sustentar sua invenção. Para solucionar esse problema, Lacan inventou o conceito de *sinthoma*.

³³ Stephen Dedalus is my name, Ireland is my nation. Clongowes is my dwellingplace. And heaven my expectation.

4.1 TODO MUNDO É LOUCO, OU SEJA, DELIRANTE

“Todo mundo é louco, ou seja, delirante.” É o que conclui Lacan (1979/2010, p. 31), em um de seus últimos textos publicados, ao colocar em questão o ensino da psicanálise na universidade, no caso a Paris VIII (Vincennes/Saint Denis) onde se encontra o Departamento de Psicanálise. Isso no contexto freudiano da educação e da psicanálise como sendo da ordem do impossível. Porém, isso não deve servir como desalento e sim como desafio para os analistas. Freud não recuou diante disso, tampouco Lacan. Por que todo mundo é delirante? Porque não existe a ideia de normalidade ou de uma saúde mental universal. Mais ainda, Lacan sustenta que não há relação sexual! Não há encaixe, tampouco complementaridade entre os sexos, a ideia de completude do mito de Aristófanes, o personagem que, em *O Banquete* de Platão, fez um discurso sobre o amor assentado na busca do homem por sua outra metade.

O que esse aforismo de Lacan explicita é que todo sujeito terá que se virar frente ao real, terá que inventar uma solução diante da inexistência da relação sexual. Como explica Miller (2011, p. 87) “o *sinthoma* singular é também uma verdade que se expressa: *Todo mundo é louco, todo mundo faz uma elucubração de saber sobre o sinthoma*”. Quer dizer, todos elocubram, realizam um trabalho prolongado e incessante de saber sobre o modo de gozar. Ao afirmar que todo mundo delira, Lacan aponta que toda relação precisa ser construída, trata-se de uma invenção. Isso é delirante porque não há relação previamente concebida, quer seja determinada geneticamente ou por instintos. A resposta diante do indizível é sempre uma construção. Se não tem relação, então temos que inventar. Para habitar o mundo e fazer laço social todo ser falante, independente de sua estrutura clínica, terá que inventar o seu modo.

O quarto elo, o *sinthoma*, é necessário para todos. Na neurose, por exemplo, o Nome-do-Pai é esse quarto elo. Tanto o sujeito psicótico quanto o neurótico, dentro das suas possibilidades, realizam construções para habitar o mundo. “Todo mundo delira”, quer dizer, todo mundo constrói algo para organizar o seu mundo. A forma de enodar os três registros é singular e todos precisam fazê-lo. Existem enodamentos diferentes. A cada um, seu jeito de enodar.

Tema do seminário 23 de Lacan, *O sinthoma* (1975-76/2007) faz parte da assim chamada clínica dos nós que leva em conta o fato de os diagnósticos não serem tão evidentes. Em um mundo onde não há relação, será preciso descobrir maneiras de se construir relação. Relação esta que é amarrada pelo quarto elo, pois se desatarmos, por exemplo, um dos três

registros do nó borremeano, *RSI*, os demais se separam, pois não há nada que ligue diretamente um elo ao outro. Os registros não se misturam e não há relação entre eles. Só com três não se sustenta. É preciso de quatro sempre. É o quarto elo quem faz a amarração e este é chamado de *sinthoma*, o qual é diferente de sintoma. Este é aquilo de que o sujeito se queixa, enquanto aquele é o que estrutura a vida psíquica, o que amarra os três registros (JIMENEZ, 2005). Ou seja, o sintoma é curável; o *sinthoma* não. Este é aquilo que não é possível tirar do sujeito porque faz parte dele e sem isso, ele não se reconheceria mais. Nesse caso, a função dos psicanalistas deve ser reconhecer o que está fazendo função de *sinthoma*, ou seja, o que mantém amarrados os registros, e preservá-lo. Ou, então ajudar o sujeito a construir esse quarto elo, ali onde essa função não está presente.

4.2 JOYCE, O ERRANTE

Quando se pensa em um grande nome da literatura, certamente o escritor James Joyce vem à lembrança. Aquele que, com sua arte, é saudado como inventor de uma nova literatura, transformando seu *Ulysses* em um marco da literatura. Com o auxílio da meticulosa biografia escrita por Richard Ellmann passamos a conhecer um pouco melhor James Joyce. Este nasceu em 2 de fevereiro de 1882 em Dublin, Irlanda – segundo filho (o primeiro não sobreviveu) de John Stanislaus Joyce e de Mary Jane Murray – e foi registrado incorretamente como James Augusta que, ao ser crismado, escolheu como seu nome o de Santo Aloísio: James Augustine Aloysius Joyce.

James nasceu em uma família católica e rica, herdeira de grandes propriedades de terras, as quais vieram a ser hipotecadas com os nascimentos dos dez filhos, sem incluir três abortos. Depois de onze hipotecas não havia mais propriedades, apenas dívidas. Depois da morte de John Joyce, o acadêmico francês Louis Gillet perguntou a James o que fora seu pai, e ele respondeu no mesmo estilo: “Ele foi um falido” (ELLMANN, 1989, p. 40). É esse pai falido na sua função de inscrição do Nome-do-Pai que pode ser determinante para James Joyce inventar algo capaz de fazer suplência a tal falta. No *Retrato do artista quando jovem*, publicado em 1916, ele narra suas experiências de infância e adolescência com o codinome escolhido de Stephen Dedalus, recriando os ritos de passagem para a idade adulta, que incluíram a separação da família, dos amigos e da Irlanda para ir viver em Trieste, depois em Paris. Nele, Simon Dedalus, pai de Stephen, era um sujeito ordinário e decadente, um pai falido. Este personagem é inspirado em John Joyce, pai de James.

Um ponto nos chama a atenção: a errância. Em carta datada de 29 de agosto de 1904 àquela que viria a ser sua companheira por toda a vida, Nora Barnacle, Joyce escreveu: “Não posso fazer parte da ordem social senão como um vagabundo” (2012, p. 37). Ele estava pronto para partir como ator ambulante, mas Nora o deteve. Para ela, Joyce (2012, p. 64) escreveu outra carta na qual se definiu como “estranho amante errante teimoso ciumento”. A marca da errância permaneceu em Joyce. Passemos a analisar o percurso realizado por ele, inicialmente na posição de vagabundo, aquele que leva uma vida errante, até com sua arte alcançar um lugar no laço social, a ponto de sua obra ser tema de vários e exaustivos estudos, pelo mundo.

Vagabundo – em latim *vagabundus*, de *vagari* (errar, no sentido de vagar) – termo que, segundo *Le Petit Robert* (2001), diz respeito àquele que leva uma vida errante, nômade; que muda sem cessar, sem ser detido por uma regra, flutuante; que se desloca sem cessar, que erra pelo mundo, aventureiro, viajante; que não tem domicílio fixo nem recursos reconhecidos; que flana. Em língua portuguesa, um sinônimo de vagabundo é *vagamundo*, destacando a ideia de alguém que erra pelo mundo. Eis o significante, *vagabond*, com o qual Joyce contava para se inserir no laço social.

Em Paris, Joyce viveu tempos difíceis, chegou mesmo a viver como vagabundo, passou fome, como relatou em cartas à família, conforme relatado por Ellmann (1989, p. 161-163). Suas roupas eram puídas, botas gastas e camisas sujas para economizar a despesa com a lavanderia. Seus dentes estavam num estado tão ruim que ele não podia tomar uma sopa quente de cebola, sem retorcer-se de dor, o que indica o estado de precariedade material que atravessou. Pouco tempo depois, Joyce retorna a Dublin devido ao grave estado de saúde de sua mãe. Nesse retorno a sua terra natal, ele quase não escrevia, bebia, fazia pequenos empréstimos e andava sem destino pelas ruas a ponto de ser chamado de mendigo.

Joyce não queria voltar para a casa de sua família. “Então, mais vagabundo do que nunca, passou algumas noites com sua tia Josephine” (ELLMANN, 1989, p. 222), mas fora obrigado a sair. Ficou hospedado com um estudante de medicina e “acabou com Oliver St. John Gogarty na mais estranha residência que jamais teria, a torre Martello em Sandycove” (1989, p. 222). Inspiração para o primeiro episódio de *Ulysses*. Esse amigo, Gogarty, chamava Joyce de “Aengus Errante” (1989, p. 200). Aengus era filho do Dagda, deus supremo do tuatha de Danaan, era o deus irlandês da juventude, beleza e do amor, retratado como pássaro em busca de seu companheiro ideal (GIFFORD, 1974, p. 252). Uma versão de sua lenda afirma que esse companheiro apareceu em sonho na forma de cisne, ave na qual se transforma para voar para longe com ela. O que Joyce faz com Nora.

4.3 AS ARMAS DE JOYCE: SILÊNCIO, EXÍLIO E SUTILEZA

Em seu *Retrato do artista quando jovem*, Joyce abandona a ideia de abraçar o sacerdócio para, através da arte, “recriar a vida”, não sem antes errar, usando o silêncio, o exílio e a sutileza como suas armas:

Não servirei àquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria ou a minha igreja: e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza (1916/1987, p. 244; Barnes & Noble, 2004, p. 720)³⁴.

Quando James Joyce iniciou sua carreira literária se apresentou como Stephen Dedalus, nome que alia elementos cristãos e pagãos: Stephen foi o primeiro mártir do cristianismo e Dedalus, o maior inventor do paganismo. Stephen seria como um santo da literatura e como Dedalus inventaria asas para voar mais além de seus compatriotas e também um labirinto com uma arte baseada em grande engenho (ELLMANN, 1989, p. 193). Joyce foi assim como o herói da mitologia grega um fazedor de labirintos, demonstrando sua sutileza, seu engenho, sua astúcia, como pode ser traduzido o original *cunning* que se refere à capacidade inventiva. Dedalus era pai de Ícaro, figuras que representam o sonho humano de voar. Ele era um artífice muito habilidoso, conhecido por suas invenções e pela perfeição de seus trabalhos manuais, construiu o labirinto de Creta com inúmeros corredores tortuosos que davam uns para os outros e que pareciam não ter começo nem fim, fazendo com que a pessoa que entrasse desse volta sobre si mesmo e seguisse, ora para frente, ora para trás, num percurso errante. Dedalus fez o labirinto a pedido do rei Minos para prender o temível Minotauro, mas o rei contrariado mandou-lhe prender em uma torre da qual conseguiu fugir. Porém, não podia sair da ilha por mar por causa da vigilância mantida pelo rei. Astucioso, assim reflete Dedalus: “Minos pode vigiar a terra e o mar, mas não o ar. (...) Tentarei esse caminho”. E começou a construir asas para si e para seu filho, Ícaro. Ao final do trabalho, o artista viu-se em pleno voo (BULFINCH, 2002, p. 191-193).

