

Jacques Lacan

O SEMINÁRIO

livro 23

o sinthoma

Texto estabelecido por
Jacques-Alain Miller



Rio de Janeiro

Título original:
Le Séminaire de Jacques Lacan
Livre XXIII: Le sinthome (1975-1976)

Tradução autorizada da primeira edição francesa,
publicada em 2005 por Éditions du Seuil,
de Paris, França, na coleção Le Champ Freudien,
dirigida por Jacques-Alain e Judith Miller

Copyright © 2005, Éditions du Seuil

Copyright da edição brasileira © 2007:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

[Edição para o Brasil]

As figuras das p.219-20 foram retiradas do livro *Nauds*, de Alexei Sossinsky,
publicado em 1999 por Éditions du Seuil, e reproduzidas com a gentil
autorização do autor.

(entra ficha catalográfica)

livro 23

o sinthoma
1975-1976

Tradução:
SÉRGIO LAIA

Revisão:
ANDRÉ TELLES

SUMÁRIO

O ESPÍRITO DOS NÓS

- I. Do uso lógico do sintoma
ou Freud com Joyce 11
- II. Do que faz furo no real 27
- III. Do nó como suporte do sujeito 44

A PISTA DE JOYCE

- IV. Joyce e o enigma da raposa 59
- V. Joyce era louco? 75
- VI. Joyce e as falas impostas 88

A INVENÇÃO DO REAL

- VII. De uma falácia que testemunha do real . . . 101
- VIII. Do sentido, do sexo e do real 115
- IX. Do inconsciente ao real 125

PARA CONCLUIR

X. A escrita do ego.	139
Nota	152

ANEXOS

Joyce, o sintoma, <i>por Jacques Lacan</i>	157
Apresentação no seminário de Jacques Lacan, <i>por Jacques Aubert</i>	166
<i>Notas de leitura</i> , por Jacques Aubert.	186
<i>Nota passo a passo</i> , por Jacques-Alain Miller . .	199
<i>Índice de nomes próprios</i>	247

V

JOYCE ERA LOUCO?

*O gozo do real
Redenção ou castração
O real nos emaranhados do verdadeiro
Compensação de uma Verwerfung de fato
Valor do nome próprio*

Não está lá essas coisas e vou lhes dizer por quê. É que estou ocupado em absorver, em torno da obra de Joyce, a enorme literatura que ele provocou.

Ainda que esse termo o repugnasse, foi de fato isso que ele provocou, e o provocou porque o quis. Provocou um enorme blá-blá-blá. Como isso aconteceu?

Jacques Aubert, que está aqui na primeira fila, me envia de vez em quando de Lyon – tem o mérito de fazê-lo – a indicação de alguns autores suplementares. Não o faz de modo inocente – aliás, quem é inocente? –, porque também fez umas coisas sobre Joyce.

No auge do que, nessas circunstâncias, é meu trabalho, o mencionado trabalho de absorção, devo me perguntar por que faço isso. Certamente é porque o comecei. Mas tento, como se tenta em toda reflexão, me perguntar por que o comecei.

A partir de quando se é louco? Vale a pena colocar essa questão. Mas, por ora, a questão que me coloco, e que coloco para Jacques Aubert, é a seguinte – Joyce era louco?

1

Não resolverei essa questão hoje, o que não me impede de começar a tentar me situar segundo a fórmula que lhes sugeri: a distinção entre verdadeiro e real.

Em Freud, isso é patente. Com efeito, foi assim que ele se orientou – o verdadeiro dá prazer, e é isso que o distingue do real. O real não dá, forçosamente, prazer.

É claro que, nesse âmbito, distorço alguma coisa de Freud. Procu-ro ressaltar que o gozo é do real.

Isso me traz dificuldades enormes, em primeiro lugar porque é claro que o gozo do real comporta o masoquismo, tal como Freud notou. O masoquismo é o ápice do gozo dado pelo real. Freud descobriu isso, não previu de imediato, não foi evidentemente esse seu ponto de partida.

Certamente somos arrebatados ao enveredar por esse caminho, como testemunha o fato de eu ter começado escrevendo “Escritos ins-pirados”¹.

É um fato eu ter começado assim, e é por isso que não deve me es-pantar muito ver-me novamente confrontado com Joyce. É justamen-te por essa razão que ousei levantar a questão de saber se Joyce era louco, isto é, por onde seus escritos lhe foram inspirados?

Joyce deixou uma quantidade enorme de notas, de rabiscos. *Scrib-bledhobble* – foi assim que um tal Conolly, que conheci na época, mas não sei se ainda está vivo, intitulou um manuscrito de Joyce que ele publicou. A questão, em suma, é a seguinte – como saber, a partir de suas notas, em que Joyce acreditava?

