

Joy, c'est Freud(e)!

*Piero Eyben**

RESUMO: O presente ensaio pretende debater a natureza do nome e seu padrão metafórico na construção da materialidade da linguagem no sujeito. Ao analisar os chistes joyceanos sobre o nome de Sigmund Freud, pretendo desvelar como Joyce propõe uma escritura metafórico-literária da interpretação psicanalítica e faz dela matéria-prima para composição de *Finnegans Wake*.

PALAVRAS-CHAVE: chiste, nome, escritura, Joyce, Freud.

ABSTRACT: This essay intends to discuss the nature of the name and its metaphorical standard in the construction of the materiality of language in the subject. By analyzing the Joycean puns on the name of Sigmund Freud, I intend to prove how Joyce proposes a metaphorical and literary writing of analytic interpretation and makes it a raw material for the composition of *Finnegans Wake*.

KEYWORDS: pun, name, writing, Joyce, Freud.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF. Professor Adjunto em Teoria da Literatura (TEL-UnB), Líder do Grupo de Pesquisa Escrita: linguagem e pensamento. Doutor em Literatura. Email: pieroeyben@unb.br.

JOY, C'EST FREUD(E)!

*“Bendito! que evém em nome em d’homem”
(João Guimarães Rosa).*

Primeiro, aqui, devo dizer: não se lê *Finnegans Wake*. Quer dizer, não devo dizer, digo com os demais. Ao menos dois – que já não é um – nomes: Lacan e Derrida. Ambos afirmaram a transferência de seu sintoma. Não se lê *Finnegans Wake*, goza-se. Começamos então não por uma fala, mas escrevendo. Essa atitude que não termina, que apenas pode ser reanimada. Os *nostói* dos heróis envolvem sempre uma noção de amor ao lar (*oikos*), amor às coisas da casa, da nostalgia. Enquanto torno, os rastros da minha escrita constituem-se como a cena da própria escrita, sendo-se. Assim, início, inscrevendo (o que permite apagar-se, de fato). O ato da escritura é, talvez, o ato de leitura desse texto já de uma vez plural. Nisso, diz-se, não há apenas claudicação, tropeço, mas antes uma inscrição do áporo. Impasse a ser do sujeito na leitura. O termo é *ἀπορία*. Assim mesmo, em outro idioma, em outro alfabeto. Escrever sobre *Finnegans Wake* é não escrever, enquanto escrevo. Desnudar-se do sentido que está na escrita, colocando-se no próprio desastre e silêncio que diz o pertencimento a esse ato de escrever, em sua função de rastro.

Logo, a questão passa a ser retórica. E, enquanto isso, o sujeito aqui se escreve, às margens de um saber que precisa saber que não sabe, renunciando

a todo saber. Em que termos, surge a pergunta, podemos entender essa verbalização que é já a forma que enforma a matéria inconsciente do texto? O verbo jubiloso de Joyce é, nesse sentido, um material substitutivo que condensa um caminho em que a saída é nula, por ser uma margem, um litoral que submerge à letra posta no papel. Em deslizamento contínuo, o texto de *Finnegans Wake* destina sua leitura a um contato com essa matéria obscura da coisidade da linguagem. Ou antes, o mal do nome em que ele se vê tomado o coloca em confronto com aquele delírio do sentido que se destitui à exaustão. Philippe Sollers, em “Joyce et C^{ie}”, problematiza:

Joyce, qui, dans *Finnegans Wake*, fait plusieurs fois allusion à ces véritables rapports de forces autour de son écriture (rapports de forces: il s’agissait bel et bien de savoir qui *détenait* le sens de ce qu’il écrivait), s’est plaint plusieurs fois de la grossièreté “spontanée” de Jung à son égard. Or on sait que si l’on traduit “joyce” en allemande cela donne “Freud”. A travers Joyce, Jung attaquait Freud, et à travers Freud, pourquoi pas, Joyce. Dans *Finnegans Wake*, Joyce parle de la “loi de la jungle” (1993, p. 83).

Dessa forma, os ataques dessa selva grosseira à lei da escritura tornam-se momentos claros de metaficção ou metapoemática. As letras do nome de Joyce o reabilitam na medida em que o reabilitam. Pensar o nome de Joyce em proximidade àquele de Freud é antes de tudo lidar com a matéria múltipla do desejo gozante. Atingir seu alegre despojamento de escritura, eis talvez uma pista deixada (em realidade que escapou a) por Lacan. O que se tem na escritura? A pergunta única de *Finnegans Wake*. Em termos de escrita o que há ali de sentido, ou ainda, o que há ali de problema ao sentido apreendido? Joyce descarta toda intencionalidade e, nesse aspecto, Lacan pode ter analisado como suplência algo que diz respeito à matéria textual. Assim, enquanto se escreve, aponta Sollers, “quem *detém* o sentido daquilo que escrevia”? Veja-se que a estrutura da língua francesa, estilizada e artificializada por Sollers, permite uma dupla interpretação na inclusão do sujeito que perfaz o escrito. O “*il*” pode ser referente a James Joyce escrevendo *FW*, ou ainda um sujeito mais além, apenas uma marca neutra para designar certa impessoalidade, certa destituição daquele que ali escreve. Dessa forma, o sentido passa a *deter* o sentido do que se escreve – assim mesmo tautologicamente – na medida em que as relações de poder do escritor (minimamente pensado por Joyce durante toda a sua obra e exaustivamente reiterado na

figura de Shem, *the penman*) se estabelecem em um aparato de multiplicidade que constitui, em si, o movimento operatório da escritura.

Enquanto paradoxo aporístico, toda escrita joyciana deve ser pensada como estética ao redor do nome. É nessa metáfora – em si judaica e lacanianiana – que reside o habitar de Joyce. A habitação de Joyce, em *Finnegans Wake*, é nada menos que sua poeticidade tornada corpórea. Dar um nome é dar uma casa, fazer adentrar nessa residência que é o corpo de si enquanto escrita. Toda consciência poética de Joyce é uma apreensão do corpóreo da habitação posta em termos de um nome que escolheu, dentro da obra em progresso. Nesse ponto, pode-se dizer que não é Joyce quem reside em seu texto, mas antes a linguagem que escreve. O nome que ele assina – ao contrário do que se possa pensar – não o inscreve necessariamente em uma tradição, mas antes a questiona enquanto falta do sujeito com seu arredor. O entalhe do sujeito e seu laço social são construídos pelo texto de *Finnegans Wake* como rasura e não como elo. O liame do nome é posto em estado de perda, uma vez que ao elaborar um livro que tudo contenha – aqui já a tradição mallarmaica do *Livre, instrument spirituel* – faz na verdade um verdadeiro pesadelo do sentido, um emaranhado de *sottises* que assustaria até mesmo os personagens flaubertianos Bouvard e Pécuchet. Em Joyce há então o nome, quero dizer, o nome dele mesmo no nome de Freud. E, enquanto Sollers pensa que Jung ataca Freud e Joyce, aqui poderia propor que o texto de *Finnegans Wake* ataca Joyce e Freud (e Jung) como uma carta que é remetida infinitamente (a carta-manifesto de Anna Livia Plurabelle).

Martin Heidegger estudou o famoso verso de Friedrich Hölderlin – “*doch dichterisch wohnt / Der mensch auf dieser Erde.*” [“poeticamente habita o homem esta terra”] – e propõe que essas palavras “dizem que a poesia é que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio. Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir” (2007, p. 167). A materialidade da palavra expressa em *Finnegans Wake* pode ser lida como a palavra, na falta, que revém a seu habitar. O caminho de suas formas reforça certa oclusão entre o modo poético de ser e a definição de homem na terra (causação material da presença). Não há aqui decisão essencial acerca do nome “habitar”, mas antes apenas pode querer-se como um complemento (ou melhor, um verbo funcionando complementarmente) daquilo que pode ocorrer no poeticamente. O entorno do poeticamente não é aquele do advérbio, mas o do próprio substantivo – nesse caso mudam-se as classes e, por um desvio

posicional, mudam-se as funções (trata-se, logo, de uma operação morfológica que presume alteração sintática) – e, nesse sentido, o modo passa a ser o próprio sujeito da causa, ou ainda, o sujeito da habitação. É o homem, claro, que habita a terra, mas ele só pode habitá-la enquanto poeticamente. Por isso diz Heidegger que a poesia é “deixar-habitar”: a decisão de seus elos se promove na linguagem doada, deixada a ser no homem. Ainda, nessa nomeação poemática, pode surgir um problema – que já está na fala de Heidegger –, que seria a tentativa de compreender quem constrói a habitação. Ora, na própria enunciação está sua resposta: o medir. A matéria da palavra joyciana é uma medida que revém, um retorno sobre si de uma consciência além do sujeito. Joyce não silencia, como faz Mallarmé ou Beckett, por exemplo, mas antes ele prolifera as instâncias de significante em uma cadeia fantasiosa que coloca a metáfora em constante remetimento metonímico.

Mas que habitação é essa, que Joyce tanto ama? Se retomar um dos mitos mais importantes na obra joyciana, seu poeticamente deixa ver certo encobrimento que apresenta essa nomeação exaustiva. A estória de Odisseu é sem dúvida aquela do retorno para um lar que não permite se conectar ao continente senão pelo mar. O isolamento da ilha deve ser atentado na leitura da *Odisseia* homérica, uma vez que potencializa o drama do marujonáufrago. É essa também a condição exilada de Joyce em sua Irlanda “amodiada”. É essa também a condição de *Finnegans Wake* em um universo editorial, uma *poubellication*. O naufrágio do texto joyciano representa as relações de força que se estabelecem em toda tentativa de compreensão do sentido da obra. Não apenas não há um sentido prévio – como todo texto literário postula –, como também não há nenhum sentido a ser apreendido fora do universo da escritura em si mesma, ou seja, em seu poeticamente. Quero dizer, o homem que habita essa ilha textual é antes seu poeticamente e não aquele que esteja fora do oculto do nome. Assim, Joyce não está incluso no remetimento da tradição “continental” da literatura, pois seu texto não permite uma leitura que configure os métodos da crítica. *Finnegans Wake* lança o leitor em um estado de falência e questionamento que o desestabiliza e o retira de seu resguardo. O “deixar-habitar” a ilha é uma luta contra a doação (dos deuses) que orienta todo pensamento à manutenção; nessa ilha toda medida se coloca como se estivesse de fora, em um alhures que se deixa aparecer.