Tal engenho pode ser verificado na composição na forma de labirinto construída no *Ulysses*, como comentou Budgen ao ver Joyce trabalhando no episódio “Rochedos errantes” que “era ver um engenheiro no trabalho com compasso e régua de cálculo, um topógrafo com

³⁴ [I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use, silence, exile and cunning.]

teodolito e cadeia de medidas, ou mais Ulyssiano, talvez, um comandante de navio conferindo o sol, lendo o registro e calculando a deriva e o declínio da corrente” (BUDGEN, 1972, p. 123). Além disso, Joyce escreveu essa parte “com um mapa de Dublin diante dele com o qual traçou em tinta vermelha os caminhos de Lord Dudley e de Padre Conme”, calculando “com um cronômetro o tempo necessário para seus personagens percorrerem uma determinada distância na cidade” (1972, p. 124-125). Um trabalho meticuloso que exigia, inclusive, a matemática.

A outra arma utilizada é o silêncio que o escritor guarda, não faz julgamentos nem comentários. Como afirma Lacan (1955/1998, p. 353): “É que o silêncio comporta a fala, como vemos pela expressão guardar silêncio, que, para falar do silêncio do analista, não significa apenas que ele não faz barulho, mas que se cala *em vez de* responder”. Joyce também não responde. O silêncio está em *Finnegans Wake*, por exemplo, quando ele diz que vai botar a linguagem para dormir. Além destas duas armas, o escritor precisava de outro requisito para se expressar com sua arte, o exílio. E é sobre este que vamos nos deter a seguir por causa da relação com a errância.

Em seu *Retrato do Artista quando jovem*, Joyce narra sua saída da Irlanda para ir ao encontro do mundo, iniciando por Paris, pois “havia um ímpeto de marcha errante em seus pés que queimavam querendo partir para os confins da terra. — ‘Vamos! Vamos!’ — parecia gritar o seu coração”. [There was a lust of wandering in his feet that burned to set out for the ends of the earth. On! On! his heart seemed to cry.] Para onde? Perto do “coração selvagem da vida” [wild heart of life] (1916/1987, p. 172; Barnes & Noble, 2004, p. 460). O escritor viajou e manteve-se exilado de seu país natal até a morte. De Dublin, partiu para Trieste, passou pelas cidades italianas de Pola (hoje chamada Pulj, fica na Iugoslávia) e Roma, voltou a Paris e depois Zurique, cidade na qual está enterrado. Ellmann nos conta que ele “era viajante tanto por natureza quanto por necessidade. Quando complicara suficientemente sua vida num lugar, preferia, em vez de simplificá-la, mudar-se para outro lugar, de modo que empilhava envolvimento sobre envolvimento” (1989, p. 235). Em *Ulysses* (JOYCE, 1922/2012, p. 877), Bloom pergunta a Stephen: “Por que você deixou a casa de seu pai?”, e recebe como resposta: “Para procurar o infortúnio”.

Joyce sempre escreveu sobre a Irlanda, mas não era um nacionalista, tampouco acreditava em resgatar as origens, como proposto pelos escritores ligados ao Renascimento, a partir de uma romantização da vida rural e campesina. Em função de ver a Irlanda como um lugar atrasado, o escritor, assim como Stephen Dedalus (protagonista do *Retrato do artista quando jovem*) parte para inventar na forja de sua alma a “consciência incriada” de sua raça.

Papel assumido por Joyce em uma carta datada de 22 de agosto de 1912 endereçada a Nora: “(...) eu sou um dos escritores desta geração que talvez esteja finalmente criando uma consciência na alma desta raça miserável” (2012, p. 125). Como afirma Lacan, “é essa a missão que Joyce se dá” (1975-76/2007, p. 23).

Era preciso partir para inventar. Não era possível continuar em Dublin, pois para ele, essa cidade sofria de uma espécie de paralisia. Em discussão com o irmão Stanislaus, afirma: “Esta cidade [Dublin] está sofrendo de uma hemiplegia da vontade. Eu não tenho medo de viver.” (*apud* Ellmann, 1989, p. 174). Essa paralisia aparece logo na abertura de *Dublinenses* (1914/2012), seu livro de contos sobre Dublin e seus habitantes. Ele sai desse lugar paralisante, assume para si, em seu primeiro romance, o nome de um inventor, Dedalus, e movimenta o cenário literário com sua escrita.

Joyce interpretava sua própria condição como a de um exilado, como escreveu ao irmão Stanislaus em 28 de fevereiro de 1905: “Cheguei ao ponto de aceitar minha situação presente como um exílio voluntário – não é assim?” E continua, explicando o motivo: “Isso me parece importante em parte porque provavelmente com ele gerarei um futuro suficientemente pessoal para satisfazer o coração de Curran e também porque me fornece aquela nota com que pretendo levar a cabo meu romance” (ELLMANN, 1989, p. 248). Curran, colega da University College Dublin, receara que Joyce ficaria sem material autobiográfico, não tendo material para um segundo livro. Sua partida de Dublin com Nora lhe daria a conclusão do *Retrato do artista quando jovem*, mantendo a promessa de escrever um romance em dez anos e poder colocar no final: Dublin, 1904. Trieste, 1914. Tal marca também aparece no final de seus outros livros, indicando as cidades onde o romance foi escrito e as datas inicial e final.

Para Joyce, o exílio era uma condição artística e isso marca sua obra. Como destacou Ellmann (1989, p. 146-147): “Partir de seu país era uma estratégia de combate. Outra estratégia, intimamente ligada com ela, era escrever. (...) Escrever era em si uma forma de exílio para ele”. Escrever era partir, deixar cair algo que a princípio fora rejeitado pelos editores, mas ao final deixou seu nome, Joyce, marcado na literatura. Joyce se torna exilado não por ter sido expulso de sua terra natal, mas por escolher se retirar dela. A saída do lugar familiar leva-o à errância, a uma busca pelo seu lugar no mundo, e remete à experiência da viagem.

O exilado pode ser tomado como aquele que saiu de sua terra natal em direção ao um novo mundo, no qual o estrangeiro não fosse mais confundido com o inimigo. Ele é chamado por Freud de *Kulturweltbürger*, cidadão do mundo culto, aquele que, com a Guerra, ficou

“desorientado e perplexo em um mundo que se lhe tornou estranho, sua grande pátria desintegrada, seu patrimônio comum devastado, seus cidadãos divididos e aviltados” (1915/1992, p. 282).

De Dublin, Joyce escreve para Nora: “Me senti (como sempre) um estrangeiro em meu próprio país.” Acrescentando sobre o filho Giorgio, nascido na Itália: “Senti orgulho de pensar que meu filho – meu e teu, aquele lindo garotinho que você me deu, Nora – sempre será um estrangeiro na Irlanda, um homem falando outra língua e educado em outra tradição” (2012, p. 79). Vive todo o resto de sua vida fora da Irlanda, como estrangeiro. Lacan evoca a mistura de línguas, *savoir y faire*, de Joyce. Nele, há algo de estrangeiro. Ele viajou bastante, por vários países, o que implicava de certa forma se abrir para as línguas estrangeiras. Ele passou da viagem por países para viajar por palavras, línguas diversas.

O sujeito é um exilado! Exilado da linguagem, uma vez que não há significante que dê conta de seu ser. Exilado do corpo, posto que ter um corpo não lhe é assegurado de antemão; e exilado até mesmo da posição de sujeito. Para a psicanálise, ‘exílio’ é o próprio efeito de ser falante não de outra língua, mas da língua singular do sintoma como exílio da relação sexual (VASCHETTO, 2010, p. 26). Exílio é o melhor termo para exprimir a não-relação e é justamente sobre isso que gira tudo o que há em *Exiles* (LACAN, 1975-76/2007, p. 68). Quando Lacan disse “Joyce, o sintoma” estava também se referindo ao fato de que toda a obra joyceana testemunha isso e o sintoma central de Joyce é o feito da carência própria da relação sexual que toma a forma que o enoda à sua mulher, Nora, como escreve na peça *Exiles* (Exilados). Esta é também um registro de suas experiências pessoais envolvendo o início do seu relacionamento amoroso com Nora Barnacle quando os dois partiram da Irlanda para se exilar na Itália em 1904. A trama gira em torno de um triângulo amoroso entre um artista, Richard, sua esposa, Bertha e um jornalista, Robert. O entrelaçamento entre vida e obra aparece, por exemplo, quando Joyce coloca suas palavras endereçadas a Nora: “[Você] fez de mim um homem” (1909/2012, p. 56) na boca de Bertha: “Eu fiz dele [Richard] um homem” (1918/2003, p. 159).

Exilada é toda pessoa impedida de voltar para casa, seja por banimento ou escolha própria. Refletindo sobre o exílio, o crítico literário palestino Edward Said (1984/2003, p. 50-54) o opõe ao nacionalismo. Enquanto este representa um atestado de pertencimento a um lugar, o exílio é marcado pela separação. O exilado está apartado da terra natal, das raízes e do passado. Diante desta perda, ele é compelido a criar “um novo mundo para governar”, daí tantos exilados serem romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. O autor sustenta que James Joyce escolheu o exílio para dar força a sua vocação artística. Com

base no que apresentou Ellmann na biografia do romancista irlandês, “Joyce arrumou uma querela com a Irlanda e a manteve viva, de maneira a sustentar a mais rigorosa oposição ao que era familiar” (SAID, 1984/2003, p. 55). O motivo disso seria o fato de o exilado atravessar fronteiras, rompendo assim barreiras do pensamento e da experiência.

Joyce chegou mesmo a afirmar o exílio como condição para compreender sua obra. Ao saber que o escritor dinamarquês Tom Kristensen lera *Ulysses* longe de sua terra natal, Joyce (apud ELLMANN, 1989, p. 853) comentou: “É preciso estar no exílio para compreender-me.” E acrescenta: “Stuart Gilbert me leu quando vivia na Birmânia”. A leitura da obra de Joyce demanda que se suporte um certo estranhamento, um desprendimento do que é puramente familiar, e aceitar se perder pelos labirintos da linguagem.

Joyce erra, mas não está desinserido do laço social. Nele, há errância, mas também há método. Sua escrita, sobretudo *Finnegans Wake*, exhibe um modo de errar de língua em língua, de um modo muito particular, mantendo distância física em relação à língua inglesa, uma vez que seu exílio voluntário acontece em países não anglófonos, como a Itália, a França e a Suíça. É interessante observar essa distância da sua língua materna ao mesmo tempo em que escreve seus livros em inglês e no exterior.

O primeiro estágio do exílio de Joyce, e, o mais amargo, acabara em Roma, quando sucumbira a um estado de ânimo de ternura ao planejar ‘Os mortos’, o que fora seguido por três visitas à terra natal. A Irlanda só era visitável a partir de seus livros. Joyce não voltou, mas seus personagens voltaram a Dublin e compartilharam de sua presença bem como de seu estranhamento diante desse cenário. Joyce visitou a Irlanda pela última vez em 1912 e assim descreve: “Acho difícil chegar a qualquer conclusão senão esta – de que a intenção era de me esgotar e se possível estrangular definitivamente. Mas não conseguiram isso” (ELLMANN, 1989, p. 421). O escritor havia sido hostilizado em suas últimas visitas à cidade natal e receava voltar. Indagado sobre o motivo de não voltar à cidade Joyce respondeu: “Isso me impediria de escrever sobre Dublin” (apud ELLMANN, 1989, p. 792). Jamais voltou a Dublin, nem para o enterro do pai, tampouco para buscar refúgio quando a Guerra irrompeu na Europa, acontecimento que o levou a Zurique, onde morreu.