Não é por acaso que ele deixou tantas. Suas notas eram rascunhos, e ele deve ter inclusive querido, e até encorajado, os chamados pesqui-sadores a procurá-las.

Também escrevia muitas cartas. Três volumes grossos assim foram lançados. Entre essas cartas, há aquelas quase impublicáveis. Digo *quase* porque vocês certamente pensam que, afinal de contas, não é isso que impede quem quer que seja de publicá-las. O impagável Ri-chard Ellmann lançou um último volume de *Selected Letters* no qual

¹ Ver, em “Primeiros escritos sobre a paranóia”, adendo à tese de doutorado de Lacan, o texto intitulado “Escritos inspirados: esquizografia”: Jacques Lacan, *Da psicose para-nóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. (N.T.)

publica um certo número daquelas que tinham sido consideradas, no primeiro tomo, impublicáveis.

O conjunto dessa balbúrdia é tal que a gente se perde. Eu, em todo caso, admito que me perco.

Volto a me encontrar, com certeza, através de alguns fiozinhos. Faço uma certa idéia de suas histórias com Nora a partir da minha prática, isto é, a partir das confidências que recebo, uma vez que me relaciono com pessoas que preparo para que sintam prazer em dizer o verdadeiro.

Todo o mundo – ou, melhor, Freud – diz que, se consigo isso, é porque elas me amam, graças ao que tentei captar da transferência, isto é, porque elas me supõem saber. Pois bem, é evidente que não sei tudo. Em particular, ao ler Joyce, como saber em que ele acreditava?

O que há de terrível, com efeito, é que fico reduzido a lê-lo, posto que é certo que não o analisei. Lamento por isso. Enfim, é claro que ele era pouco predisposto à análise. A qualificação de *Tweedledum* e *Tweedledee*, para designar respectivamente Freud e Jung, foi o que naturalmente saiu de sua pena. Não mostra que fosse propenso à análise.

É preciso que leiam, se conseguirem encontrá-la, a tradução francesa de *Um retrato do artista quando jovem*, lançada há tempos pela editora La Sirène. Disse-lhes que podiam ter o texto inglês, ainda que não tivessem consigo o que eu achava que conseguiriam, a saber, com toda a crítica e até mesmo as notas acrescentadas, mas vocês lerão com mais facilidade nessa tradução francesa o que ele relata de seu papo com um tal de Cranly, colega seu, e descobrirão muitas coisas.

É muito impressionante. Joyce se detém, não ousa dizer em que está engajado. Cranly incita-o, pressiona-o, chega a importuná-lo para saber se ele vai dar seqüência ao fato de ter dito haver perdido a fé. Trata-se da fé nos ensinamentos da Igreja – digo *os* ensinamentos – nos quais foi formado. É claro que não ousa se desprezar desses ensinamentos porque eles simplesmente são a armadura de seus pensamentos. De modo manifesto, ele não dá o passo de afirmar que não crê mais nisso. Diante de que ele recua? Diante da cascata de conseqüências que comportaria o fato de rejeitar todo esse enorme aparato que permanece, apesar de tudo, como seu suporte. Leiam isso, vale a pena. Cranly interpela-o, supplica-lhe para dar esse passo, e Joyce não dá.

Ele escreve isso. O que ele escreve é a conseqüência do que ele é. Mas até onde vai isso? Com que cacife ele contava, considerando as armas que apresentava – o exílio, o silêncio e a astúcia?

Coloco a questão para Jacques Aubert. Não há nos escritos de Joyce o que chamarei de suspeita de que ele é ou se toma, ele mesmo, pelo que ele chama em sua língua de um *redeemer*, um redentor? Redentor, houve um, um verdadeiro, nas lorotas – para dizer as coisas como as entendo – que lhe contaram os padres, e no que, de modo manifesto, ele tem fé. Será que chega ao ponto de querer substituí-lo?

Não vejo por que eu não perguntaria a Jacques Aubert sua impressão disso, que é igual à minha. Estamos reduzidos à impressão porque Joyce não nos disse isso, ele o escreveu, e isso faz toda a diferença. Quando se escreve, pode-se muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro.

Então, Jacques Aubert, o que acha? Ele se acreditava, sim ou não...

— *Há vestígios, sim.*

É exatamente por isso que lhe faço a pergunta. Porque há vestígios.

— *Em Stephen Hero, por exemplo, há vestígios.*

Exato.

— Na primeira versão, há vestígios muito nítidos.