Impondo-se como limítrofe, *Finnegans Wake* pode ser pensado como um texto de *jouissance* (na acepção barthesiana do termo): “[...] aquele

que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (Barthes, 2002, p. 226). Não há relação com a linguagem em sentido estrito que não possa ser arremetida de uma crise. Aliás, toda escolha paradigmática é essa crise – essa crítica – de si mesmo com sua própria linguagem. Mas em *Finnegans Wake* esse estado de coisidade da causa material (terrestre, na acepção heideggeriana) leva à destruição daqueles valores que, de certo modo, se colocam como presença. O que se encobre na frase poeticamente é em *Finnegans Wake* um deslumbre contrário à consistência. O livro é de areia, como sonhou Borges, e nada é apreensível nele como representação. Um projeto crítico que intentasse ler em *Finnegans Wake* a representação da realidade – como fez o brilhante estudo de Erich Auerbach sobre vinte momentos da literatura ocidental – fracassaria a ponto de desconhecer todo método que postulasse um *modus operandi* daquela obra. Em pluralidade, o texto de gozo deve ser lido como à deriva, como de impossível introdução. Assim, não só não se lê *Finnegans Wake* como não se pode pensá-lo como um dentro.

A cultura literária (*literary scholarship*, na acepção de René Wellek) não pode ser conferida à leitura desse texto. Até mesmo a noção de obra não funciona como elemento que a represente de fato. Não há uma cultura prévia que o coloque entre os seus – muito embora os esforços consideráveis de Joseph Campbell, Anthony Burgess, Umberto Eco ou William Y. Tindall –, nem muito menos leitores que possam conduzir a discussão da obra sem se valer de ressalvas muito extensas e cerimoniosas. A cultura – se assim pudéssemos chamar – que propõe *Finnegans Wake* é um falar em, um falar com, nunca aquela que propõe a crítica de falar sobre. Nesse sentido, o texto precisa colocar seu leitor no lugar em que o poeticamente deixa-habitar seu sujeito. Assim, ler aqui é uma atitude escritural que não coloca o leitor em estado refletido, na identidade do texto, mas constitui-se como o próprio corpo da linguagem sendo disposta no aparecimento das palavras. A dimensão do dizer é uma dimensão do dito que necessita um encontro (criativo) do poético com a parte inabitável do fora. Em outras palavras, em *Finnegans Wake* não há pertencimento, há uma demora desconfortável no estranho; não há inclusão ilusionista, mas repulsa à imagem e a todo movimento de apreensão do sentido. Instalar-se como uma *ἀπορία* é dotar a terra, que faz habitar seus homens, de silenciamentos cantantes. Não

há nele uma luminosidade a ser vista como se “por espelhos sombrios” ou ainda por vidros embaçados. *Finnegans Wake* faz acordar para o lugar da palavra, na nomeação que percorre não a imagem, mas seu ritmo, sua dimensão inaugural, como propõe Mallarmé, sua medida que é já o construir do sentido, tomado poeticamente.

Emil Staiger, em “A arte da interpretação”, descreve ritmo como: “[...] um espírito que anima e vitaliza o todo e que – sem que saibamos dizer porquê, embora o sintamos distintamente – se conserva também puro nos pormenores. *Ritmo* é o nome que eu dou a este espírito ou sentimento” (1964, p. 12). Nesse sentido, *Finnegans Wake* poderia ser lido como pormenor desse sentimento que é a nomeação. O lugar onde se coloca a palavra é também a própria palavra. Talvez nesse ponto se possa pensar o problema do texto joyciano. O lugar da letra é antes de tudo “*for overflauwing, by the dream of woman the/ ownneirist*” (FW, 397: 1-2):¹ pela inundação de asas desmaiadas e fracas pelo sonho da mulher onirócrita de si. As conjunções de elementos fazem reverberar palavra a palavra. Primeiramente, o rébus desse *W* que inicia e termina o excerto faz com que haja uma lógica de correlação entre os elementos *overflauwing*, *woman* e *ownneirist*. É a si mesma que se transborda em sonho, ou na decifração do sonho. A figura da fluência da mulher está colocada pela própria fluência do ritmo em / ω /, mas ao mesmo tempo na anagramatização das letras “w”, “o” e “n”. Caberia perguntar: o que há de fraco no transbordar onírico da mulher? É essa uma possibilidade de leitura que de forma alguma obscurece a relação palavra a palavra: *overflauwing* e *ownneirist*, além de serem neologismos, aproximam-se pelo paradigma imagético que lhes é ofertado; já *dream* e *woman* se relacionam entre idiomas (*dream* pode ser lido como *dama*, em italiano ou português). O interessante é conduzir a leitura pela associação: aliando *dream* a *woman* tem-se a antonomásia *ownneirist*. Aqui temos uma conjunção de palavras, uma galáxia de habitações: (1) do grego, *ὄνειρος*, “sonho”; (2) do inglês, *own*, “próprio”; (3) do inglês, *eeriest*, “o mais assustador”; (4) do inglês, *oneirist*, “onirócrita”; (5) do inglês, *iris*, “íris” ou “iridácea”. O que se sustenta em termos me-

¹ Na tradução de Donaldo Schüler: “[...] por transbordamuito pelo sonho duma drama ownnirista”. Há uma norma diferenciada que é utilizada pela maior parte dos críticos joycianos para a referência de *Finnegans Wake*. Basicamente, escreve-se a sigla *FW*, seguida de vírgula, o número da página (da edição de 1939, ou de qualquer edição crítica que procura sempre seguir a diagramação original), seguido de dois pontos para indicar o número da linha. Optou-se, portanto, por esse uso por facilitar o acesso ao texto fonte.

tafóricos aqui? Não há morada, há a demora instável na qual o texto se resume e é tomado por procela. Uma rede indecisa de significantes que apenas anunciam o próprio nomear enquanto queda, enquanto artefato humano.

A leitura de Lacan, no *Seminário, livro 23: Le Sinthome*, se inscreve na medida em que se concebe o escritor como um artífice que tem consciência de si como um corpo. Nesse ponto, a criação da suplência pode ser ideada e compreendida enquanto análise textual. Mas o que permanece ainda é de que foraclusão se pode falar ao se falar no texto (com ele)? Não se decifra um ritmo, apenas se segue, na tentativa de conduzir o nome ao processo de nulidade do sentido. Se a linguagem domina o real, como apresenta Lacan na sessão de 9 de dezembro de 1975, seu instrumento ambíguo propõe certa dimensão daquele habitar que não concerne, necessariamente, ao dizer o sentido. Assim, a relação do nome de Joyce com seu aparato artificioso (dedálico) somente poderia ser pensada em um contexto de referente, ou seja, na obra anterior, significante, de Joyce. A linguagem como liame (como debatido no *Seminário, livro 20: Encore*) coloca uma concepção de mundo – talvez possamos mesmo lembrar a metafísica *Weltanschauung* – do universo simbólico das suplências. Ao ler como puro lapso, a leitura lacaniana funciona no sentido de conferir uma habitação mais ou menos estável à legibilidade (em seu triplo aspecto de leitura, leito e legalidade). Inscrever Joyce com um nome é, de certa forma, tirar de sua experiência sua foraclusão. O tormento da linguagem, escrita, joyciana é estar preso, sem chave do lado de fora, no mar antes da ilha. Joyce não apenas mata o inglês, como propõe Sollers, mas também todo efeito de linguagem que se manifeste em um simbólico. A pergunta que resta: o que fazer para traduzir a babel?

O indiscernível do sentido em Joyce apresenta-se porque ele está e não está lá. É um lugar tomado como apenas lugar. Uma morada sem paredes. Lacan reverbera: “L’orientation du réel, dans mon territoire à moi, forclôt le sens” (2005b, p. 121). Aqui está um estado de coisas para começar a ler *Finnegans Wake*. Uma orientação e não um sentido. A tentativa construtiva – como apontada por Heidegger – se desloca para um universo da matéria da coisa de palavra, no qual não há relação possível entre referente e palavra. A matéria gozante do texto revela-se naquele “curto-circuito” – já conhecido da leitura psicanalítica – para o qual o significante apenas se demonstra, passeia aos olhos, em sua impropriedade. Aquilo que lhe é permitido deixa-se vir com o terreno hermenêutico, mas daquilo que a permissão é apenas concedida e rapidamente recolocada em sua ordem, a

medida intervém como um deixar-habitar do poético enquanto incômodo. A “coisa orientável”, como Lacan define o real, parece ter a mesma estrutura de *Finnegans Wake* e, nesse sentido, a assinatura de Joyce pode parecer-se a um assassinato da linguagem enquanto instrumental.

Tomo um caminho: “[...] a queeleetlecree of joysis crisis” (*FW*, 395:32).² Da inversão das relações amorosas míticas, Joyce procura assinar seu nome frente a uma história. Roland McHugh, em *Annotations to Finnegans Wake*, propõe que se leia uma frase sob essa: “[...] queer little cry of Jesus Christ!” [estranho gritinho de Jesus Cristo!]. Mas importa aqui apenas o nome: *Joysis Crisis*. Na ambiguidade dessa escritura, o nome de Joyce está associado primeiramente ao gozo, uma vez que a expressão “*joyous cry*” reflete o grito de prazer do final do ato sexual. Sem dúvida, a crise animada pela sentença coloca o júbilo joyciano no cerne da satisfação enquanto produção por meio da falta. O autor, nesse ponto, assina com o próprio gozo, com a intransitividade da ação, porque a cultura se faz em porções. Em segundo plano – e talvez seja o mais importante para esse ensaio –, a proximidade dessa assinatura com o nome de Jesus (como propõe McHugh) nos leva a uma leitura paratextual que aproxima culturas para desmembrá-las em pedaços já quebrados do sentido e, ao mesmo tempo, oferece-se como assinatura ao nome de Freud. O nome de Jesus é aproximado ao de Freud no texto da *Kantate*, de J. S. Bach, *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147). O texto do coral do décimo movimento é composto por Martin Janus e apresenta, como todos conhecem, em seu primeiro verso: “Jesus bleibet meine Freude” [“Jesus continua sendo minha alegria”]. No entanto, a cantata e esse movimento ficaram conhecidos como “Jesus, a alegria dos homens”, após a transcrição para piano, em 1926, realizada por Myra Hess, em inglês [“Jesus, joy of man’s desiring”]. As pistas da leitura são colocadas em termos de sua enunciação. Em nome da alegria, o senso se abre em enseada e toda estrutura do gozo textual na assinatura se converte em unção da crise (o cristo é ao mesmo tempo a crise) – ou ainda poderíamos supor a metarreferência ao sacerdote de Apolo Chryses, *ungido* com os óleos sagrados, instaurador da *crise* no meio do exército aqueu por querer reaver sua filha das mãos de Agamêmnon, na *Iliada* homérica – que revela a medida da habitação do nome próprio como fluência da cadeia metonímica no texto joyciano. À sombra dessas margens – e penso aqui nas bordas do

² Na tradução de Donaldo Schüler: “[...] um grãcgrito de crise joyvial”.