4.4 JOYCE, O SINTHOMA

Joyce é nomeado por Lacan (1975-1976/2007, p. 11-17) em função das duas vertentes que se apresentam em sua arte como: “Joyce, le sinthome”, que ressoa com *le saint-homme* (santo homem, numa alusão à formação jesuíta do artista e à influência de São Tomás de

Aquino) e também como “Joyce, esse pobre-diabo”, aludindo a associações possíveis entre a figura do diabo e a do herético. Aqui, Lacan se vale das ressonâncias entre *hère*, pobre-diabo, e *hérétique*, herético, lembrando que Joyce passa a rejeitar o cristianismo: “Quando era estudante travei uma guerra secreta contra ela [igreja católica] e recusei aceitar as posições que me oferecia. Ao fazer isso eu me tornei um mendigo, mas mantive o meu orgulho” (2012, p.37).

Como Lacan se aproxima do artista Joyce? Não foi por motivos de ordem psiquiátrica, tampouco com o intuito de psicologizar a arte, pois explicar a arte pelo inconsciente lhe parecia suspeito, explicar a arte pelo sintoma lhe parecia mais sério (1975, p. 36). Nesse momento, Lacan ainda não dispunha do termo ‘sinthoma’ para tratar dessa questão envolvendo psicanálise e as formas de invenção do sujeito para habitar o mundo. Mas é disso que se trata, tanto que o seminário dedicado ao artista foi nomeado ‘o sinthoma’. Com este conceito, Lacan, encontra uma solução para o problema colocado pelas psicoses não desencadeadas, aquelas que não têm os fenômenos típicos, como alucinação e delírio.

Lacan estava interessado na arte como uma maneira de avançar certas ideias em psicanálise. Como destaca Marie-Hélène Brousse (2007, p. 13), ele não discute sobre esse artista “para demonstrar que Joyce era psicótico, embora aconteça de ele fazer essa hipótese. O que o interessava em Joyce era aprender dele a via pela qual um sintoma pode ser definido de uma maneira diferente da definição clássica de sintoma em psiquiatria e em psicanálise”. Com o auxílio do exemplo de Joyce, Lacan inventa não apenas uma nova definição, mas também uma nova função do que é o sintoma em psicanálise. Conclui que este é um exemplo perfeito de que o artista ensina ao psicanalista e Joyce ensinou a Lacan o sentido do sintoma naquele momento. O que está em jogo aqui é muito mais um novo saber sobre o ser falante, o sinthoma, do que um diagnóstico. A ênfase recai no saber fazer com isso que lhe acomete e não numa limitação nosológica.

Lacan teve o cuidado de reconhecer não ter analisado Joyce, somente lido seus escritos. Freud também não analisou Schreber. A investigação analítica atinge o espectro da clínica, mesmo quando o sujeito em questão não esteve em análise com quem se propôs a trabalhar seu caso, como aconteceu com Schreber – a quem Freud nunca viu, mas pôde desenvolver sua teoria sobre a psicose a partir das *Memórias de um doente dos nervos* (1905/1984) do Doutor em Direito Daniel Paul Schreber – e também com James Joyce por Lacan, como já mencionamos.

Joyce, o sintoma diz respeito ao fato de o escritor – trata-se apenas de uma conjectura – ser desabonado do inconsciente. Quando Lacan diz “*Joyce, o sintoma*, é que o sintoma, o

símbolo o abole (...). Não é somente *Joyce, o sintoma*, é Joyce como, se assim posso dizer, desabonado do inconsciente” (1975, p. 160). Lacan utiliza o termo *dasabonné*³⁵ que, em língua francesa, quer dizer deixar de ser assinante de algo. Embora trabalhe a mesma matéria, a linguagem, 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” (MANDIL, 2003, p. 268). Mandil, levando em conta a trajetória de Joyce, verte *desabonné à l'inconscient* para “exilado do inconsciente” (2003, p. 207), expressão que preferimos adotar tendo em vista a importância dada por Joyce ao exílio, tido como uma de suas armas, e sua posição de errante.

Desabonado implica uma construção, um trabalho, uma suplência. É única, é singular. Ele pode não ser assinante do inconsciente, mas faz todo um trabalho de construção cujo princípio é a homofonia. Joyce faz uma torção, um equívoco, ao ponto de ficar quase ilegível ao longo de sua obra. O lapso aparece nessa torção entre um significante e outro. A obra de Joyce está cheia de linguagem. Há sentido que circula, há equívoco.

A língua dos invasores é muito importante para Joyce e é “estranho que se possa chamar *desabonado do inconsciente* alguém que joga estritamente apenas com a linguagem, ainda que se sirva de uma língua entre outras e que é” (...) “aquela dos invasores, dos opressores” (LACAN, 1975-76, p. 162). A língua de Joyce é uma língua que quase foi apagada do mapa, da qual sabia alguns pedaços, “o bastante para se orientar, mas não muito mais” (LACAN, 1975-76, p. 162). A língua original da Irlanda é a gaélica, depois veio o inglês na figura do invasor. Oficialmente, a Irlanda possui essas duas línguas: gaélico ou irlandês e inglês. Uma nação cambaleando entre duas línguas, como Joyce demonstra na seguinte passagem do diário de Stephen Dedalus em *Retrato*:

John Alphonsus Mulrennan acaba de regressar do ocidente irlandês. Gosta de números de jornais europeus e asiáticos. Contou-nos que encontrou lá, numa cabana da montanha, um ancião. O ancião tinha olhos vermelhos e um cachimbo curto. Esse ancião falava irlandês. Mulrennan falava irlandês.

³⁵Sérgio Laia, tradutor do seminário *O sintoma* para o português, optou por “transpor *désabonné* para o português traduzindo-o, quase que homofonicamente, como ‘desabonado’. Se adotamos essa tradução, entramos, sem dúvida, em um campo semântico bem diferente daquele do termo francês. Mas esse outro campo não deturpa o que Lacan visa com o termo *désabonné* e ainda nos permite aceder a um sentido diretamente associado à loucura. Porque tanto Joyce em sua obra, quanto os loucos em seus delírios mantêm, de um modo muito evidente, uma posição de descrença, de descrédito, e mesmo de depreciação, com relação à estabilidade de um sistema organizador do mundo da palavra e da realidade das coisas, responsável pelas significações e articulações discursivas que acolheriam os falantes tornando-se referências balizadoras de seus destinos”. (2001, p. 162).

Depois o ancião e Mulrennan puseram-se a falar inglês.³⁶ (1916/1987, p. 249; Barnes & Noble, 2004, p. 598).

Embora possa parecer que Joyce estivesse zombando das propagadas esperanças do renascimento da língua que abrisse caminho para a comunicação com o passado gaélico, ele também não estava muito satisfeito com a Irlanda anglófona do presente. Apesar do ancião se esforçar para lembrar algumas frases em irlandês para o estudante, a verdade, segundo Joyce, era que a língua inglesa também não oferecia um conjunto expressivo amplo o suficiente para o povo irlandês (KIBERD, 2012, p. 40). Isso faz parte do mal-estar provocado pelo impossível de dizer, pelo tragicômico da incomunicabilidade refletida por Stephen durante uma conversa com o deão inglês de estudos em sua universidade:

– A linguagem que estamos falando é dele antes de ser minha. Quão diferentes são as palavras *lar*, *Cristo*, *cerveja*, *mestre*, nos seus lábios e nos meus! Não posso escrever nem pronunciar tais palavras sem perturbação de espírito. A sua linguagem, tão familiar e tão estrangeira, será sempre para mim uma língua adquirida. Nem fiz nem aceitei as suas palavras. Minha voz segura-as entre talas. A minha alma gasta-se na sombra da sua linguagem.³⁷ (1916/1987, p. 189; Barnes & Noble, 2004, p. 559)

A língua que Joyce fala é do inglês, do invasor, antes de ser dele. Joyce evoca a inquietação e o estranhamento diante disso. Língua, tão familiar e tão estrangeira ao mesmo tempo, que não recebemos de nascença, é adquirida do Outro. No caso, o escritor reforça que isso não se dá de forma pacífica, sua voz a sustenta a contragosto, sua alma se inquieta na sombra da língua do invasor. Mas essa língua é muito importante para Joyce, sua obra é escrita na língua inglesa e ele é reconhecido como um dos maiores escritores dessa língua. Porém, Joyce não se limita ao inglês, retalhos de irlandês aparecem no *Ulysses* e no *Finnegans Wake*, ao lado de várias outras línguas.

Joyce disse para Stefan Zweig³⁸ (2014, p. 235) que “escrevia em língua inglesa, mas que não pensava e nem queria pensar em inglês: ‘Quero’, disse-me então, ‘uma língua que esteja acima das línguas, uma língua a que todas sirvam. Não posso me expressar totalmente em inglês sem, com isso, encerrar-me em uma tradição’”. Mas como esta língua não existe, ele teve que inventá-la. Bom lembrar que a língua não é individual, ela designa o conjunto de

³⁶ [John Alphonsus Mulrennan has just returned from the west of Ireland. European and Asiatic papers please copy. He told us he met an old man there in a mountain cabin. Old man had red eyes and short pipe. Old man spoke Irish. Mulrennan spoke Irish. Then old man and Mulrennan spoke English.]

³⁷ [-The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words home, Christ, ale, master, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.]

³⁸ Stefan Zweig (1881-1942) foi escritor, poeta, dramaturgo, jornalista e biógrafo austríaco de origem judaica.

expressões e palavras regidas por uma gramática usadas por um povo que a compartilha. No entanto, a invenção que o sujeito faz sobre a letra é singular.

No caso de Joyce, seu trabalho é meticuloso, ele se distancia fisicamente da língua inglesa, uma vez que vai morar em países não anglófonos, se afastando da língua materna, ao mesmo tempo em que é nesta língua que vai escrever, mas já não se pode dizer que seja a língua inglesa tal qual a conhecemos porque Joyce a fragmenta a ponto de quase destruí-la, mas como ele explicou a Max Eastman: “Eu lhes devolverei sua língua inglesa. Não a estou destruindo em definitivo” (*apud* Ellmann, 1989, p. 673).

Ele desautoriza a língua, as palavras perdem seu sentido habitual. Sua tradução não se esgota. Por exemplo, *Ulysses* foi publicado pela primeira vez no Brasil em 1966, traduzido pelo filólogo Antônio Houaiss. Depois, em 2005, foi traduzida pela professora Bernardina Pinheiro e em 2012, foi lançada a terceira tradução brasileira, a do professor Caetano W. Galindo. Em língua portuguesa, temos ainda a tradução de João Palma-Ferreira, em Portugal, e a quinta e última de Jorge Vaz de Carvalho. Em língua portuguesa está o maior número de traduções desse livro, seguida da língua japonesa, com quatro.