Escutem [*dirigindo-se ao público*], se não estão entendendo nada, caíam fora. Peço uma coisa: que a sala se esvazie, não será nada mal. [*Dirigindo-se a Jacques Aubert*] Em *Stephen, o Herói*, que de todo modo li um pouco, e ainda em *Um retrato do artista*, o chato é que isso nunca fica claro. O artista não é o redentor, é o próprio Deus, como fazedor.

— *Sim, as passagens em que ele evoca ares de falso cristo são as mesmas em que ele fala de maneira enigmática, enigma of manner, o maneirismo e o enigma. E depois, por outro lado, isso corresponde igualmente ao famoso período em que ele ficou fascinado pelo franciscanismo, com dois aspectos talvez interessantes: um, relativos à imitação de Cristo, que faz parte da ideologia franciscana, onde todos estão do lado do Filho, onde se imita o Filho e, o outro, a poesia, “As florzinhas”. Um dos textos que ele busca em Stephen, o Herói é, justamente, não um texto de teologia franciscana, mas um texto poético de Jacopone Da Todi.*

Exatamente, Se coloquei a questão, é que me pareceu valer a pena colocá-la. Como avaliar até que ponto acreditava nisso? Com que física operar? É igualmente o que espero de meus nós, ou seja, com o que opero.

2

Na falta de outros recursos, opero com os nós.

Não cheguei a eles de imediato, mas eles me dão coisas, e coisas que, é precisamente caso de dizer, me amarram.

Como chamar isso? Há uma dinâmica dos nós. De nada serve [serz], mas *cerra* [serre]. Enfim, pode cerrar, até mesmo servir. O que isso pode mesmo cerrar? Alguma coisa que supomos estar encaixada nesses nós.

Se esses nós são pensados como tudo o que há de mais real, como ainda resta lugar para cerrar alguma coisa? É justamente o que supõe o fato de eu colocar aqui um ponto. Afinal de contas, não é impensável que esse ponto tenha a ver com a notação reduzida de uma corda que passaria aí e sairia do outro lado:



Nó com ponto

Essa história de corda tem a vantagem de ser tão idiota quanto toda a representação que, entretanto, tem atrás dela nada menos que a topologia. Em outros termos, a topologia repousa no fato de que há pelo menos – sem falar no que há além disso – algo chamado toro.



O toro

Meus bons amigos Soury e Thomé chegaram a decompor as relações do nó borromeano com o toro. Observaram que o par de dois círculos dobrados um sobre o outro podia se inscrever em um toro assim:



Inscrição do nó em um toro

É pela mesma razão que, se atravessarmos a reta infinita, que – longe disso – não está excluída do problema dos nós, pelo que podemos chamar de falso furo, ela faz um verdadeiro furo, isto é, alguma coisa que, planificada, é representada como um furo.



*Transformação do falso furo e verdadeiro furo
pela adjunção de uma reta infinita*

Resta sempre, com efeito, a questão da planificação. Em que ela é conveniente? Tudo que podemos dizer é que ela é exigida pelos nós, como um artifício. Esse artifício de representação não passa de um artifício de perspectiva, uma vez que de fato precisamos suprimir essa suposta continuidade que vemos no momento em que a reta infinita presumivelmente sai – sai de quê? Sai do furo.

Qual é a função desse furo? O furo é o que a experiência mais simples, a do anel, nos impõe. Um anel não é essa coisa puramente abstrata que é a linha de um círculo. Para que tudo isso seja pensável, é preciso ainda dar corpo a esse círculo, isto é, consistência, que o imaginemos suportado por alguma coisa de físico.

É aí que voltamos a encontrar o seguinte: que não se *pen-sa* [*pen-se*] senão o corpo.

3

Agora, retomemos aquilo a que hoje estamos presos: a pista de Joyce.

O que nos indicam as cartas de amor para Nora? Há um certo número de coordenadas que é preciso marcar.

Que é, portanto, essa relação de Joyce com Nora? Direi, coisa singular, que é uma relação sexual, ainda que eu diga que não há relação sexual. Mas é uma relação sexual bem esquisita.

Há uma coisa em que se pensa, é evidente, mas que se pensa raramente, porque não é nosso costume, a saber, vestir a mão direita com a luva que é da mão esquerda virando-a ao avesso. Encontramos isso em Kant, mas, enfim, quem lê Kant? É muito pertinente em Kant. Há apenas uma única coisa que ele não considerou, talvez porque no seu tempo as luvas não tinham botão: na luva virada ao avesso, o botão fica no interior. Trata-se, ainda assim, de um obstáculo para que a comparação seja completamente satisfatória.