Liffey que vão se desprendendo até alcançar a Baía de Dublin –, o nome vai se decompondo para afirmar certo escândalo ao entendimento. Não há discurso servindo ao sujeito, ao falante, antes há uma figuração do corpo do texto, do tecido que se converte em significância. O nome de Joyce, assinado nessa linha do *Finnegans Wake*, é um “acordar” de gozo, sagração, interpretação, música, crise, unção, grito, clamor, alegria e, ainda, Freud.

No tocante ao lugar do escritor, Barthes refletiu certo estado de coisas:

Comme créature de langage, l'écrivain est toujours pris dans la guerre des fictions (des parlés), mais il n'y est jamais qu'un jouet, puisque le langage qui le constitue (l'écriture) est toujours hors-lieu (atopique); par le simple effet de la polysémie (stade rudimentaire de l'écriture), l'engagement guerrier d'une parole littéraire est douteux dès son origine. L'écrivain est toujours sur la tache aveugle des systèmes, en dérive (2002, p. 239-240).

Nesse sentido, compreender o que pode fazer habitar o texto de gozo é antes de tudo conduzir-se às representações do escritor de dentro de si, enquanto criatura de linguagem. Não há escritor fora da linguagem, é isso que parece querer dizer Roland Barthes ao comparar a atitude de escrever (e seu produtor) ao herói trágico (ao joguete) que serve à significância (sensual) do texto em sua atopia. Assim, o engajar-se do escritor com certa realidade sócio-histórica – como pensava Sartre – está ao menos submetida às dúvidas sinuosidades da linguagem enquanto modo poético de habitação. É a linguagem que o deixa-habitar e, por isso, faz de seu mundo (causa formal da permanência) uma terestridade. Todo texto impõe uma ética, mas antes, como texto, deve proporcionar uma sensualidade que elimina o imaginário da estrutura desejanse. A “mancha cega”, à deriva, do escritor coloca-o em sua escolha ao nomear. Alterando-se sua estrutura paradigmática, a assinatura de Joyce, a partir do pensamento figurativo de Barthes, deve inscrever-se no paradoxo da impossibilidade da escritura. Se o mesmo vive as ficções polissêmicas do discurso, a escritura apenas se deixa fixar na aporia e na indeterminação signíca. Em uma metáfora nipônica, igualmente pensada por Barthes, a escritura deve ater seu sentido ao *satori* (essa nulidade da referência). Não há um referente possível que consolide a leitura entre o gozo da mulher (comutado com a morte dela e do amante) e o júbilo cristão da cantata de Bach. Ou ainda tomando-se mais uma fala lacaniana do *Seminário* (sobre o *sinthome*): “Joyce est, dirai-je, un *a-Freud*, avec le jeu de mots

sur *affreux*. Il est de ce fait un *a-Joyce*” (2005b, p. 120). Sendo já sua negatividade, Joyce é medonhamente parecido com Freud. Suas assinaturas sugerem a proximidade jubilosa com que Lacan brinca com o oposto do agouro: a palavra *affreux*, em francês, pode ser lida, na lógica proposta pela fala lacaniana, como uma negação *a-freux*, ou seja, como uma não gralha, como um semicorvo negado. O horrível em Freud (parônimo de *affreux*) é também o desagrado angustioso de Joyce, o que um revela do sonho o outro re-vela, e isso é, em si, pavoroso. Não há uma alegria compensatória em sua escritura, há apenas mancha. Como ainda alerta Barthes: “Le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi” (2002, p. 228). O que se estabelece aqui está no nível do paradoxo do corpo lá onde o sujeito se faz pela linguagem, nesse afastamento da representação, nessa distância que consolida o silêncio.

Descentrando o sujeito dessa escrita, Joyce faz, no mínimo, cinco citações explícitas ao nome de Sigmund Freud no decorrer de *Finnegans Wake*, propondo-nos ler a trama complexa que faz desarranjar a funcionalidade da metáfora. O caminho para a habitação do poeticamente de Joyce pode ser construído de desvios e de ausências que subvertem a noção de figura com mera incompletude signíca. Desse modo, o que há nesse texto, ao assinar o nome de Freud, não é puramente um signo – sempre incompleto e futuro – mas uma iteração semiótica que impõe uma dinâmica do interpretante nos deslocamentos do fundamento. Em termos de seu desempenho, a assinatura em *Finnegans Wake* está não no nível de seu significante, mas no nível da literalização – de dar um título à letra. Há, decerto, uma enunciação (que se estabelece no social, para o sujeito), mas a mesma se coloca como uma des-motivação daquilo que no sujeito pode revelar-se como ideia do corpo. Barthes, conforme citado acima, coloca o prazer no nível temporal (do momento). Nesse tempo, o *moi* despe-se de suas ideias para o corpo seguir suas próprias ideias, ou seja, há um tempo no prazer que o servo da linguagem é o próprio sujeito ocupando-se de sua materialidade nominal. Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, em *Le Titre de la Lettre*, tentam pensar a razão (lacaniana) da letra em termos do conceito de letra como implicação do sujeito nessa literalização e materialidade do significante, em termos de seu suporte.

Portanto, se se trata de uma materialidade da linguagem como do inconsciente, de forma alguma esta materialidade deve ser pensada, pelo menos de acordo

com o que se credita ao materialismo clássico, com uma materialidade *substantial*. A letra é matéria, mas não é *substância*. E é este termo inqualificável, aparentemente irreduzível a todas as oposições da conceitualidade filosófica tradicional, que, doravante, ocupará o “lugar mestre” (se é que se pode, ainda, falar assim) naquilo que, a partir de Freud, é indicado sob o nome de inconsciente. Mas a teoria da letra compromete, também, num segundo momento, a pré-inscrição do sujeito, por seu nome próprio, no discurso: [...] Tal pré-inscrição agrava a implicação, já reconhecida, do sujeito na linguagem. Ela reforça sua literalização. O sujeito do discurso concreto é não somente submisso à linguagem enquanto estrutura mas, ainda, previamente, à realização da linguagem no próprio discurso. É que, para Lacan, não há sujeito que não seja já sempre *social*, isto é, sujeito da comunicação em geral: o que Lacan descreve em termos afinal muito próximos daqueles do discurso clássico da antropologia filosófica. O sujeito da comunicação é, de fato, o sujeito de um contrato pelo qual a palavra se garante (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 38).

Assim, a significância do nome próprio, em *Finnegans Wake*, se coloca em termos de seu desligamento. Ou ainda, com Lacan: “[...] é justamente quando o jogo e também o sonho esbarrarem na falta de material taxêmico para representar as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese etc., que eles darão prova de ser, um e outro, uma questão de escrita” (1998, p. 515). Essa encenação opera na lógica da escritura, que por sua vez opera na falta representativa. Está-se diante do material significante, na verdade, da matéria obscura do significante. Sua enunciação não pode ser pensada no contexto do meramente social, mas se dá a ler nessa realização da linguagem. Todo contrato, nesse sentido, não é assinado, ao contrário potencializa certa solidão entre sujeito e significante. A matéria não representável da linguagem escreve-se na barra, na perda da causalidade referencial e, com isso, o nome próprio – enquanto pré-inscrição – apenas pode ter sentido em ambiente discursivo, que o coloca em movimento. Certa parcialidade de dinamismo interpretante pode produzir a não garantia da palavra, isto é, nos é necessário o trabalho com a letra. Escapando-se do trabalho substancial, a materialidade da letra proporciona ler – no discurso do inconsciente – a lógica associativa da correlação, na qual todo descentramento horizontal do nome se coloca como interrupção, como falar ausências na presença. Que diferença há aqui, entre mesmo e outro? A mesmidade do nome, pré-inscrito, não proporciona um pensar representativo da outridade desse nome.

Dessa forma, no limite da diferença, o nome deve ser pensado naquele lugar em que não posso pensar, em vias da palavra; em que a enunciação do nome apenas pode ser lida como desconhecido, ou ainda como o conhecimento do desconhecer-se, um negar que nos coloca para fora.

O cerne do problema do nome está em sua possível resposta traduzida em enunciação enigmática. Ao substituir o Nome-do-Pai por seu próprio nome, Joyce, na realidade, não apenas se inscreve em uma suplência psíquica, mas sobretudo assume a faceta múltipla dos deslocamentos na textualidade do mito. A resposta à impossibilidade de nomear-se está colocada como angústia sentida nesse revelar-se pela obscuridade, pelo lado ofuscado de certa orientação do real. Não há, assim, substância, pois não há suporte essencialista, o trabalho da escritura – da assinatura – é, nesse texto, uma quebra da classificação, do universo conhecido da representação imaginária e simbólica. Todos os medos podem estar em *Finnegans Wake*, mas também lá não há nenhum, evidentemente. O que se coloca é essa alteridade no mesmo, no reiterado da matéria desconhecida pressentida no nome, na nomeação enquanto experiência limite, enquanto exceção absoluta. Multiplicam-se as funções da letra – nessa “fonction traumatisante de l’écrit” (SOLLERS, 1993, p. 84) – a fim de produzir certo anonimato, que é, ele mesmo, uma resposta à impossível representação.

Blanchot coloca a questão sob certa luminosidade ofuscante

Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n’ont pas pour rôle d’amener à la clarté, à la fermeté d’un nom, ce qui s’affirmerait, informulé, dans le rapport sans rapport. La poésie n’est pas là pour dire l’impossibilité: elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous: *nommant* le possible *répondant* à l’impossibilité (2006, p. 68).