É no *Retrato do artista quando jovem* que vemos mais nitidamente o processo de transformação do artista, como nessa passagem na qual Stephen Dedalus depois de recusar um convite para entrar para o seminário jesuíta, “obedecendo a um instinto erradio”, descobrindo que é artista:

— Um dia de nuvens listradas vindas do mar.
A frase, o dia e a cena harmonizavam-se num coro. Seriam as suas cores?
Consentiu que elas fulgissem e esmaecessem, tinta após tinta: o ouro do sol nascente, o vermelho e o verde dos pomares de macieiras, o azul das vagas, a fímbria cinzenta das nuvens algodoadas. Não, não eram as suas cores — era o equilíbrio e a densidade do período em si. Seria, pois, que ele amava apenas o erguer e o tombar rítmico das palavras mais do que a associação delas em legendas e em cores? Ou seria que, sendo de visão tão fraca como era, e tão tímido de espírito, tirava menos prazer do reflexo do mundo sensível inflamando-se através do prisma da linguagem multicolorida e ricamente ajazada, do que da contemplação dum mundo interior de emoções pessoais espelhando-se perfeitamente num lícido período de prosa farta?³⁹ (1916/1987, p. 168-169; Barnes & Noble, 2004, p. 457).

³⁹[— A day of dappled seaborne clouds.

The phrase and the day and the scene harmonised in a chord. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself: Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose.]

Joyce se fez ler um livro que é corpo: *Ulysses*. Nele, ele se faz um corpo, da ordem do imaginário. *Ulysses* é para construir o corpo, o imaginário, nele há um quadro imaginário do discurso. Cada episódio, a partir do quarto, do livro diz respeito a um órgão do corpo: Rim, genitais, coração, pulmões, esôfago, cérebro, sangue, ouvido, músculo, olho e nariz, útero, aparelho locomotor, nervos, esqueleto, carne, o que aparece centrado na forma como os personagens experimentam seus próprios corpos. Ele morre de úlcera duodenal. Tem sérios problemas nos olhos, o que o levou a realizar várias cirurgias.

Joyce tinha certa aversão à psicanálise e mencionava isso com amigos, o que não o impediu de se utilizar de algumas descobertas freudianas como matéria para escrever sua obra. Tal aversão se esclarece na medida em que:

a clínica analítica se consolidou socialmente como uma prática interpretativa: os analistas tratavam o sintoma como *símbolo* de alguma coisa oculta no *inconsciente* e a ser *revelada* pelo tratamento. Quando Lacan se propõe a falar de ‘Joyce o sintoma’, estamos às voltas com uma situação bem diferente. Ao vazar o campo da representação, ao se furta à figuração imaginária de uma narrativa, ao tomar por matéria as palavras e não tanto o enredo ou a composição de personagens e, por fim, ao compor uma trama que faz valer a satisfação e o gozo já incrustados no próprio nome de seu autor, a obra de Joyce vai ser abordada por Lacan como um sintoma, capaz de presentificar o que o sintoma tem de mais singular, ou seja, capaz de evidenciar ‘que, o sintoma, o símbolo, ele o abole’ (LAIA, 2001, p. 155).

Nos primórdios da psicanálise, Freud percebeu que símbolo e sintoma estavam articulados e assim, o sintoma histérico era tratado como a expressão de uma linguagem cujo sentido oculto poderia ser encontrado. Aí temos o discurso do inconsciente, no qual um significante liga-se a outro produzindo um sentido. Com Joyce, Lacan notou um outro enlace possível da linguagem, não mais visando o sentido, mas a produção de gozo. Na conferência “Joyce, o sintoma” (1975-76/2007), realizada cinco meses antes do início de seu Seminário dedicado a Joyce, Lacan deixa bem claro a diferença entre símbolo e sintoma e a justificativa da escolha deste último para se referir a Joyce. Embora o título venha escrito com o termo tradicional, ‘sintoma’, nele já aparece a distinção “entre o pai como nome e o pai como aquele que nomeia, este último suscetível de pluralização, segundo artifícios de nomeação que cada um forja” (BASTOS, 2008, p. 355).

Joyce permite a Lacan resolver algumas questões em psicanálise. Como um sujeito desabonado do inconsciente pode se sustentar graças a um trabalho de criação baseado na letra? A obra de Joyce se trama como um sintoma desabonado do inconsciente porque, para além de uma trama subjetiva, ela se envereda pelo que Lacan chamou de *lalíngua*, essa dimensão que se evidencia, por exemplo, na lalação infantil, em que os mal-entendidos, os

equivocos ou mesmo a criatividade no trato com a língua acabam por erodir o circuito convencional a que a linguagem é, frequentemente, delimitada (LAIA, 2001, p. 175).

Joyce escancara a loucura da linguagem, aludida por Lacan pelo fato de sermos *parlêtres*⁴⁰ [falasseres] termo que aponta a anterioridade da língua sobre o ser, demonstrando “que é da linguagem que nós temos esta loucura de que há ser” (1975, p. 49). *Parlêtre* é a forma usada por Lacan para substituir o termo corrente *l'être parlant* [ser falante], destacando a prioridade da fala sobre o ser, bem como sustentando a dependência do ser pela linguagem, pois “se ele não falasse, não haveria a palavra *ser*...” (1974-75, aula de 18-02-1975). Falasser tem a vantagem de substituir o termo inconsciente, o qual é fundado sobre a experiência que consiste numa relação original com *lalangue* [lalíngua], língua justificadamente materna visto que é da boca da mãe que a criança recebe as primeiras palavras, os significantes que marcarão seu corpo. Uma língua ainda desordenada, fora da estrutura gramatical. Quando Lacan (1975, p. 47) sublinha que o inconsciente é estruturado como *uma* linguagem e não estruturado como *a* linguagem trata-se desta última estar ligada ao universal, algo genérico, ao passo que *uma* linguagem refere-se ao particular, cada um tem a sua língua ou cada um fala a sua língua.

Ulysses vem acompanhado por um roteiro-chave de leitura, o que não impede o leitor de se perder. Ler este livro é como errar por lugares estranhos, estranhamente familiares, ao seguir o fluxo do pensamento. Nesse movimento errante o leitor também pode fazer descobertas. Joyce havia dito: “o que escrevo não deixará de dar trabalho aos universitários”. Lacan (1975-76/2007, p. 159) sustenta que isso só é possível “porque o texto de Joyce é repleto de problemas totalmente cativantes, fascinantes para o universitário mastigar”. O que não é o caso do psicanalista. Este está muito mais voltado para aquilo que não se encaixa de jeito nenhum, para a não-relação, do que em buscar um sentido para resolver os problemas deixados por Joyce.

A reação de um leitor diante de um texto joyceano, especialmente *Finnegans Wake*, pode ser pensada através da reação de Alice, personagem de Lewis Carroll⁴¹, ao escutar o poema “Pargarávio” que começa assim: “Solumbrava, e os lubriciosos touvos / Em vertigiros persondavam as verdentes;” e continua repleto de palavras-valises⁴². Ao final, a menina

⁴⁰ *parlêtre*, traduzido em português por falasser, resulta da condensação entre *parle* [fala] e *être* [ser].

⁴¹ Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) – Escritor, matemático, lógico e fotógrafo inglês.

⁴² *Portmanteau word* [palavra-valise], conforme nota de Martin Gardner, aparece pela primeira vez em “Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá” de Carroll (1872/2002, p. 207) e tornou-se uma expressão para denominar palavras que carregam, como uma valise ou mala, vários significados. James Joyce é considerado, na língua inglesa, o grande mestre da palavra-valise. A influência de Carroll se faz presente em *Finnegans Wake* que, assim como os livros de Alice é também um sonho. Nele, há inúmeros exemplos de palavras-valises, bem

afirma: “Parece muito bonito, (...) mas é *um pouco* difícil de entender! (...) Seja como for, parece encher minha cabeça de ideias... só não sei exatamente que idéias são.” (Carroll, 1872/2002, p. 145). Carroll (1872/2002, p. 206) – através de seu personagem Humpty Dumpty, ao explicar para Alice o poema “Pargarávio” – assim se refere à palavra-valise: “*lubriciosos* significa lubrificados que é o mesmo que escorregadios, e operosos, ágeis. Entende, é uma palavra-valise... há dois sentidos embalados numa palavra só”.

Em *Finnegans Wake*, fica mais claro que o ‘novo’ é buscado por Joyce a fim de dotar sua obra de originalidade. Ele inventa artifícios estilísticos, neologismos. Parece brincar com as infinitas possibilidades do uso da língua, aliás, diversas línguas. Antes de criar suas histórias, faz um estudo criterioso, seja sobre a descrição fiel da cidade de Dublin, seja em relação ao estilo do “fluxo da consciência” a partir da análise do monólogo interior⁴³. A escrita de Joyce não é sem uma estruturação, nem invadida por um puro *nonsense*, senão não poderia ser lida. O escritor trabalha arduamente, esquematizando, anotando, revisando e reescrevendo a fim de amarrar a astúcia linguística e narrativa encontrada, principalmente, em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*.

Em *Finnegans Wake*, uma única palavra abre espaço para diversos sentidos, como já vimos, encham a cabeça de ideias. Ao ler em voz alta, podem-se encontrar palavras inglesas reveladas ao pronunciar palavras que aparentemente não são inglesas: “whyi deed ye diie?” (FW I,6, 1939/2004, p. 37), vertida em “Why did we die?” e mesmo inglesas: “big wide harse” tornando-se “Big wild horse” (FW I,8, 1939/2004, p. 41). Em uma mesma sequência fônica é possível localizar dois grupos de palavras diferentes: “magazine wall” e “maggy seen all” (FW I,7, 1939/2004, p. 39). Isso é uma marca da obra de Joyce: “o texto joyceano é, antes de tudo, um movimento de errância” (EYBEN, 2012, p. 13). O texto se move no espaço, erra, é um escrito que se inscreve de alguma forma no leitor. A construção por camadas da frase é feita e desfeita a todo o momento, demonstrando quase literalmente que a escrita na página branca se mostra viva.

A escrita joyceana é caracterizada por marginalias, anotações à margem de um escrito. Ellmann (1989, p. 546) relata que Joyce andava com os bolsos cheios de pedacinhos de papéis onde fazia pequenas anotações sobre cada homem que ele encontrava, uma vez que seu

como referências a personagens carrollianos. Humpty Dumpty, por exemplo, aparece logo na primeira página, no trecho que simboliza a queda de Tim Finnegan, e na última. Alice e seu autor também aparecem no *Finnegans*, codificado como ‘Ledwidge Salvatorious’ e ela como a menina perdida em ‘Wonderlawn’: “Though Wonderlawn’s lost us for ever. Alis, alas, she broke the glass! Liddell lokker through the leafery, ours is mistery of pain.” [Ainda que o País-das-Maravilhas nos esteja pra sempre perdido. Aliás Alice partiu o espelho! Num relance, o risco do raio pela lâmina, nosso é o mistério da dor.] (FW II,270, 1939/2004, p. 136-137).

⁴³Técnica literária – na qual o narrador expõe questões de cunho introspectivo, revelando motivações interiores, pensamentos – que Joyce dizia ter tomado de empréstimo do escritor francês Édouard Dujardin (1861-1949).

material do Ulysses é toda a vida humana. Da matéria bruta, se permitindo a cada errante encontro com o outro – sem descartar ninguém que passava por seu caminho – se surpreender com o que ali havia de mais estranhamente familiar, trabalhava a ideia até a exaustão, lapidando palavras. Para isso, Joyce andava com papel e caneta, anotando o que via e ouvia, para depois escrever as histórias. Quando preenchia os dois lados dos papéis, continuava a escrever diagonalmente e, ao voltar para casa, decifrava as pequenas notas⁴⁴ com uma lente de aumento, geralmente bastando algum indício do que escrevera.

Ao ler os escritos joyceanos é preciso estar atento para o instante da experiência que emerge graças a uma revelação interior abrupta, a chamada epifania que não significava a manifestação de Deus, ainda que pudesse ser uma boa metáfora para o que ele tinha em mente (ELLMANN, 1989, p. 116). Para Joyce a epifania era a súbita revelação da essência de uma coisa:

Primeiro reconhecemos que o objeto é *uma* coisa, então reconhecemos que constitui uma estrutura organizada, com efeito, uma *coisa*: finalmente, quando a relação entre as partes é singular, quando as partes se ajustam a um ponto especial, reconhecemos que se trata *daquela* coisa que de fato é. A alma do objeto, a sua essência, salta-nos aos olhos, separando-se dos paramentos da aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura seja assim ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania. (JOYCE, 1904/2012, p. 172)

As epifanias joyceanas são artifícios utilizados para, ao desnudar as imagens que figuram as coisas, apreender o real que se impõe fora de toda representação possível. As epifanias estão ligadas ao real, dão sinal dele sem, no entanto, se apresentarem como simples aparências dele ou como se o traduzissem em palavras (LAIA, 2001, p. 140). A epifania de Joyce testemunha o fato de que real e simbólico estão enodados diretamente e não por um terceiro, enquanto o imaginário está solto.

Nosso interesse aqui reside no caráter errático que podem assumir as palavras para Joyce, como podemos observar nessa epifania:

[Bray: na sala de visitas da casa no Terraço Martello.]
 Sr. Vance – (entra com uma bengala)... Ó, você sabe, ele vai ter que se desculpar, sra. Joyce.
 Sra. Joyce – Ó sim... Tá ouvindo isso, Jim?
 Sr. Vance – Ou ainda – se não o fizer – as águias virão e os olhos lhe arrancarão.
 Sra. Joyce – Ó, mas eu tenho certeza que ele vai se desculpar.
 Joyce – (*debaixo da mesa, para si mesmo*)

⁴⁴A Biblioteca Nacional da Irlanda disponibiliza em seu portal online uma coleção de manuscritos (a partir de fotos tiradas dos originais) de James Joyce no seguinte endereço: [http://catalogue.nli.ie/Search/Results?lookfor=&filter\[\]=digitised%3A%22Digitised%22&filter\[\]=authorStr%3A%22Joyce%2C+James%2C+1882-1941%22](http://catalogue.nli.ie/Search/Results?lookfor=&filter[]=digitised%3A%22Digitised%22&filter[]=authorStr%3A%22Joyce%2C+James%2C+1882-1941%22)

– Os olhos arrancar
 Desculpar,
 Desculpar,
 Os olhos lhe arrancar.

– Os olhos arrancar
 Desculpar,
 Desculpar,
 Os olhos lhe arrancar.⁴⁵ (JOYCE, 2012, p. 26-27)

Essa epifania demonstra ainda a importância da homofonia para Joyce, aquilo que ressoa do significante, por isso ele queria que seus livros mais do que lidos fossem escutados.

A propósito de seu método de trabalho, Joyce deixa claro que precisa de bastante tempo para escrever seus livros. Franck Budgen (1972, p. 20) relata um diálogo que teve com Joyce bem ilustrativo sobre isso. Ao visitá-lo, pergunta a Joyce como estava indo o trabalho com *Ulysses*. “Estou trabalhando duro nele o dia todo”, responde Joyce. “Isso significa que você escreveu muito então?” “Duas frases”, diz Joyce. O amigo estranhou, mas Joyce não parecia estar brincando, e pensando no escritor francês Gustav Flaubert, perguntou-lhe: “Você está à procura da *mot juste* [palavra certa]?” “Não”, responde Joyce, “Eu já tenho as palavras. O que eu estou procurando é a ordem perfeita das palavras na frase”. Joyce estava escrevendo o episódio “Lestrigões” que corresponde à aventura de Ulysses com os canibais na Odisseia. Nesta existe um motivo para a sedução, a filha do rei canibal. Sedução que, no livro de Joyce, aparece como saias de seda das mulheres numa vitrine. As palavras com as quais queria expressar o efeito disso no seu herói com fome são: “Perfume de abraços o todo assaltou. Com carne faminta e obscuramente, por adorar ardia mudo” (JOYCE, 1922/2012, p. 315). Diferente de Flaubert que podia ficar muito tempo à procura da *mot juste* para os seus romances, Joyce já tinha a palavra, o problema era colocá-las em ordem, na ordem perfeita. Isso faz lembrar as estradas que abrem, estudadas anteriormente. Há algo de errante nisso, ter todas as palavras, mas não conseguir ordená-las.

⁴⁵ [Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace.]

Mr Vance – (comes in with a stick)... O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce – O yes... Do you hear that, Jim?

Mr Vance – Or else – if he doesn't – the eagles'll come and pull out his eyes.

Mrs Joyce – O, but I'm sure he will apologise.

Joyce – (under the table, to himself)

- Pull out his eyes,
 Apologise,
 Apologise,
 Pull out his eyes.
- Pull out his eyes,
 Apologise,
 Apologise,
 Pull out his eyes.

Real, simbólico e imaginário são registros distintos, mas que não estão totalmente disjuntos, visto que não dá para pensar um sem o outro. Inclusive, o desenlace desses registros causa problemas ao sujeito. Um belo exemplo disso nos é dado por Joyce, através de Stephen, em *Retrato do artista quando jovem*, quando apanha de palmatória por não estar escrevendo sua tarefa. O prefeito dos estudos, não acreditando que o menino havia quebrado seus óculos despropositadamente, o repreende violentamente, numa cena assim descrita:

Stephen fechou os olhos e estendeu no ar a mão trêmula com a palma para cima. Sentiu o prefeito dos estudos tocá-la por um instante nos dedos, para esticá-la e depois o roçar da manga da batina ao ser a palmatória erguida para bater. Uma pancada ardente, zunindo, ressoou como um pesado cair de madeira se quebrando, fazendo a sua mão trêmula revirar toda como uma folha ao fogo; e o som e a dor encheram-lhe os olhos de lágrimas escaldantes. Todo o seu corpo tremia de medo; o seu braço arriava e a sua mão entortada e lívida abanava como uma folha solta no ar⁴⁶ (1916/1987, p.61; Barnes & Noble, 2004, p. 210).

O corpo como objeto – um pedaço do corpo, a mão, como uma folha solta no ar, como um objeto que se desprende do corpo. No caso de Joyce, real e simbólico encontram-se enlaçados, enquanto que o imaginário estaria solto. Esse imaginário é o do corpo, configurando o que se solta, deixando-se cair. Outra referência é o episódio da surra descrita no *Retrato do artista quando jovem*: no momento em que Stephen defende Byron como o maior poeta, seus colegas batem nele, acusando-o de herege. Porém, após o ocorrido, o jovem não experimenta nenhuma cólera, “tinha sentido que certa força o houvera despojado dessa súbita onda de raiva tão facilmente como um fruto é despojado de sua mole casca madura”⁴⁷ (1916/1987, p. 91; Barnes & Noble, 2004, p. 294). Nessa metáfora, algo que se destaca como uma casca, Lacan (1975-76/2007, p. 146) observa que Joyce tem uma relação com seu corpo próprio sob a forma de “deixar cair”. E cai por não haver algo que suporte o corpo como imagem. Ele faz seu corpo através da escrita. Uma verdadeira odisseia do corpo. Há uma estrutura. É o que permite a Joyce simular o *sinthoma*, pois “Joyce não sabia que ele fazia o *sinthoma*, quero dizer, que o simulava. Isso era inconsciente para ele. Por isso, ele é um puro artífice, um homem de *savoir-faire*, o que é igualmente chamado de um artista” (LACAN, 1975-76/2007, p. 114). *Savoir-faire* é uma expressão francesa formada por *savoir* (saber) e

⁴⁶ [Stephen closed his eyes and held out in the air his trembling hand with the palm upwards. He felt the prefect of studies touch it for a moment at the fingers to straighten it and then the swish of the sleeve of the soutane as the pandybat was lifted to strike. A hot burning stinging tingling blow like the loud crack of a broken stick made his trembling hand crumple together like a leaf in the fire: and at the sound and the pain scalding tears were driven into his eyes. His whole body was shaking with fright, his arm was shaking and his crumpled burning livid hand shook like a loose leaf in the air.]

⁴⁷ [he had felt that some power was divesting him of that sudden woven anger as easily as a fruit is divested of its soft ripe peel.]

faire (fazer) que diz respeito à habilidade para se fazer algo. Ele faz seu corpo através da escrita.

Lacan interroga se Joyce era louco, mas não diz claramente que o escritor era psicótico. A hipótese de Lacan é que o imaginário estava solto e então precisou de uma suplência para suprir essa carência. Joyce dizia que quase não tinha imaginação e que se esforçava bastante. Importante notar aí a relação com a falta do imaginário. Outro ponto é que ele precisava sempre enquadrar a realidade: exemplo de Cork, o esquema de Ulysses, a definição de *Finnegans Wake* como um círculo perfeito (um círculo e um quadrado ao mesmo tempo). Ele via tudo enquadrado.

A propriedade borromeana é a de que os três elos se juntam através de um, um que vai fazer uma costura entre os outros dois furando-os, e se qualquer um deles se solta, o nó se desfaz. Quando um dos pontos de cruzamento não se dá ocorre o lapso do nó. Lacan também chama de erro (1975-76/2007, p. 89-90) cuja função é a de uma transformação que faz com que o nó de trevo (o nó mais básico por ter apenas três pontos de intersecção) se desenode, virando uma simples rodinha de barbante. O lapso do nó se dá quando um dos elos passa por outro ponto que não aquele que faria o enodamento, por exemplo, pode acontecer de passar por baixo, ao invés de passar por cima.

O nó de Joyce é uma escritura particular, não é como as outras. Há lapso no nó de Joyce, localizado por Lacan na seguinte falha: o elo correspondente ao imaginário passar por cima do correlativo ao real, ao invés de passar por baixo, deixando cair o imaginário que “desliza, exatamente como o que acontece com Joyce depois de ter levado aquela surra” (1975-76/2007, p. 147). Existe erro no nó e por isso tem que se encontrar um jeito de corrigi-lo. Lacan vai dizer que o lapso do nó é corrigido pelo sinthoma. É este que, como quarto elo, vem a enlaçar o imaginário – o corpo e seus afetos, que estavam soltos – ao real e ao simbólico, já anteriormente encadeados. Em Joyce, a escrita é esse quarto elo. O retrato do artista, segundo Lacan, representa o que Joyce fez para construir seu ego, sendo a escrita essencial para essa construção (1975-76/2007, p. 143).