O elemento da nomeação – o nome – se estabelece como relação sem relação, como matéria do poema sendo a nomeação possível ao responder o impossível. A equivalência do nome está, logo, no ponto em que o sujeito, pré-inscrito, almeja não essa inscrição, mas, sobretudo, responder a ela como impossibilidade de alterar o nome. Põe-se termo à relação entre coisa e nome, entre o lugar do nome e o nomeável enquanto estabelecimento do lugar. O espaço da linguagem, nesse ponto, carrega o silenciamento plural do desconhecido a fim de pluralizar sua condensação do mundo refe-

rencial, isto é, em termos de um lastro deixado pelo convívio, o nome parece querer afirmar a posição do homem no conhecido do mundo simbólico, mas, de fato, toda linguagem impõe a ele um fechamento que não diz respeito ao mundo, enquanto causação, uma vez que o coloca em certo grau de neutralidade para responder ao nomeável de si mesmo. O eu que enuncia o enigma do nome o altera, construindo suas falhas e formando-se de seus pedaços. Formular um nome seria uma proposição impossível, pois escapa à referência; todavia, o fraudar, pelos recursos próprios da linguagem, faz com que seja reconciliada a alternância entre o mesmo e o outro no instante da assinatura. O que Joyce faz, então, nada mais é que burlar o contrato comunicativo aproximando-se da *Traumdeutung* freudiana que coloca em circulação a nominação da coisa psíquica em termos, literais, do desejo.

Em termos dessa satisfação, o nomear-se, enquanto nomeia seu (in)amigo, é tarefa de certa concretude poética para obscurecer – assinalando-se, a maneira heraclitiana, *σκοτεινός* – todo movimento de interpretação corriqueira. Não estamos lidando com a matéria do pensamento, como o concebe a ciência, mas com aquilo que no pensar está por trás do pensamento, no “bloco das sensações”, como diriam Deleuze e Guattari: ceder às palavras a iniciativa rítmica de sua nomeação, que nem mesmo em Joyce é questão de escolha, entendida como integração a um sistema de classificação, a uma transformação de algo em outra coisa. Os termos da significação induzem a compreensão da natureza do nome a um sistema de códigos que pode tratar de sua possibilidade significativa. No entanto, o mesmo pode conduzir-se como paradoxo da não afirmação, na medida em que todo esgotamento do aspecto taxonômico pode exprimir-se como falência da prática, desprovimento do sentido referente à cultura. Ora, o nome (próprio) em Joyce não impõe qualquer *point de capiton*, não há interrupção do deslizamento – toda pontuação exercida é efeito ensaístico desse texto – no qual sua “âncora” possa conter a fluência do lugar. A cadeia que segue (tanto os personagens quanto as assinaturas de Joyce) tende a lidar com o texto como se fosse dependente do presente – como aponta Santaella, “o presente é o lugar do intérprete ou interpretante dinâmico” (1992, p. 191) –, na verdade, aponta-se como presente de uma falha de referência. A produção da significância do nome opera, dessa forma, a ausência daquilo que no interpretante – no cerne da interpretação como trabalho – foge ao registro e desvia sua habitação para o remetimento, para a transposição. A impossibilidade respondida no possível do nomear se converte em efeito poemático da plu-

ralidade que advém ao nome próprio enquanto problema de denominação coletiva aos membros de um clã.

Claude Lévi-Strauss, em *La pensée sauvage*, reserva uma boa dezena de páginas ao problema e, além disso, identifica seu aspecto dual:

Num caso, o nome é uma marca de identificação que confirma, pela aplicação de uma regra, a dependência de um indivíduo *que se nomeia* a uma classe pré-ordenada (um grupo social num sistema de grupos, um *status* natal num sistema de *status*); no outro caso, o nome é uma livre criação do indivíduo *que nomeia* e que exprime, por meio daquele que ele nomeia, um estado transitório de sua própria subjetividade (2008, p. 204).

Nesse sentido, o nomear-se se coloca em termos de uma identificação sociocultural que estabelece a ideia de clã na confirmação do indivíduo. No pensamento concreto proposto por Lévi-Strauss, há uma diferença significativa entre o *se nomear* e o *nomear*. Enquanto um baseia-se na relação de dependência frente ao grupo social, o outro exprime-se como transitoriedade e subjetividade. Evidentemente, *Finnegans Wake* opera nessa lógica “selvagem” de permissão ao transitório no momento em que todo preordenamento do nome é posto em deslize, em buracos. A legibilidade da escritura joyciana se encaixa como efeito da doação do nome, como obtenção a partir do outro. Retomo a ideia de habitação – retirada de Hölderlin –, pois somente nesse sentido o “doar” do nome revém ao problema da subjetividade. Se o nome próprio, como quer Lévi-Strauss (2008, p. 240), está sempre em um local culturalmente determinado em termos de sua classificação, o caráter de sua significância deve constituir elos sociais que abrangem toda sua lógica. Mas se o nome próprio for apenas o limiar, o não determinável na linguagem, aí a variabilidade das regras de dependência é possivelmente recoberta por variabilidades no ponto mesmo da falta “taxêmica” (como propõe Lacan). O que nos interessa aqui é compor essa subversão do nome próprio, no universo da escrita joyciana, não como liame constituinte da suplência do autor e de sua inscrição no campo do simbólico, mas demonstrar – deixar-habitar – como, por meio do problema da nomeação poética, o lastro cultural é colocado obliquamente em perigo e, portanto, deixado de lado, deixado trancado de fora.

A rudeza da linguagem de *Finnegans Wake* provém, como parece indicar suas obliquidades, da concepção joyciana do nome e de sua habitação exilada. O espelho entre os filhos de Humphrey Chimpden Earwicker (HCE)

e Anna Livia Plurabelle (ALP) revela a faceta da superfície desse nome. Assim, Shem escreve a carta (*litter* ou *lather*) que é o próprio texto de *Finnegans Wake*, que é a obra onírica de James Joyce, e Shaun, o (im)postador, aquele que divulga o texto perante a assembleia – um *Qohélet* a pontuar a tradição –, propõe debater-se enquanto superfície (por meio das perguntas a ele dirigidas) da tessitura inventada por Shem. A letra/carta divulgada revela essa preocupação do nome enquanto tomado como *nightmaze* (*FW*, 411:8) – um pesadelo, uma noite, um labirinto (na solução, brilhante, de Donald Schüler, um *onirodédalo*) – da língua a ser divulgada como lume, daquilo que sonha Potter (HCE envelhecido). Desse *ágon* o texto revém:

— For his root language, if you ask me whys, Shaun replied, as he blessed himself devotionally like a crawsbomb, making act of oblivion, footinmouther! (what the thickuns else?) which he picksticked into his lettruce invrention. Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerinsurtkrinmgern rackinarockar! Thor’s for yo!

— The hundredlettered name again, last word of perfect language. But you could come near it, we do suppose, strong Shaun O’, we foresupposed. How?

— Peax! Peax! Shaun replied in vealar penultimatum. ‘Tis pebils before Sweeney’s as he swigged a slug of Jon Jacobsen from his treestem sucker cane. Mildbut likesome! I might as well be talking to the four waves till tibbes grey eyes and the rests asleep. Frost! Nope! No one in his seven senses could as I have before said, only you missed my drift, for it’s being incendiary. Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my Kingdom of Heaven. The lowquacity of him ! With his threestar monothong! Thaw! The last word in stolentelling! And what’s more right-down lowbrown schisthematic robblemint ! Yes. As he was rising my lather. Like you. And as I was plucking his goosybone. Like yea. He store the tale of me shur. Like yup. How’s that for Shemese? (JOYCE, *FW*, 424:17-425:1-3).³

³ Na tradução de Donald Schüler: “– Por sua rude linguagem, se me perguntais por quê? Shaun respondeu ao se benzer devocionalmente como papobomba fazendo ato de

Assim, o nome segue seu registro, entre letra e carta postada. A caneta do escriba (*the penman*) e o selo do carteiro (*the postman*). Poderíamos retomar a imagem inconstante da escrita da carta – do livro *Finnegans Wake* – como o ciscar da galinha Belinda no lixo, uma das transmutações de ALP. Enquanto cisca, escreve, ou melhor, dita a seu filho que a escreve. A escritu- ra aqui é a identificação total do filho com a mãe, do homem tornado mu- lher. A estrutura delirante de Daniel Schreber, tal qual analisada por Freud ([1911] 2007b), parece submeter-se ao problema da escritura – e, não estou muito certo de que a afirmação de Philippe Sollers acerca de Joyce ser o an- ti-Schreber esteja correta quanto aos desejos textuais desse último,⁴ sua po-

olvidiamento, dos pés à cabeça pestilento! (o que ticum mais?) invenção que ele rolou pra dentro de sua letrúcia. Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurd-molnirfenrirlukkilokki baugimandorrerinsurtkrinmgernrackinarockar! Thor pra você! – De novo o nome das letrinhas hekatonadas, última palavra da linguagem perfeita. Mas poderias aproximar-te dela, supomos, poderoso Shaun, Oh, pressupomos. Como? – Porx! Porx! Replicou Shaun em vulgar penultimatum. Atirar pérolas a uma manada é largar ao mano uma talagada da branquinha tris tão zinha da cana de açúcar. Humilde e lisinha! Eu poderia outrossim falar às quatro vagas até à véspera gris de São Nunca e restar no sono. Sereno! Chumbado! Ninguém como seus sete sentidos poderia, como há pouco afirmei, só tu perdeste meu ímpeto, por ser incendiário. Cada maldita letra nela é cópia e não só algumas sílabas, mas palavras inteiras como posso te mostrar no meu Reino dos Céus. A louquacidade dele! Com seu trestrelado monotongo! Tao! A última palavra em narrarfurtiva! E o que é em baixaria mais vil, latronamente cismatémático! Sim. Quando levantava minha escadapístola. Como tu. Enquanto eu surripiava sua pluma de ganso. Como ta. Ele raptou o rabo da minha roupa. Como tou. Que pensas desse Shemisa?”

⁴ Importa pensar que Sollers apresenta uma argumentação que diferencia os textos de Joyce e Schreber, aquele fluido e sem uma cadeia lógica de sentido, esse racionalizado e claro. Nesse ponto estamos de acordo, mas naquilo que se apresenta como problema imanente ao próprio texto joyciano e suas conseqüências à foraclusão de sua literatura, não sei quais seriam os pontos a se cotejar. Deixo, no entanto, o texto de Sollers, em uma citação demasiado longa: “Joyce, c’est l’anti-Schreber. Si vous prenez les *Mémoires d’un névropathe* (...), vous constatez que ce grand document sur la paranoïa masculine, analysé par Freud et Lacan, est écrit de façon extrêmement classique. Schreber, c’est le sujet du droit, un magistrat, qui écrit tout sauf des fantaisies linguistiques, lesquelles lui arrivent, si l’on peut dire, *dans le réel*. Ce qu’il écrit est ‘lisible’ (...). Il écrit administrativement au sujet d’une écriture déchaînée en lui comme dehors. Qu’est-ce que la paranoïa masculine? Cette tentative folle, pour un homme, de devenir la femme de tous les hommes (...). Schreber est ‘témoin’ des manipulations, sur lui-même, des voix de la langue fondamentale. Il essaye de les rationaliser, et c’est de cette rationalisation, finalement, qu’il peut être dit délirant. Mais la paranoïa féminine, sans doute plus radicale en ceci, donne lieu à une tout autre érotomanie de l’écrit. D’abord les textes seront donnés en termes de roman, de fiction, mais, de plus, ils seront très souvent dictés, de façon proche d’une écriture quasi

sição no impossível parece ser fruto da paranoia feminina que se subscreve enquanto nome sem parentesco – justamente no ponto em que os personagens se fundem, como diz Schreber *via* Freud, no “tiene que ser hermoso ser una mujer sometida al acoplamiento” ([1911] 2007b, p. 20), sentindo-se mulher de Deus. Nesse incesto secreto que constitui a própria poesia (cf. sugere Freud, no mesmo estudo), a escritura de *Finnegans Wake* se processa enquanto livro econômico de figurações. Toda transmutação exercida pelas personagens produz um amontoado de discursos que os contradizem e os afirmam, criam uma rede de gravitação entre quaisquer elementos que possam surgir – do delírio da própria escritura.