Lacan (1975-76/2007, p. 94-95) oferece uma definição freudiana para o lapso como lugar do inconsciente, é a partir do lapso que se funda, em parte, a noção do inconsciente. É como um curto-circuito, uma economia em vista do prazer e da satisfação pulsional. Se pensarmos o lapso como este ponto aonde se funda o inconsciente, todo o nó tem lapso. O lapso, na verdade, faz parte do nó. Este rateia assim como o inconsciente. O equívoco da palavra também permite pensar o lapso. O equívoco, o passar de um sentido ao outro, pode nos ajudar a refletir sobre a errância.

4.5 SINTHOMA E INVENÇÃO

Por que o sujeito precisa inventar? Todo ser falante tem que lidar com o real. Há um corpo que pulsa e não importa o que façamos, ela, a pulsão, sempre exigirá satisfação. Isso nos coloca problemas, nos põe diante do mal-estar na civilização, dos infortúnios, dos sofrimentos e da estranheza da vida. Ante o encontro com o real, precisamos encontrar maneiras de lidar com ele. A vida e o real nela em jogo nos desafiam a inventar uma forma de habitar o mundo. Não há realidade dada, *a priori*. Ela depende de os registros estarem articulados. A invenção se faz necessária para tal enodamento, para que o sujeito ordene seu mundo, e aqui entramos no terreno da singularidade, pois a forma de corrigir a falha do nó é única. Trata-se do *sinthoma*, “o que há de mais singular em cada indivíduo” (LACAN, 1975-76/2007, p. 163). Em psicanálise sempre se busca algo de singular, único, incomparável. Para a psicanálise, o sujeito tem a possibilidade de se inventar e isso é singular.

Lacan problematiza a questão da invenção e se posiciona como o inventor do real, sendo este o seu *sinthoma*. Ou seja, o quarto elo que permite aos três registros – simbólico, imaginário e real – se manterem enlaçados no nó borromeano. Para falar deste nó, Lacan (1975-76/2007, p. 71) nos remete à costura, pois é de “suturas e emendas que se trata na análise”. Assim como as tecelãs tecem delicadamente fio por fio de um tecido, um trabalho de análise pressupõe a costura, algo artesanal, do nó. O nó é uma escritura para Lacan. É o suporte de uma nova clínica.

Podemos perceber na leitura da obra de Joyce, especialmente em *Finnegans Wake*, que ele inventava palavras. Mais ainda, Joyce inventou uma nova literatura, feita não para se ler, mas para se escutar, privilegiando não mais o sentido e sim o gozo. Para ele, seus livros não deveriam ler lidos, mas escutados como música. Numa única palavra, por exemplo, *riverrun* que abre o *Finnegans* (JOYCE, 1939/2004), ressoa:

o francês *riverain* (ribeirinho), o italiano *riverranno* (voltarão a vir), o francês *rêverons* (sonhemos), além, claro, do inglês *river run* (um rio que corre, ou um trecho de um rio) e da possibilidade de um *river ann* (rio Ana, nome da protagonista), todas possibilidades, diga-se de passagem, em estreita consonância com temas e ideias da abertura do romance. E todas possibilidades simultaneamente válidas. E nenhuma plenamente realizada. (GALINDO, 2010, p. 295)

Joyce ilustra bem o fato de que a palavra nunca tem um único sentido, final, apenas um emprego, “toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer e, atrás do que quer

dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado.” (LACAN, 1953-54/1986, p.275). O escritor mostra como os significantes podem se fundir e se articular para além do sentido. Mais que um falasser, Joyce é um “escritosser [scriptuêtre], já que dele temos a escrita” (MILLER, 2011, p. 83). Joyce soube fazer com seu *sinthoma*, servindo-se de sua singularidade. O *sinthoma* vale para todos uma vez que a singularidade do *sinthoma* está para todos.

A originalidade do *Finnegans Wake* – o *nightmaze* [onirodédalo] (FW III,411, 1939/2004, p. 29) joyceano como pode ser resumido já que funde seus significantes fundamentais: ‘night’ (noite) e ‘maze’ (labirinto) que juntos remetem a ‘nightmare’ (pesadelo). Poderia ser traduzido por ‘pesadédalo’ – está sobretudo no uso que Joyce fez da língua inglesa, demonstrando, inclusive, sua limitação: “Je suis au bout de l’anglais” (Estou no limite do inglês) disse Joyce a August Suter (apud ELLMANN, 1989, p. 673) quando escrevia esse livro. A fronteira do inglês original é ultrapassada, abrindo caminho para inserção de outras línguas como podemos observar nessa frase: “O solêncio dest estillo!”⁴⁸ (FW I,52, 1939/2004, p. 97), na qual ‘solence’ aglutina ‘solace’ (conforto) mais ‘silence’ (silêncio) e ‘stilling’, em dinamarquês significa ‘situação’, ‘pose’ e em alemão ‘stille’ significa ‘silêncio’. Este é uma das armas de Joyce, também presente no seu estilo quando, por exemplo, elabora imagens ao invés de conceitos e sons, restaurando o silêncio. Neste até a queda de um alfinete estronda como um trovão. Em atenção ao silêncio no estilo joyceano, o tradutor escreveu ‘estillo’.

Há uma cena emblemática sobre uma mudança de posição em Joyce. A cena do beijo no *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916/1987, p. 27-28): um colega se aproxima de Stephen Dedalus e lhe pergunta se este beija a mãe antes de dormir. Ao responder ‘sim’, os demais colegas começam a rir de Stephen que, envergonhado, nega o beijo. Só que, mesmo com a resposta negativa, os garotos riem do mesmo jeito. Diante do enigma para o qual não parece haver uma resposta correta e que explode no riso do Outro, Stephen inquieta-se: “sentiu todo o corpo quente e confuso, de súbito. Qual era a resposta certa para tal pergunta?” Afinal, o certo era beijar ou não beijar sua mãe? Sem conseguir encontrar uma resposta satisfatória para essa questão que envolvia um ato de carinho entre mãe e filho, Stephen se pôs a refletir sobre a mecânica do ato de beijar: “Que significava isso, beijar? Punha-se a cara para cima, assim, para dizer boa-noite, e então a mãe abaixava o seu rosto. Isso é que era

⁴⁸ [The solence of that stilling!]

beijar. Sua mãe punha os lábios na sua face; os lábios dela eram moles e umedeciam a face; e faziam um barulhinho diminuto: bift!”⁴⁹ (1916/1987, p. 28; Barnes & Noble, 2004, p. 113).

Como Joyce soluciona essa questão? Através da escrita! Ele não pergunta mais ao Outro qual o certo, se é uma ou a outra forma, ele passa a adotar as duas formas, uma mesma palavra pode apontar as duas respostas ao mesmo tempo, ele abre caminhos, nunca os fecha. Pelas virtudes da escrita, o mundo se ordena para Joyce. Na errância do artista descobre-se a invenção de um nome por intermédio da obra e de sua inclusão na posteridade. Ele forjou um saber-fazer com seu *sinthoma*, servindo-se de sua singularidade. O *sinthoma* é transclínico, presente em qualquer estrutura subjetiva ou quadro clínico. Em contrapartida, sua configuração não ignora a posição subjetiva do falante, uma vez que a singularidade do “sinthoma” está em cada um como uma solução única. Por mais que todo falante precise inventar uma forma de viver o mundo, nem todos fazem uma obra, como fez Joyce.

Joyce precisou fazer uma obra para, entre outras coisas, escapar da paralisia que acometia a Irlanda: “Quando a alma dum homem nasce neste país, há redes atiradas sobre ela para a arrastarem da luz. Falas-me sobre nacionalidade, língua, religião. Hei de tentar voar através de tais malhas”⁵⁰ (1916/1987, p. 203; Barnes & Noble, 2004, p. 602). Um voo que pretende se desvencilhar dos ideais que fundam a pátria, quer dizer, ir mais além do pai como referente. O próprio nome ‘Dedalus’ traz em seu bojo mitológico referências a um pai, ao voo e à invenção. Joyce literalmente voa para fora da Irlanda, mantendo-se em exílio voluntário até morrer. Também se distancia da língua materna, alça voos cada vez mais altos em relação à língua. É escrevendo que Joyce voa e chega ao coração de todas as cidades do mundo, como gostaria. Escapa das amarras religiosas e já se permite escrever em um formulário para emprego ‘sem religião’ (ELLMANN, 1989, p. 424).

A via do estrangeiro, do exílio, aponta para um lugar à margem, a errância. Aí vem a questão: o que limita a errância é um ponto fixo? Nada se resolve definitivamente, trata-se de um trabalho inventivo diário. Um *work in progress* como fez Joyce, um fazer constante, o qual inclusive continua após sua morte, pois daria trabalho aos universitários por 300 anos.

⁴⁹ [What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say goodnight and then his mother put her face down. That was to kiss. His mother put her lips on his cheek; her lips were soft and they wetted his cheek; and they made a tiny little noise: kiss.]

⁵⁰ [When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Errar é humano” resume a forma que escolhemos tratar da questão da errância. Significa de dizer que a abordamos de forma transestrutural, presente em qualquer estrutura clínica. Nesta pesquisa, quando nos interrogamos sobre a questão da errância a partir da psicanálise aconteceu o desdobramento de dois níveis de abordagem, tendo em vista a equivocidade do termo. Primeiramente, tratamos dessa questão no sentido de ‘erro’ e depois, no de ‘vagar’, embora não sejam estanques, ‘erro’ tomado aqui como um engano, incorreção ou mesmo o desvio de determinado caminho. Com o auxílio da biologia, através dos clássicos estudos de Canguilhem buscamos uma compreensão do significado do ‘errar’ e do ‘erro’. Constitui uma referência importante para o campo da saúde mental ao derrubar a ideia de que existe ‘o normal’ e mais ainda, indicar que o erro, o desvio, aquilo que se afasta da norma, é justamente o que está na essência do ser vivo.

O ponto que destacamos nessa pesquisa foi a aproximação que o psicanalista Guy Briole (2011) fez com essa ideia de Canguilhem do erro ser a marca do vivo, o que nos interessa porque revela a importância do erro na constituição do humano. Retomando, o erro é a chance de o sujeito escapar da doença da normalidade, ou seja, sair de uma padronização. Levando-se em conta que a psicanálise não opõe o erro à verdade, já que é sua condição, o erro faz parte da relação do sujeito com a verdade, ele está na essência do inconsciente. Como assinalou Lacan (1964/1996), sendo estruturado como uma linguagem, no inconsciente há a função da causa que só existe para o que manca. Quer dizer que no inconsciente freudiano há sempre claudicação, espaço para o mal-entendido, o lapso, o ato falho. Isso nos fez circunscrever tais conceitos psicanalíticos que se articulam com o erro e, avançando, com a questão da errância.