Enquanto registro, o que foi expresso acima assume importância devido a seu caráter metapoético, isto é, na medida em que revela o incômodo de Shaun (superfície significante) com a radical e rudimentar (*root*) linguagem que bendiz Shem consoante à fala primeira, a uma *reine Sprache*. A contaminação de Shaun, no entanto, ao mostrar-se, faz com que ele resida no discurso de Shem, o é pressuposto. Dessa forma, não há “língua pura”, mas uma raiz de linguagem que se propõe, talvez, como *Ursprache*. Esse é o nome que se busca desocultar: no ato que é ele mesmo um olvidamento, em passadas que são da bocarra em seus pés (*footinmouther*) aos buços explosivos (*crawsbomb*), o pensamento despensado/dispensado como que parece um Dickens (*thickuns*) produtor de uma invenção rentável da letra de alfaces (*lettruce invrention*). Está-se aqui na produção da letra, no ambiente que é o próprio nome de cem letras (na realidade 101 letras) assomadas de assombro. Joyce fala de uma linguagem perfeita, do momento em que a língua é puro ritmo do trovão se fazendo no interior dos supostos de Shaun. Danam-se as letras, sibilam-se as sílabas nas completas e sagradas palavras do azevinho (o que lembra a resposta ao impossível do enigma de Stephen Dedalus aos alunos no *Ulysses*: “*The fox burying his grandmother under a hollybush*”) que o próprio Shaun (*show*) pode mostrar ao enterrar a carta. A escritura – e com essa palavra toda relação metalinguística está abarcada – de Shem é tomada como uma loquacidade lenta (*lowquacity*) – ou ainda uma não loquacidade –, monótona, monologada (*monothong*). A narrativa é furtada (*stolentelling*), como e para além da carta de Poe, enquanto se conta a última palavra do trovão, ou seja, não há narrativa na fala primeira, nessa profofala em

automatique” (1993, p. 95-96).

que Shem escritura elevando (*as he was rising*) a carta, a letra, a escada, a espuma (*lather*) de Shaun, de sua fábula, de sua loja, de sua certeza, de sua camisa (*He store the tale of me shur*), que aliás é o próprio Shem, sua própria *chemise*. Tudo o que se furta, em termos do nome, se coloca frente à prática da leitura da letra em seu caminho, em sua habitação. O nome da linguagem é decerto assegurado pelo artifício da cópula fêmea das partes que celebram o texto enquanto disputa pela assinatura. Em face de suas desventuras, os personagens reconhecem-se como perdidos no emaranhado de uma falha da representação, por faltar referente, por furar o simbólico.

Potencialmente expansiva e disseminadora, a sintaxe de *Finnegans Wake* revela-se como elemento constitutivo do nome. Enquanto problematizador da consciência, o nome assume a posição do sujeito da enunciação conduzindo a compreensão do texto a um limite (in)viável de suas articulações, de seus operadores. Comparecendo no nível paradoxal dessa posição, o sujeito da enunciação – apresentado como sujeito do inconsciente – nomeia-se por explorações deslocadas do próprio instrumento nomeador. Não há domínio em que o nome se dê sem que haja uma reconfiguração de seu conhecimento, previsto, na esfera onírica. A cifra se desdobra entre a alegria austro-irlandesa e o esboço realizado na dúvida frente à representação da realidade. As condições de identidade, nesse ponto, se fazem por troços. A hiância da indeterminação dos nomes remonta ao problema central daquela *Ursprache* em que os pensamentos conscientes não são os conhecidos – eis a base de toda matéria narrável em *Finnegans Wake* –, mas suas distorções prévias, suas falhas de cálculo e desconhecimentos. Há aqui um desligamento da matéria representativa da linguagem que a coloca em um universo tautológico de afirmação do nome (pela repetição incessante de *leitmotiv*). Questão radical, a indeterminação do nomeável no *Wake* explora a matéria reveladora daquilo que o próprio texto quer suprimir, e ao mesmo tempo quer deixar exposto ao nível do interpretante, do potencialmente nulo, enquanto produtividade. As imagens associam-se, nesse aspecto, à sintaxe bruta da ordem das coisas, posta em termos de sua etimologia. Toda imagem revelada é, na realidade, um deslocamento figurativo daquilo que se proporia como permanência. A carta-escada-couro-letra enviada por Shaun faz da permanência sua brincadeira, seu júbilo chistoso. Margot Norris propõe a seguinte situação:

Joyce intended *Finnegans Wake*, I believe, to be ‘the dream’ of his earlier texts, as though his earlier texts contained hidden truths, secret feelings and desires, unconscious knowledge that the language ‘contains’ as possible interpretations, but that the narration itself, what the text ‘says’, does not articulate. *Finnegans Wake* in retrospect reveals the earlier text to have had an unconscious life (which we can equate with the potential of language), and which the *Wake* expresses or ‘speaks’, using the distorting, displacing, punning, poetic techniques of dream itself (2004, p. 156).

A matéria hiante estaria posta entre aquilo que se apresenta como matéria sonhada (conteúdo manifesto) e os pensamentos oníricos latentes – para usar as expressões de Freud. Na busca em assinalar o *Finnegans Wake* como seu próprio nome, com sua atitude corrosiva frente à realidade, Joyce busca as “verdades escondidas” de seus textos anteriores. Nesse caso, o último texto – o testamento – de Joyce seria uma teoria do estilo, de seu próprio, na medida em que o concebe para si mesmo (e, no máximo, para sua Lucia). Trata-se do conhecimento inconsciente que aponta Margot Norris acerca da linguagem enquanto contendo o que é capaz de narrar permanece como matéria acerca do inconsciente, isto é, *Finnegans Wake* revela um conhecer sobre o inconsciente ao demonstrar-se como um dizer que de lá provém. Pensar o estilo, nesse sentido, é fazer pensar um saber, sobre o sujeito, que está colocado em seu nível de formação (linguístico-ética). O discurso desse saber não pode ser compreendido como um saber da verdade, mas um confrontar-se com o próprio do ato, com a própria escritura. O nome de Joyce, associado ao de Freud, fornece uma emergência àquilo de que se está falando: a potencialidade da linguagem e sua “vida inconsciente”. Ao ler no hiato, o que fala no texto é a técnica do nome percebido como técnica – é sempre bom lembrar que Freud utiliza a palavra *Arbeit* (trabalho) para referir-se aos processos oníricos e analíticos – do sonho. A proposta dessa escritura poderia ser, logo, aquela de tornar o desejo epistêmico uma operação realizável. Joyce torna o texto um lugar de retorno sobre si mesmo, como um endereçamento a si do saber, que recupera certa transmissão. Arthur Nestrovski, em “James Joyce: a crítica da música”, pensou o processo como:

As tramas escondidas são sistematicamente integradas entre si, sugerindo o trabalho de um inconsciente que é verdadeiramente o inconsciente do texto, uma

espécie de inconsciente etimológico das próprias palavras. A etimologia é o hipograma de *Finnegans Wake*: ela define uma região de sentidos latentes, onde a linguagem sempre significa alguma coisa além do que está dizendo e se redobra, então, sobre si mesma (1992, p. 310).

Nesse entrelaçamento de elementos hipogramáticos, *Finnegans Wake* definiria sua habitação não apenas para um mais além, mas também para um mais aquém do sentido. Dobrar-se sobre si mesmo deixa a latência de seus sentidos presa à etimologização de suas palavras, presa ao estilo como material pensante do texto. Seu artesanato desviante, distorcido, torna a narração um utensílio para o deslumbre da linguagem, ela mesma, compreendendo aqui um processo de autoironização, ou ainda, para usar a expressão de Octavio Paz em *Los hijos del limo*, uma *metaironia*. Todo processo metairônico impõe ao texto uma negação de si, por si mesmo, na própria tessitura. A dissolução dos elementos da escritura de *Finnegans Wake* revela uma transformação da leitura tradicional da obra de arte justamente por potencializá-la ao máximo grau possível. O direito de habitação, nesse momento, é dado e retirado, é posto em xeque por seu ordenamento articulatório desprovido de uma lógica estrutural da narratividade.⁵ Assim sendo, nomear-se Freud é, homonimamente, uma fraude que reúne paradoxos dentro de uma mesma habitação. Os nomes são opostos e produtores de uma desorientação na negação contingente, os quais, pela metaironia, de Octavio Paz, “libera a las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados; es un poner en circulación a los opuestos, una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario” (1999, p. 431). Todo processo de significação é posto em suspenso, por seu contrário, pela circulação de oposições que degeneram a forma das tramas que se escondem no interior do texto.

Como já apontado acima, Joyce refere-se explicitamente, no mínimo, cinco vezes ao nome de Freud durante seu texto. Convém, por isso, conduzir-se pela urdidura desarranjada de sua funcionalidade metafórica, em

⁵ Imagino aqui como seria uma leitura estruturalista, em sentido estrito, da “gramática” narrativa de *Finnegans Wake*. As propostas de Genette, Barthes e Propp de fato serviriam para algo nesse contexto? A que tipo de linha narratológica poderia o texto joyciano se ligar? De fato, a análise hierarquizante da estrutura não conseguiria, em princípio, fornecer desenvolvimentos satisfatórios no tocante ao universo cardinal/distribucional do texto, tendo em vista que o movimento catalítico/integrativo é muito mais significativo nesse campo.

termos de sua assinatura. Expõe-se, desse modo, essas referências para que possam surtir efeito hermenêutico e ser disseminados.