Apesar da ‘errância’ não ser um conceito psicanalítico, nós podemos rastreá-la no escopo dessa teoria, tendo em vista que Freud procurou o sujeito nos erros dos analisantes. Basta começar a falar para errar, como nos lembra Goethe. E Freud pode observar isso, que as pessoas tomavam a palavra e diziam coisas que “não queriam”, ao menos, conscientemente, deixando escapar um texto que não estava programado. Isso acontece muitas vezes, é o que chamamos de ato falho. Este, assim como o lapso, o sonho, o chiste, são parte das formações do inconsciente. Graças à observação da fineza de tais atos que ocorrem frequentemente em uma análise, sem descartar o que poderia passar como mera falha no discurso, Freud pôde

concluir daí uma instância psíquica que “não pensa, não calcula nem em geral, julga” (1900/1992, p. 502). O inconsciente não é algo que se possa agarrar e prender, ele é fugidio, está sempre em movimento, mas é possível inferí-lo a partir das suas formações. Estas testemunham sua existência, dão notícias do que ocorre com o sujeito.

A relação que observamos entre falar e errar refere-se tanto ao equívoco da língua quanto ao seu deslizamento vagante. Daí discutimos uma ‘errância subjetiva’ a partir do ato falho, o que pode parecer estranho inicialmente, uma aproximação entre esta formação do inconsciente ligada à linguagem e a errância como vagar, atrelada à locomoção, porém lembremos que tanto falar e escrever (vias por onde podem se expressar os atos falhos) quanto caminhar é atividade, algo da ordem do ato e para a psicanálise, o ato paradigmático é o ato falho “por deixar patente a falha estrutural que o perpassa” (BARROS, 2005, p. 59). A falha, o erro, é da estrutura do ato.

A partir do exemplo freudiano do esquecimento de um nome próprio, Signorelli, observamos que o ato falho comporta os dois sentidos de ‘errar’: tanto sua condição de ação, o movimento de um significante a outro, bem como a questão da falha, do erro. Freud relatou que seus pensamentos movimentaram-se, vagaram entre vários significantes: Botticelli, Boltraffio, logo descartados por serem incorretos; mas que por caminhos associativos (‘Signor’, ‘Herzegovina’, ‘Bósnia’, ‘Herr’, ‘Trafoi’) levaram-no à questão recalcada sobre morte e sexualidade. Aqui, cabe ressaltar que um ato falho é, na verdade, um ato bem-sucedido, uma vez que atinge a verdade do inconsciente que aparece aí via associação livre.

Por mais que nosso enfoque fosse estudar a questão da errância de forma transestrutural, não podemos negar que ela também está presente nas estruturas clínicas. Por isso, nós passamos a investigá-la do ponto de vista da estrutura subjetiva. Nesse momento da pesquisa, o mais importante foi a compreensão de que independente da forma como o sujeito se estrutura na vida, ele inevitavelmente vai precisar lidar com o corpo e seus imbróglis para viver. Nenhum ser falante nasce pronto e acabado. O que acontece é que os recursos com que cada um lida com o corpo e o mundo a sua volta são diferentes. Alguns respondem com uma solução eficaz, outros não.

No caso da psicose, é muito interessante observar os passos que levam Lacan da formulação inicial do Nome-do-Pai como estrada principal até sua pluralização presente na homofonia de *Les non-dupes errent* (1973-74), os nomes do pai e os caminhos errantes. Uma travessia que, assim como a de Freud, não foi sem erro e que também pôde se servir dele. Lembrando que aqui, nesta pesquisa, não tomamos o erro como algo negativo ou de cunho moralista, como aquilo que se desvia do bom caminho. O que a psicanálise demonstra é que

não existe o bom caminho, existem vários caminhos. Com Miller (2013), acompanhamos esse movimento do ensino de Lacan cujo ponto de partida foi a ideia de que tudo o que é da ordem simbólica tinha o Nome-do-Pai como suporte, a lei como tal encarnada no pai. Ideia que vai sendo desconstruída ao longo do ensino lacaniano por vários motivos, dentre os quais: A definição de Nome-do-Pai como *sinthoma*, ou seja, o NP é mais um caminho que se abre, não é o único como poderia sugerir no início.

O tolo é aquele que adere à estrutura e se faz guiar por referências que, na neurose, correspondem à crença no pai, ao nome do pai enquanto este permite nomear as coisas. Nas psicoses, a errância torna-se uma vicissitude decorrente da ausência desta função, quando o falante não consente em se deixar orientar. Mas é bom lembrar que isso não é tão estanque e que não basta ser tolo para não errar, todos erram. No deslizamento semântico de ‘Os não-tolos erram’ para ‘Os nomes do pai’ o acento recai não mais sobre o sintoma, a errância, mas sobre o *sinthoma*. Apesar deste ainda não ter sido formulado neste momento, é possível perceber o germe daquilo que seria fundamental para uma amarração subjetiva: o quarto elemento que faz a junção dos três registros constitutivos da estrutura subjetiva. A utilização do conceito de NP no plural indica a efetividade de outras modalidades de amarração além daquela ligada à função paterna. Tal proposição originou a clínica dos nós a partir da topologia lacaniana e que leva em conta o fato de os diagnósticos não serem tão manifestos.

Através da topologia, Lacan vai localizar não um alienado, mas um sujeito. E foi com o auxílio do artista James Joyce que ele fez essas formulações. Sua influência aparece desde a homofonia presente nos nomes dados aos seminários a partir do *Encore* (1972-73/1985) até a ideia de invenção enfocada n’o *sinthoma* (1975-76/2007). Com Joyce, Lacan observou o caráter parasitário da língua, uma forma de câncer que nos aflige. Isso por conta da invasão bárbara perpetrada pela língua e demonstrada por Joyce.

A questão da língua e as invenções estilísticas realizadas por Joyce em sua obra chegaram ao ponto de críticos queixarem-se de seu trabalho, acusando-o de que não tem sentido. Ele não escrevia assim por mero capricho ou arrogância. Sua vontade de uma língua acima de todas as línguas e de voar para fora do país natal tem a ver também de certo modo com sua relação com a errância. Por mais que fosse originalmente de Dublin e a ela fizesse seus personagens retornar, sua terra era o mundo inteiro. Não foi por acaso que, por exemplo, escreveu trezentos e cinquenta nomes de rios no *Finnegans Wake*. Relata Ellmann que o motivo disso é que ele “gostava de pensar que algum dia, no Tibete ou Somalilândia, algum menino ou menina lendo aquele livrinho gostaria de encontrar o nome do rio de sua cidade” (1989, p. 738). Seu trabalho é a favor do laço social, não da segregação.

Digno de nota é a importância que Joyce dava para o nome, o que não passou despercebido por Lacan. O escritor gostava de dizer que seu nome significava o mesmo que o nome Freud, em alemão: alegria, sentimento também presente em sua obra. Além deste significado, há outro que é gozo como destacou Lacan em “Joyce, o sintoma” (1975-1976/2007), conferência realizada cinco meses antes do seminário destinado ao artista: *o sinthoma*. É deste conceito que se trata, apesar do título da conferência registrar a grafia tradicional do termo. Está em jogo justamente a questão do nome: ‘Joyce, o sintoma’ invoca a dimensão da nomeação. Há distinção entre o pai como nome e como aquele que nomeia. Este está relacionado com a pluralização dos nomes do pai na medida em que cada um forja um nome para si.

De acordo com Lacan, há erro no nó. No caso de Joyce, esse lapso se localiza no fato de que real e simbólico estarem diretamente ligados e não amarrados por um terceiro elo, enquanto o imaginário está solto. Há diversas cenas joyceanas relacionados com o corpo que demonstram isso, além das epifanias também testemunharem o lapso do nó, o que será corrigido pelo *sinthoma*. Este será a escrita para Joyce. Através dela, ele faz um nome e o imortaliza.

Neste trabalho, chegamos ao entendimento de que a invenção que Joyce faz também se serve da errância. Ele as articula utilizando suas duas armas: o exílio na sua relação com a errância e a sutileza no sentido de capacidade inventiva, demonstrando assim que o sujeito tem uma capacidade incrível de se inventar e isso não é apesar do erro, é com ele, uma vez que a falha é estrutural. Existe para todos os sujeitos e exige uma forma de lidar com ela, inventar singularmente uma forma de habitar o mundo.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. (2014). *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais - DSM-5*. 5ed. Porto Alegre: Artmed.
- AMARANTE, Dirce W. do. A tradução da língua em *Finnegans Wake*. *Anuário de Literatura*, 10, 2002, p. 93-107.
- AUBERT, Jacques. Lacan en joycien. **La Cause Freudienne**, Paris, Navarin Éditeur, n. 79, p. 43-48, septiembere 2011.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BARROS, Luis Moreira. **Investigação sobre a questão do ato em Psicanálise**. 2005. 177 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BARTHES, Roland. **Fragmento de um discurso amoroso**. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BASTOS, Angélica. O sinthoma: uma questão de escrita. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2008, p. 354-356. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v11n2/a14v11n2.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2013.
- BASTOS, Angélica. O corpo e o arrebatamento. In: BESSET, V. & CARNEIRO, H. (orgs.). **A soberania da clínica na psicopatologia do cotidiano**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- Bloomsday marked in Dublin. **The Irish Times**, Dublin, 17 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.irishtimes.com/newspaper/breaking/2012/0616/breaking61.html>>. Acesso em: 2 jul. 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo**. Vol. 3. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOWKER, Gordon. **James Joyce: a new biography**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- BRIOLE, Guy. L'erreur et le malentendu. **Mental – revue internationale de psychanalyse**, Paris, n. 25, p. 59-65, mars 2011.
- BROUSSE, Marie-Hélène. Art, the Avant-Garde and Psychoanalysis. **Lacanian Compass**, Miami, v. 1, n. 11, p. 4-13, oct. 2007.
- BUDGEN, Frank. **James Joyce and the making of 'Ulysses', and other writings**. Oxford University Press, 1972.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** – Histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BURGUESS, Anthony. **Homem comum enfim...** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. 1943. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. O normal e o patológico. 1965. In: _____. **O conhecimento da vida**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

CARACALLA, Jean-Paul. **Os exilados de Montparnasse**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CARROLL, L. Através do Espelho, 1872. In: _____. **Alice: Edição Comentada**. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner; tradução, Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DECRETO-LEI Nº 3.688, DE 3 DE OUTUBRO DE 1941 – Lei das Contravenções Penais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm>. Acesso em: 18 nov. 2012, 10:00.

DESSAL, Gustavo. Vidas a la deriva. In: VASCHETTO, Emilio. **Los descarriados: Clínica Del extravío mental: entre La errancia y el yerro**. Buenos Aires: Grama, 2010.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Semi-dizer os nomes-do-pai por outras letras**, 2010. Disponível em: <http://www.analysefreudienne.net/index.php?option=com_content&view=article&id=180%3A%20Ami-dire-les-noms-du-pere-par-dautres-lettres-l-elia&catid=49%3A2010-04-24-02-22-31&Itemid=84&lang=es>. Acesso em: 24 jun. 2011, 10:10.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. São Paulo: Globo, 1989.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. **Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine: Histoire des Mots**. 3 ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

EYBEN, Piero. O júbilo e as palavras errantes. In: JOYCE, J. **Epifanias**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004. CD-ROM.