(...) who picks her
up as gingerly as any balmbearer would to feel whereupon the
virgin was most hurt and nicely asking: whyre have you been so
grace a mauling and where were you chaste me child? Be who,
farther potential? and so wider but we grisly old Sykos who have
done our unsmiling bit on 'alices, when they were yung and
easily **freudened**, in the penumbra of the procuring room and
what oracular comepression we have had apply to them! (Joyce, *FW*, 115:17-24).⁶

Nesse primeiro excerto tem-se o contexto da explanação da carta-lixo de Anna Livia Plurabelle. Segundo William Y. Tindall: “[...] structure is simple: First an invocation, next a litany of sorts, and then a long lecture or sermon on a text. A dream-lecture, this analysis, like all the materials of dream, conceals and reveals at once” (1996, p. 98). A forma apresentada para a palestra sobre a carta de ALP é variável e permite conduzir-se do universo acadêmico às possibilidades coloquiais que revelam o material onírico do texto. A aparição do nome de Freud, na maioria das vezes, vem atrelada ao nome de Carl G. Jung. Joyce coloca-se no meio caminho dessa disputa formadora do conhecer psíquico para remontar, talvez, o confronto entre os irmãos Shaun e Shem, enquanto “parceiros” na constatação dessa farsa ficcional. O interesse aqui, no entanto, não é discutir esse aspecto, mas a carga sexual implicada no nome da psicanálise como forma de compreender melhor a que fraude (juvenil) a conversa/o texto analítico se refere. McHugh e Tindall apontam a sonorização de *Psychoanalysis* (em Sykos... on 'alices). Nessa *nat language* (*FW*, 83:12) – linguagem negativa (*not*) e noturna (*nat*, em dinamarquês, ‘noite’) –, *Finnegans Wake* revela a perda da virgindade (no figo feminino, de *sykon*) da moça (Alice) como necessária à escritura desse texto. Desse modo, Alice (ou sua persona joyciana, ALP) deveria falar sobre seu “figo”, e isso ser já um alívio

⁶ Na tradução de Donald Schüler: “[...] que a ergue tão ternamente como qualquer laureado o feria no intuito de santir onde exitamente a virgem estava mais feruda, perguntando delicoitamente: por que és tão greciosa, malícia e onde foste tão casta minha pulcrena? Quem, seria só potente, pai? and so wider mas nós velhuscos Sycos gurisalhos que tivemos nossa parte no maravilhoso país das análices quando elas eram yung áveis e focialmente freudadas, na penumbra de uma sala de procura e que compressão oracular tivemos que aplicar-lhe!”

(compressa). Mas, de fato, o que ocorre para Joyce não é isso. A suspensão do prazer para falar, na “sala” penumbrosa da análise, é pura fraude teórica. *Finnegans Wake* é Alice, sendo desprovida por seu pai (muito longe dali, *farther*), falando enquanto sente a potência do incesto. A pergunta enfrenta um problema fundamental para a psicanálise: o que é o tabu do incesto? Em uma *linguagem nãoturna*, como a de Joyce, não há laço de parentesco firmado pela metáfora-original. O país das maravilhas em que vive Alice é, enquanto artefato literário, a fraude juvenil que a mantém sob os olhos de Lewis Carroll, esse “pai” às avessas. Em *Finnegans Wake* a carta de ALP revela sua proximidade com a filha (Isobel, Issy, Nuvoletta) e, portanto, a proximidade incestuosa com seu pai, HCE (o velho potente pai, distante). Joyce reconhece, com isso, a proximidade de seu trabalho com aquele efetuado no interior da sala, do divã: uma confissão auricular – como os velhos pesadelos de Joyce/Stephen acerca dos castigos da igreja; personificação, nesse caso, da culpa – que soa como oráculo do destino. A escritura faz-se de oráculo, comprimido, mas também como a pressão ideal para gozar (*come*, em sentido sexual, + *pression*), ou seja, escreve-se essa mulher gozando. Seria essa a matéria de *Finnegans Wake*; mas também não é essa a matéria da psicanálise? O que se nega é noite da linguagem, assim, não há negação que opere no nível da inconsciência, pois toda noite há um deitar-se que é já uma clínica. Joyce reconhece-se como a fraude da alegria por fazer o caminho contrário àquele realizado por Freud. Enquanto esse executa o trabalho de análise (*Analysearbeit*), aquele torna mais intrincada a relação da poesia com o trabalho do sonho (*Traumarbeit*). Poderíamos, à maneira joyciana da autoparodização, usar uma expressão alemã para esse mecanismo de fraude do gozo, de ilusão referencial: *Das Freudenhauss* é o nome alemão para bordel. Como a feitiçaria de Circe (e a alusão aqui é pensada com o *Ulysses*), *Finnegans Wake* nos propõe uma entrada no bordel, na casa da alegria que permite compreender a parte obscura de nós mesmos (*in the penumbra of the procuring room*) no ponto em que o livro se compõe de mentiras e de sonhos, ou ainda, de realidades para além da referência. Os périplos do prazer estão novamente associados à psique.

Toda palavra-valise dissemina as desarticulações da narrativa.⁷ Deslizando-se pela cadeia de significante, o texto torna-se uma tensão

⁷ Já desenvolvi anteriormente a argumentação que segue quando da proposta do metassigno. As relações entre falência do signo e o princípio do chiste em Freud foi tema da tese de doutorado: *Nóstos-escritura: meta-signo em Mallarmé e Joyce*, de 2008.

aporística que leva o leitor a seu universo de equívocos. A sintaxe é corrompida para se assinar o nome de Freud como a alegria que produz a literatura. O analista preso às condições teóricas deve operar no nível do ponto de basta, dando sentido às falas. Já o texto joyciano apenas faz da letra seu deixar-habitar na tensão daquela atmosfera que antecede o gozo absoluto da moça gentilmente molestada (“*virgin was most hurt and nicely asking*”). Em ambos os casos, é preciso dizer, no sujeito da enunciação. A linguagem representativa deve ser, nesse sentido, marcada pela queda – ou pelos inícios da “*perfect language*” – pois é aí, nessa falha, que se revela o enunciável do dito. A palavra-valise é produzida por uma ideia de simultaneidade proliferada de estruturas. Derek Attridge indica a dissolução do sentido justamente pelo potencial expansivo da linguagem frente a suas criações: “[...] então o seu significado torna-se infinito e, nesse exato momento, desaparece” (1992, p. 342). O texto, permeado de palavras-valise, faz desaparecer sua significação, na nulidade da língua do texto.

Em uma citação pouco mais à frente, na mesma preleção, o nome de Freud reaparece escondido: “Master by Tung-Toyd” (FW, 123:20). Nesse ponto, seu nome é o brinquedo (*toy*) atado, em laço (*tie*), que prende a língua (*tongue*) de Jung. A mudez (*tongue-tied*) analítica é posta em cena e deixa a linguagem apresentar-se na troca das representações. Colocar-se como brinquedo mudo, posto em laço, é dispor-se, ao leitor, como lugar vazio (do desejo do analista), funcionando como rastro a ser perseguido, como revelação de si mesmo na aventura chistosa da escritura. Há algo de prazeroso no reconhecimento que se estabelece na troca da representação-coisa pela representação-palavra, isto é, quando os sons de uma dada palavra são reconhecidos em seu contrassenso ou, ainda, em sua figuração condensada e deslocada, o prazer se instala como problemática ao prazeroso. Assim, o *Witz* proporciona uma desarticulação de suas técnicas para produzir uma revelação, que é já um trabalho onírico acerca do nome. Joyce tem consciência desse trabalho – sobretudo pela evidência da *portmanteau* – e constitui sua ironia e paródia como se estivesse defronte a seu espelho particular, seu analista interior. Ainda nesse nome podemos ver as inversões propostas ao nome: TUNG-TOYD poderia ser lida aos avessos, na posição contrária de sua disposição sintagmática, e, com isso, sonorizada na técnica de inversão do paradigma de sua mudez. Ao inverter os nomes poderíamos ter TOYDTUNG, o que soa como uma palavra alemã (algo como *TEUTUNG*). No entanto, a não existência desse léxico faz reverberar em outra palavra,

essa, sim, definidora da atividade freudiana, *DEUTUNG* (interpretação). Esse processo de construção do substantivo para a interpretação demonstra o processo de dizer pelo contrário presente no chiste joyciano, ou seja, Joyce escreve *o* avesso – e não apenas *ao* avesso como Jakobson viu em Poe – para interpretar-se e fazer disso um brinqueado da linguagem. Aliás, sendo a própria língua ao avesso, a interpretação torna-se o próprio instrumento da brincadeira e com isso produz mais um paratexo que desliza para o nome de Freud: *Die Traumdeutung*.

Os efeitos referenciais de um dado contexto são, em *Finnegans Wake*, colocados do lado de fora, nos limites da linguagem experienciada, como comicidade alusiva que se propõe ao pensamento por artifícios próprios à linguagem. Freud, em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, propõe que pensemos a técnica do chiste em termos de seu prazer, dizendo:

El placer de chiste que provoca ese “cortocircuito” parecerá tanto mayor cuanto más ajenos sean entre sí los círculos de representaciones conectadas por una misma palabra, cuanto más distantes sean y, em consecuencia, quanto mayor resulte el ahorro que el recurso técnico del chiste permita em el camino del pensamiento. Anotemos de pasada que el chiste se sirve aquí de un medio de enlace que el pensar serio desestima y evita cuidadosamente (2006, p. 116).

A proposta freudiana, nesse ponto, parece ser a luva da mão de Joyce. Um curto-circuito pelo prazer da economia técnica. O chiste é um recurso do pensar que permite ser o caminho do próprio pensamento na forma de uma abreviação de seus fundamentos. A estrutura espirituosa formaliza-se “en el texto de su expresión” (FREUD, 2006, p. 19), ou seja, sua estrutura é a mesma da verbalização da palavra-valise de *Finnegans Wake*, uma vez que esta não tem forma definida (uma regra geral das ocorrências). Alteram-se os sentidos na constituição daquilo que o pensar não considerou válido – no que diz respeito a uma história literária, poderíamos pensar na exclusão, também cuidadosa, dos artifícios do grotesco e do cômico –, mas que, de certo, poderia demonstrar a distância entre representações daquela palavra, daquele contexto. Quando Joyce constrói uma palavra-valise com seu nome “freudianizado”, ele nos apresenta o prazer chistoso do reconhecimento de um saber que seu texto está colocando no nível do paradoxo. A infinitude de sentidos, proposta por Attridge, faz com que a palavra atomizada pelo *Witz* destrua a linearidade e a contextura do discurso para desvelar um ou-

tro processo mais íntimo da linguagem: a representação do prazer. A condensação, do disparate, suprime as relações lógico-conscientes e, com isso, produz a camada de prazer sem equívocos *freudloucos*: “You never made a more **freud-ful** mistake, excuse yourself” (FW, 411:35-36). A fraude converte-se na *Felix culpa* (tomística), mas sempre tomada como assustadoramente medonha (uma vez que a palavra *frightful* reverbera no nome de Freud): a alegria abençoada da queda é traço da loucura humana.

O chiste, para Freud, é sempre um segundo elemento que se constitui como pertencendo a uma palavra anterior com a qual ele mantém diálogo. As substituições e combinações realizadas nesse nível estão lá não apenas no nível semântico, mas sobretudo nos dão prazer (técnico) por sua sonoridade. A diferença produzida entre a palavra anterior e aquela pertencente ao enunciado chistoso é o rastro das condensações operadas no nível do trabalho onírico-poético. Assim, a ἀρχή da palavra joyciana está não na etimologia direta de uma palavra, não há uma natureza substancial, essencial do verbo em *Finnegans Wake*: o princípio contínuo dessa escritura é físico e não possui uma οὐσία. Assim, a interpretação do chiste nos oferece um caminho, pela linguagem, para poder aceder a estrutura do sujeito na enunciação, pois coloca a palavra como vestígio da verbalização, como rastro de suas diferenças no qual não há possibilidade de decisão pelo sentido. A ἀρχή não pode, com isso, permitir um pensamento em nível de “ser” – diríamos a palavra não é em Joyce –, mas a mesma se coloca como vestígio de uma lógica soterrada, um saber de antanho. O poético, de Joyce, coloca-se na forma de um doar o canto encoberto desse saber anterior que forja a palavra, enquanto um fazer-se. Não há, por isso, personagens no texto joyciano, há o próprio sonho operando a linguagem. Jacques Lacan pontuou certamente: “À ceci près, dit-il, et c’est comme ça qu’est fait ce *Finnegans Wake*, c’est que le rêveur n’y est aucun personnage particulier, il est le rêve même” (2005b, p. 125). As representações em *Finnegans Wake* não são mais que rébus do onírico que não permite um veio analítico. Os deslizamentos (das margens do Liffey) são a própria estrutura da enunciação desse nome (acordado ao som da canção popular). Assim, a intensidade verbal torna a metaforicidade apenas um elemento de litoral (de letra) e, com isso, sua significação oferece-se como exclusão, como multiplicidade incontornável de justaposições.

O elemento aporístico da alegria (freud-joyciana) está posto naquilo que a ironia é capaz de revelar enquanto matéria do chiste, do inconsciente. Freud pensa:

Me refiro a la *ironía*, que se aproxima mucho al chiste y se incluye entre las sub-variedades de la comicidad. Su esencia consiste en enunciar lo contrario de lo que uno se propone comunicar al otro, pero ahorrándole la contradicción mediante el artificio de darle a entender, por el tono de la voz, los gestos acompañantes o pequeños indicios estilísticos – cuando uno se expresa por escrito –, que en verdad uno piensa lo contrario de lo que ha enunciado (2006, p. 166).

Em *Finnegans Wake*, a mistura de palavras providencia essa contextura necessária ao cômico. Nesse sentido, a ironia desloca o texto para um lugar do não escrito, do silenciamento, do inacessível. O prazer reprimido é colocado sobre a pele e seus jogos são a casa da alegria (*Das Freudenhauss*) da linguagem. A estabilidade do nome é, sempre, uma falácia, uma vez que seus significantes podem alterar-se facilmente por uma concepção “valise” da palavra. Suas conexões estão desprovidas de valor semântico próprio para que sejam pensadas apenas em suas relações com aquele ponto da linguagem no qual se deixa-habitar o homem, no poeticamente. Toda associação chistosa-irônica nos coloca como resultado o problema da contrariedade, do oposto como reflexo. Em Joyce, no entanto, nada é tão óbvio e até mesmo a ironia deve ser pensada enquanto processo autorreferente, metairônico, para voltar a Octavio Paz. No texto joyciano, não se dá ao outro entender que se trata de ironia, mas, em sua própria tessitura, os personagens vão se decompondo como estratos linguísticos, como indício da atitude reflexiva do estilo dessa escritura. O contrário de seu enunciado se coloca como enunciação primeira e, nesse ponto, a problemática da palavra-valise e do chiste faz do cômico seu artificio: sua arte e cio. Potencialmente, Joyce assina o nome metairônico de Freud e oferece a ele seu livro, cumulativo e simultâneo, para o gozo, para complicar a vida desse nome.

[...] I will write down all
your names in my gold pen and ink. Everyday, precious, while
m'm'ry's leaves are falling deeply on my Jungfraud's Messonge-
book I will dream telepath posts dulcets on this isinglass stream
(but don't tell him or I'll be the mort of him!) under the libans
and the sickamours, the cyprissis and babilonias, where the
frondoak rushes to the ask and the yewleaves too kisskiss them-
selves and 'twill carry on my hearz'waves my still waters reflec-
tions in words over Margrate von Hungaria, her Quaidy ways

and her Flavin hair, to thee, Jack, ahoy, beyond the boysforus.
Splish of hiss splash springs your salmon (Joyce, FW, 460:18-28).⁸

A vertigem do nome de Joyce está justamente naquilo que seu livro propõe como mentira, mas também como afirmação de seus sonhos – os próprios sonhos anotados no decorrer de quase 15 anos – na matéria do livro. O aspecto fraudulento está em colocar-se como ficção de si mesmo, enquanto faz de seu artifício a matéria narrável; a língua problematizada em seu cerne. Nesse sentido, *Finnegans Wake* seria o oposto, o reflexo ideal, de *Die Traumdeutung*. As experiências limítrofes de linguagem propostas por esse livro-de-sonhos-e-mentiras são equivalências à teoria freudiana, uma de suas primeiras respostas diretas advindas da arte. Freud sempre se utilizou da literatura e de seu material antecipador para compor seu artefato teórico. O que faz Joyce ao assinar seu nome em alemão é nada mais que fazer uso da literatura (de toda a história da literatura ao mesmo tempo) para refletir sobre as questões de estilo que revelam (epifanicamente) seu estado de confronto, de negatividade com o sentido. Há, com certeza, no texto joyciano, uma carga crítica acerca da escritura teorizante de Freud. Talvez sua linguagem excessivamente clara, sua precisão conceitual e certo cientificismo o coloquem em uma berlinda que Joyce está disposto a apontar. A questão seria essencialmente de escritura, no reconhecimento de que o texto freudiano não permita o deixar-habitar da ἀρχή na palavra.⁹ No entanto, Joyce dá a Freud a possibilidade de reconciliação com a matéria onírica ao fazê-lo assinar esse diário de moça-donzela (*Jungfraud*). Isolda anota suas mentiras oníricas da memória (de Maria, da virgem) para

⁸ Na tradução de Donaldo Schüler: “Anotarei todos os vossos nomes com pena de ouro a tinta. Todos os dias, preciosos, enquanto as f’lhas da m’m’ria caem profundamente em Mentiriário jungfreudiano de donzela, sonharei com doces notas telepáticas fluindo na corrente (mas não lhe contem ou serei a morte dele!) sob aslibidiamas e os sicâmoreos, sob os cinosamamos e os abocateiros, onde a frente dos carvalhos se inclinam indagativas as canas e os teixos aos abraços e beijos carreguem as ondas herzianas do meu coração, minhas silentes reflexões aquosas em palavras além de Margrate da Hungaria, seus indagas tivos modos e flavos cabelos, a ti, Zuca, diante, além do Bóysforo. Carne da minha carne salta o salmão”.

⁹ Nesse ponto, a tessitura lacaniana apresentar-se-ia como uma resposta na mesma lógica de correlação presente no texto de Joyce. Talvez aqui exista de fato um jogo de influências mútuas no qual a leitura de Freud é o enodamento. Ler Freud para ler Joyce, ou ainda ler Joyce para ler Lacan.

entregar seu coração às ondas de um rapaz, potente e oriental (Bóysforo). O intertexto é explícito com o *Cântico dos Cânticos* no qual as ervas e odores reforçam o erotismo da entrega carnal (“carne da minha carne”) e, a moça, aqui, se confessa, a si mesma, com o nome de Freud. São alegres as memórias do passar dos dias (“das folhas”), da perda da virgindade, mas igualmente são alegres (gozosas) as circunstâncias em que esse livro é escrito. O “*Jungfraud’s Messonge-book*” é um livro de mensagens (*message*), de mentiras (*mensonge*), dos sonhos/desejos próprios (*mes songes*) da virgem-fraudulenta-freudiana, da desordem onírica (*mess songe*), mas também os sonhos dos homens (*men’s songe*) para descobrir-se na sexualidade feminina na qual está o elo entre a vida e a morte, entre o prazer e a memória sonhada, fluente. A escritura, nesse sentido, passa pela sensualidade do dizer, da palavra que navega e penetra todos os mares da Europa e mais além. A escritura permanece sempre no exílio do entendimento, no ponto em que ela possa manifestar-se como o nome (em *gold pen and ink*) dos vestígios do sonho. Joyce poderia apontar certa concepção de que *Die Traumdeutung* seria um livro virgem, jovem, e que *Finnegans Wake* seria a consolidação da descoberta do inconsciente.

A interpretação dos sonhos, poderia ser a pergunta, pode ser realizada para fora da linguagem onírica? Freud tenta decifrá-la em uma língua clássica e, por isso, para Joyce, sua obra seria apenas um primeiro estágio para a real proximidade com essa escritura feminina. Apontar-se, pelo nome, enquanto “sonho-interpretação” – uma tradução sem dúvida possível,¹⁰ mas demasiadamente ousada para certa cientificidade – faz desses textos um possível diálogo diabólico (em seu sentido etimológico de *diábolos*, “desunião dos objetos”), que se entrega à análise não linear, à figuração fônica dos problemas anagramáticos do texto (cf. CAMPOS, H., 1976). Aliás, *Finnegans Wake* propõe uma palavra para traduzir o *Traumdeutung* de Freud: “traumscrap” (*FW*, 623:36). O texto envolve-se, cripticamente, com a escritura do sonho enquanto isotopia de procedimentos (como a condensação e o deslocamento). Assim, *traumscrap* (sonho + trauma + cautela/documento + enlevado + sobra + script + rapt + scripta + cripta)¹¹

¹⁰ Freud diz explicitamente: “El título que he puesto a mi tratado deja ver la tradición en que quisiera situarme en la concepción de los sueños. Me he propuesto demostrar que ellos son susceptibles de una interpretación” ([1900] 2007a, p. 118).