FOVILLE, Achille. Les aliénés voyageurs ou migrants, étude de certains cas de lypémanie. **Annales médico-psychologiques**, n. 14. Paris: Masson, 1875. Disponível em: <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=90152x1875x14&do=pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2013, 13:30.

FREUD, Sigmund. Proyecto de psicología, 1895. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. I, 1992.

_____. Estudios sobre la histeria, 1895. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. II, 1992.

_____. La interpretación de los sueños, 1900. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. IV, 1992.

_____. Psicopatología de la vida cotidiana, 1901. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VI, 1992.

_____. El método psicoanalítico de Freud, 1904. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VII, 1992.

_____. Fragmento de análisis de un caso de histeria, 1905a. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VII, 1992.

_____. Tres ensayos de teoría sexual, 1905b. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VII, 1992.

_____. Sobre psicoterapia, 1905c. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VII, 1992.

- _____. El chiste y su relación con lo inconciente, 1905c. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VIII, 1992.
- _____. A propósito de un caso de neurosis obsesiva, 1909. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. X, 1992.
- _____. Pontualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente, 1911. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XII, 1992.
- _____. Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I), 1913. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XII, 1992.
- _____. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, 1914a. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIV, 1992.
- _____. Introducción del narcisismo, 1914b. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIV, 1992.
- _____. Recordar, repetir y reelaborar, 1914c. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XII, 1992.
- _____. La transitoriedad, 1916. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIV, 1992.
- _____. Una dificultad del psicoanálisis, 1917. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XVII, 1992.
- _____. Más allá del principio de placer, 1920a. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XVIII, 1992.
- _____. Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina, 1920b. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XVIII, 1992.
- _____. Para la prehistoria de la técnica analítica, 1920c. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XVIII, 1992.
- _____. Breve informe sobre el psicoanálisis, 1924. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIX, 1992.
- _____. Las resistencias contra el psicoanálisis, 1925a. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIX, 1992.
- _____. La negación, 1925b. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIX, 1992.
- _____. El humor, 1927. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXI, 1992.
- _____. El malestar en la cultura, 1930. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXI, 1992.
- _____. ¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud), 1933. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXII, 1992.
- _____. La sutileza de un acto fallido, 1935. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXII, 1992.
- _____. La escisión del yo en el proceso defensivo, 1938. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXIII, 1992.

GALINDO, Caetano. **O *Finnegans Wake* e as coisas como são (Paulo: per speculum in aenigmate)**. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11. São Paulo: USP, 2008. Disponível em:

<http://www.academia.edu/479782/O_Finnegans_Wake_e_as_coisas_como_sao_Paulo_per_speculum_in_aenigmate_>. Acesso em: 26 maio 2013.

GALINDO, Caetano. The Finnecies of music wed poetry: A música e o *Finnegans Wake*. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 8, 2010, p. 288-299. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p299>>. Acesso em: 01 Jun. 2013.

GALINDO, Caetano. [**Caetano Galindo: “Clássico de Joyce é pura e simples diversão”**]. Entrevista concedida a Marco Rodrigo Almeida no jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 12 maio 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42303-quotclassico-de-joyce-e-pura-e-simples-diversaoquot.shtml>> Acesso em: 1 jun. 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Spruch, Widerspruch, 1827. In: _____. **Goethe Werk -** Kommentare und register Hamburger Ausgabe in 14 bänden. Band 1. Gedichte und Epen I. 16e. Munique: C.H. Beck, 1996.

GIFFORD, Don. **Ulysses Annotated**: Notes for James Joyce's *Ulysses*. California: University of California Press, 1974.

HACKING, Ian. **Mad travelers**: reflections on the reality of transient mental illnesses. Virginia, USA: University of Virginia Press, 1998.

HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=atopy&searchmode=none>. Acesso em: 30 nov. 2012, 15:15.

HERZOG, Werner. **Caminhando no Gelo**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HEWITT, Paul G. **Física Conceitual**. 9 ed. São Paulo: Bookman, 2002.

HULAK, Fabienne. **La lettre et l'œuvre dans la psychose**. Toulouse : Éditions Érès, 2014.

JIMENEZ, Stella. Sinthoma e fantasia fundamental. **Latusa digital**, n. 12, 2005. Disponível em: < http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_12_a2.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2011, 9:10.

JOYCE, James. **Dublinenses**, 1914. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Stephen herói**, 1963. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Retrato do artista quando jovem**, 1916. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

_____. **A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners**. New York: Barne & Noble Classics, 2004.

_____. **Exilados**, 1918. Tradução e introdução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Ulysses**, 1922. Editado por: Hans Walter Gabler, com Claus Melchior & Wolfhard Stepp. Londres: Bodley Head, 1993.

_____. **Ulysses**, 1922. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**, 1939. Introdução, versão, notas Donald Schüler. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Cartas a Nora**. Organização, apresentação e tradução Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JUNG, C. G. Ulisses, um monólogo, 1932. In: _____. **Obra Completa**, vol. XV. RJ: Editora Vozes, 94-118, 1985.

KAKU, Michio. **O cosmo de Einstein: Como a visão de Albert Einstein transformou nossa compreensão de espaço e tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAUFMANNER, Henri. Debilidade ou loucura – Elocubrações a partir do conceito de Parlêtre. **CliniCAPS** [online]. 2007, vol. 1, n. 3. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/clinic/v1n3/v1n3a04.pdf>>. Acesso em: 16 abril 2015.

KIBERD, Declan. Introdução. In: JOYCE, James. **Ulysses**, 1922. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LACADÉE, Philippe. **O despertar e o exílio**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2011.

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo, 1938. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. O Estádio do Espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica, 1949. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise, 1953. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**, 1953-1954. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

_____. **O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**, 1954-1955. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. Variantes do tratamento-padrão, 1955. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **O Seminário, livro 3: as psicoses**, 1955-1956. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

_____. **O Seminário, livro 4: a relação de objeto**, 1956-1957. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. A ciência e a verdade, 1956. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, 1957. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. [1958] In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 537-590.

_____. **O Seminário, livro 10: a angústia**, 1962-1963. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**, 1964a. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. Posição do inconsciente, 1964b. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein (1965). In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. Homenagem a Lewis Carroll (1966). In: **Ornicar?** 1. De Jacques Lacan a Lewis Carroll. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. Alocução sobre as psicoses da criança (1967). In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro**, 1968-1969. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**, 1969-1970. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**, 1972-1973. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **O Seminário, livro 21: os não-tolos erram**, 1973-1974. Inédito.

_____. Yale University – Entretien avec des étudiants, 24/11/1975. **Scilicet**, Paris, n. 6/7, p. 32-37, 1975.

_____. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. **Scilicet**, Paris, n. 6/7, p. 42-45, 01/12/1975.

_____. Introdução a edição alemã de um primeiro volume dos Escritos, 1975. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **O Seminário, livro 22: R.S.I.** [1974-1975]. Inédito.

_____. **O Seminário, livro 23: o sinthoma**, 1975-1976. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. Transferência para Saint Denis? Lacan a favor de Vincennes! [1979] *Correio – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, v. 1, n. 65. São Paulo: EBP, 2010, p. 31-32.

_____. Joyce, o Sintoma, 1979. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. Le malentendu. **Ornicar**, Paris, Seuil, n. 22/23, p. 11-14, Printemps 1981.

_____. Conference à Geneve sur le symptôme. In: **Le Bloc-notes de la psychanalyse**, 1985, n° 5, p. 5-23.

LAIA, Sérgio. **Irlanda, terra de Joyce**, 1995. Disponível em: <http://ebp.org.br/wp-content/uploads/2012/08/Sergio_Laia_Irlanda_terra_de_Joyce2.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014, 11:00.

_____. **Os escritos fora de si – Joyce, Lacan e a loucura**. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.

LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário da Psicanálise**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAURENT, Éric. Trauma generalizado e singular. In: **Boletim do XX Encontro Brasileiro do Campo Freudiano: Trauma nos corpos e violência nas cidades**. Belo Horizonte, 14/02/2014. Disponível em: <www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular_9241.html>. Acesso em: 11 dez. 2015, 10:20.

- LE ROBERT STAFF. **Le Petit Robert**. Paris: Le Robert, 2001. CD-ROM.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.**, 1964. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOTTMAN, Herbert R. **A Rive Gauche: Escritores, Artistas e Políticos em Paris 1934-1953**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa / Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. **El Otro que no existe y sus comités de ética**, 1996-1997. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _____. **Lacan elucidado: palestras no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. Genio del psicoanálisis. **Virtuália**, n. 7, 2003a. Disponível em: <<http://virtualia.eol.org.ar/007/default.asp?notas/jamiller-01.html>>. Acesso em: 25 jul. 2011, 11:00.
- _____. A invenção psicótica. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 36, p. 6-16, maio 2003a.
- _____. A “formação” do analista. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 37, p. 5-34, set. 2003b.
- _____. Biologia lacaniana e acontecimento de corpo. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 41, p. 7-67, dez. 2004.
- _____. Uma fantasia. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 42, p. 7-18, jan. 2005.
- _____. **Perspectivas dos Escritos e Outros Escritos de Lacan: entre desejo e gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- _____. O Outro sem o Outro. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 67, p. 17-30, dez.2013.
- _____. O inconsciente e o corpo falante. **Apresentação do tema do X Congresso da AMP, no Rio, em 2016**. Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=9>>. Acesso em: 10 jan. 2016, 08:00.
- NAVEAU, Pierre. Joyce et les noms. **L’Horizon des Confluents - Les noms et la nomination**, Paris, p. 127-131, avril 2012.
- PEDROSO, Armando Alvarez. Plano científico de Colombo para o descobrimento e evolução de suas idéias geográficas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 190, p. 58-72, jan./mar. 1946.
- PICASSO, Pablo. “Não procuro, encontro” ou “Não tento fazer, faço”, 1926. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 30, p. 75-78, abr. 2001.
- PLATÃO. **Diálogos: O Banquete – Fédon – Sofista – Político**. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- POUND, Ezra. Ulisses, 1922. In: _____. **A arte da poesia – Ensaios de Ezra Pound**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio, 1984. In: _____. (org.). **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAUVAGNAT, François. El precio de una errancia. **L’interrogant**, Barcelona, n. 5, p. 8-14, 2004. Disponível em: <http://www.revistainterrogant.org/wp-content/uploads/05_todo_web.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2012, 15:20.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**, 1851. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TISSIÉ, Philippe. **Les aliénés voyageurs: Essai médico-psychologique**. 1887. 117f. Thèse (Doctorat en Médecine) – Faculté de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux, Bordeaux, 1887.

URBINA, Jesús Cantera Ortiz de. **Diccionario Akal del Refranero Latino**. Madrid: Ediciones Akal, 2005

VASCHETTO, Emilio. **Los descarriados: Clínica Del extravio mental: entre La errancia y el yerro**. Buenos Aires: Grama, 2010.

VIEIRA, Marcus André. **A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WISER, William. **Os Anos Loucos: Paris na Década de 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia: o mundo de ontem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.