¹¹ Sonho (a. Traum); Trauma (i. Trauma); Cautela (i. Scrip); Enlevado (i. Rapt); Pedaco/Sobra (i. Scrap); Escrita (i. Script); Cripta (i. Crypt); Rapt (fr. Rapt); Scripta (lat. Scripta).

pode querer apontar o nome desse procedimento, fluente (rio-fluente), de escrever. Cabe perguntar-se: há alguma interpretação que não seja ela mesma uma escrita críptica do rapto na matéria do desejo, no universo onírico do trauma? Na palavra joyciana, a resposta está nos vazios de significação proporcionados pela sintaxe, pela cadeia significativa de seus chistes irônicos. O que se confessa, com o nome escrito, nada mais é que seu sujeito, sua nomeação juvenil. Na novidade da escrita, o sonho revela-se como personagem para melhor definir esses dois nomes, esses dois artífices do labirinto da linguagem.

Bendito o nome, que intervém na alegria do nome. Bendita a interpretação que se escreve – como script de uma cena inventada – nos vestígios deixados ao dia; nessa noite turbulenta da história – não é mesmo, agora velho, Stephen(?!): “[...] *history is a nightmare from which I am trying to awake*” (Joyce, 2000, p. 42). Ao dissociar-se, a alegria fraudada de Freud está em um consolo não conhecido por Joyce, isto é, no limiar desse texto foracluído – que sem dúvida bate muito à porta – toda diversão parece querer dizer o contrário, ao menos para suas próprias linhas. A casa de Shem, esse nome reverberando o tetragrama terrível, é nada mais que um universo obscuro no qual o escritor se refugia; uma Babel da impossibilidade de promover o seu nome enquanto ele (*he*), ela (*she*), dele (*him*). Shem é o “sou” de Joyce sendo ela – *She’m*, ou em uma radicalidade permitida no corpo desse texto, *Ich am* (em uma mescla anglo-teutônica) ou mais ainda, *ish-shá am* (na mistura anglo-semítica) – e, com isso, Joyce não apenas quis, como Schreber o desejou, ser uma mulher sendo copulada; Joyce foi, é, será – “*Anna was, Livia is, Plurabelle’s to be*” (FW, 215: 24).

Na quebra, todo texto poético pode manter seus segredos. Guardam-se os nomes, por impronunciáveis. Toda alegria de Joyce-com-Freud não pode ser compreendida como falácia, antes são falésias do sentido do nome, da metáfora do nome. O inefável do tetragrama judaico (YHVH) – que assume na transcrição de Haroldo de Campos uma sutileza magistral, por “Ele-O Nome” (*Elohim*) – associa-se ao verbo ser (*haváh*), na medida em que sua tautologia soa, reverbera (*Êxodo*, 3: 14). No entanto, tautologicamente o nome diz como se fosse a retirada da numinosidade, do poder revelador da palavra, ou, como diz George Steiner, são “ecos abafados de uma solidão infinita” (2001, p. 354) daquela linguagem adâmica que no fundo transforma “o nome no que é nomeado” (2001, p. 346). Para a tradição cabalística, o tetragrama é substituído, com um querê, por *Ha-Schem* (o Nome), ou ainda

mais especificamente, como aponta Gershom Scholem: “O Nome de Deus é tachado como o *Schem Ha-meforach*, o que não representa [...] uma designação com apenas um significado” (1999, p. 17). O cabalista aponta a necessidade de pensar esse “anunciado” como “um nome que nada comunica exceto a si mesmo” (1999, p. 19) e aqui, homofonicamente, podemos ouvir o nome de Shem. O nome de Joyce é o Nome (hebraico) para essa pretensa incomunicabilidade potencial da criação. Escolhendo essa nominação, Joyce tenta compreender a linguagem não como um meio para a comunicação, mas, sobretudo, como o próprio artefato da escritura na mística do nome. Trata-se, nesse sentido, de um retorno arcaico à experiência da linguagem que não pode ser confundido como uma metafísica da substância. Joyce brinca com as referências, eliminando-as do mundo referencial e colocando-as em termos da criatividade onírico-chistosa. O fundamento do nome, em *Finnegans Wake*, seria sua falésia, sua interrupção de terra, no desgaste das significações.

Assim, o nome, seja o de Joyce, seja o de Freud, seja o do *Finnegans Wake*, atribui uma habitação à letra, colocando-a em circulação de seus mistérios. A erosão do sentido, do livro onírico, possibilita uma representação para fora do universo meramente imagético, aliás, coloca a representatividade da representação na aporia do sentido, do fazer sentido para alguém. Toda experiência com o nome é, antes, uma experiência com a própria linguagem, em sua manifestação de diferença (ausente e presente). Assim, a solidão do nomeado é uma essência linguística que converte seus elementos à presentificação, mas também demonstra o universo das possibilidades que permeiam o sujeito no discurso. Heidegger estabelece, em *Unterwegs zur Sprache*, que o acontecimento da palavra constrói a presença da coisa como ocorrida e, com isso, apresenta a linguagem enquanto fundamento da presença.

Fazer uma experiência com a linguagem significa portanto: deixarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando. Se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença (HEIDEGGER, 2003, p. 121).

James Joyce inventou uma língua para si mesmo e, nessa experiência, constrói sua articulação com a presença do nomeável, do metaforicamente possível, do secreto velamento da interpretação. Enquanto a linguagem rei-

vindica, o sujeito se imiscui naquele retrato potencializado do anúncio do nome. A ironia trágica de *Finnegans Wake* reside justo nesse ponto. O que a linguagem toca nada mais é que seu poder de presença colocado em uma situação de aporia extremada. A linguagem vem de fora para dentro na experimentação do limite, da borda da letra. Não há, por isso, um referido, um outro que lê o desdobrar do texto. O que propõe *Finnegans Wake* é que o texto conduza à presença um experimento de naufrágio com a letra, uma indeterminação do movimento frente à linguagem original. A escritura em si – sua assinatura com nomes – nada mais é que a diferença que impossibilita uma *reine Sprache*. Apenas no processo de relação, de ideogramatização da tautologia, é que cada letra, cada sílaba (a)fônica, constitui uma realidade para si, na reivindicação da linguagem pela linguagem. O ocultamento da pronúncia do nome de Joyce – tanto na substituição por Shem quanto por Freud – remonta o silêncio terrível da sarça ardente. Não há uma representação para que se pergunte, como fez Lacan, se Joyce foi louco. O texto aponta para uma conjunção de matéria latente que se manifesta permanecendo-se na latência. O que há de secreto estaria, então, na declaração de enunciado que não pode ser enunciado, é já uma enunciação. *Finnegans Wake* é, por isso, um arquinome para a alegria, enquanto faz-nos gozar na linguagem, desmontando-se de seu padrão representativo, de simbolização do mundo. A morada dada à presença desse nome está na interpretação conferida ao próprio nome, pelo nome e nisso consiste a reverberação (a renominalização) das potencialidades dessa presença, remontada em uma nova língua, mistura de alemão e joyciano, *Djoytsch*.¹² Enquanto arquinome, o texto joyciano não postula uma interpretação dessa presença, apenas nos coloca em termos de uma tradição, que exclui e silencia.

Não há substância nesse velório, há apenas o fim, recomeçando. De certa alegria, da felicidade – dizem os gregos *εὐδαιμονία* – surgem certos perigos: o incontrolável, o nume do nome no riso. A ironia revela a Édipo seu nome, a ironia nos revela o nome, a experiência do nome, nesse texto daimônico. “*Lot’s of fun at Finnegan’s wake*, diz a canção; *Fuddling fun for Fullacan’s sake!*” (FW, 531:26), diria Joyce. Refutar *Finnegans Wake* é entrar em sua estrutura delirante, aceitando-a como forclusão e impossibilidade

¹² Há, no terceiro episódio, parte três, a seguinte sentença, que serve como suplemento aqui: “Are we speachin d’anglas/ landadge or are you sprakin sea Djoytsch?” (FW, 485:12-13). Na tradução de Donaldo Schüler: “Estamos parlando franglês ou estás espikçando esse teutojoycioleto?”

da linguagem. É cumprir o que Joyce vem assinando: gozar no matricídio. Somos convidados para o velório, somos acordados com uma festa, bebe-se o corpo, a língua embola-se como todo fim de festa. Mesmo assim, nesse velório, sobrevém uma apoteose da alegria.

Referências Bibliográficas

ATTRIDGE, Derek. Desfazendo as Palavras-Valise, ou Quem tem medo de *Finnegans Wake*? In: NESTROVSKY, Arthur (Org.) *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 339-363.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes: 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002. Tomo IV.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama de Finnegans wake*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas: La interpretación de los sueños [1900]*. 12. reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2007a, v. 4.

_____. *Obras Completas: El chiste y su relación con lo inconsciente [1905]*. 2. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, v. 8.

_____. Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente [1911]. In: *Obras Completas: 1911-1913*. 2. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2007b, v. 12.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Univ. São Francisco, 2003.

_____. *Ensaio e Conferências*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Univ. São Francisco, 2007.

JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Trad. Donald Schöler. Co-tia, SP/Porto Alegre: Ateliê/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999-2003. v. 5.

_____. *Ulysses*. Annotated Students Edition. New York: Peguin, 2000.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

- _____. *Le Séminaire, livre XX: Encore*. Paris: Seuil, 2005a.
- _____. *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*. Paris: Seuil, 2005b.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- McHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans wake*. Ed. Rev. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.
- NESTROVSKI, Arthur. James Joyce: a crítica da música. In: ____ (Org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NORRIS, Margot. *Finnegans Wake*. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2. ed. Cambridge: University of Cambridge Press, 2004.
- PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesía e historia*. 3. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Edición del Autor, 1999. (Obras Completas, Tomo I).
- SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SCHOLEM, Gershom. *O nome de deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala mística: Judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SOLLERS, Philippe. *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, 1993.
- STAIGER, Emil. A arte da interpretação. *Humboldt*, ano 4, n. 9, 1964, p. 10-32.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: 2001.
- TINDALL, William York. *A reader's guide to Finnegans Wake*. New York: Syracuse University Press, 1996.

Recebido em 14 de março de 2011
Aceito em 05 de maio de 2011