Mas, se vocês acompanharam bem o que acabo de dizer, as luvas de que se trata não são completamente inocentes. A luva virada ao avesso é Nora. É o jeito de ele considerar que ela lhe cai como uma luva.

Não é por acaso que tomo esse viés. Para Joyce, só há uma mulher. Ela é sempre do mesmo modelo, e ele só a enlupa com a maior das repugnâncias. É visível que apenas com a maior das deprecições é que ele faz de Nora uma mulher eleita. Não apenas é preciso que ela lhe

caia como uma luva, mas que ela o cerre como uma luva. Ela não serve absolutamente para nada.

Isso é bem nítido em suas relações, a ponto de que, quando estão em Trieste, sempre que pintava neném na jogada – sou realmente forçado a falar assim –, era um drama, não estava previsto no programa. Um verdadeiro mal-estar se estabelece entre Nora e aquele que era chamado de Jim, unha e carne. Escrevemos assim seu nome porque sua mulher lhe escrevia nesses termos. Jim e Nora, a coisa não funciona entre eles quando há um pimpolho. A cada vez e sempre, é um drama.

Falei há pouco do botão. Esse botão deve mesmo ter alguma coisa-inha a ver com a maneira como um órgão é chamado. O clitóris, para chamá-lo por seu nome, é nesse caso alguma coisa como uma pinta preta [*point noir*].

Digo pinta preta, metaforicamente ou não. Aliás, isso tem alguns ecos no comportamento, não muito notado, do que chamamos *uma* mulher. É muito curioso que *uma* mulher se interesse tanto, justamente, por pintas pretas. A primeira coisa que ela faz com seu rapaz é espremer-lhe os cravos, essas pintas pretas que surgem na pele. É uma metáfora de que ela não queria que sua própria pinta preta tivesse tanto lugar. É sempre o botão de há pouco, aquele da luva virada ao avesso.

De todo modo, é preciso não confundir. De vez em quando, há mulheres que devem se dedicar a catar piolhos, tal como as macacas. Mas não é de modo algum a mesma coisa acabar com um parasita e tirar uma pinta preta.

É preciso que continuemos a fazer nosso giro.

A imaginação de ser o redentor, pelo menos na nossa tradição, é o protótipo da *pai-versão*². Na medida em que há relação de filho com pai, surge essa idéia tresloucada do redentor, e isso há muito tempo. O sadismo é para o pai, o masoquismo é para o filho. Freud, de todo modo, tentou se desprender desse sadomasoquismo. Esse é o único ponto onde há uma relação suposta entre o sadismo e o masoquismo.

Esses dois termos não têm estritamente nenhuma relação entre si. Para pensar dessa forma, é preciso verdadeiramente crer que isso se dá como no esquema em que uma reta infinita penetra em um toro. Penso que assim já é uma imagem suficiente. É preciso verdadeiramente crer no ativo e no passivo para imaginar que o sadomasoquismo possa ser explicado por uma polaridade.

²No original, *père-version*, homófono de *perversion* (“perversão”). (N.T.)

Freud viu muito bem alguma coisa que é muito mais antiga que essa mitologia cristã, a saber, a castração. A castração é que o falo é transmitido de pai para filho, e isso inclusive comporta alguma coisa que anula o falo do pai antes que o filho tenha direito de portá-lo. Freud refere-se à idéia da castração essencialmente dessa maneira, na qual a castração é uma transmissão manifestadamente simbólica.

É isso o que me leva a colocar a questão das relações do simbólico e do real, que são muito ambíguas, pelo menos em Freud.

Nesse ponto a questão da crítica do verdadeiro é levantada. O que é o verdadeiro, senão o verdadeiro real? E como distinguir o verdadeiro real do falso senão empregando algum termo metafísico, o *echt* de Heidegger? Pois *echt* está, apesar de tudo, do lado do real. É de fato aí que toda a metafísica de Heidegger emperra. Nesse pedacinho sobre o *echt*, ele confessa, de certa forma, seu fracasso.

O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. Foi o que me levou à idéia do nó, que provém de que o verdadeiro se autoperece devido ao fato de que seu uso cria integralmente o sentido, na medida em que ele desliza, que é aspirado pela imagem do furo corporal de onde é emitido, a saber, da boca enquanto suga.

Há uma dinâmica centrífuga do olhar, isto é, que parte do olho que vê, mas igualmente do ponto cego. Ela parte do instante de ver, e o tem como ponto de apoio. Com efeito, o olho vê instantaneamente. É a chamada intuição, através da qual ele duplica o que é chamado de espaço na imagem.

Não há nenhum espaço real. Trata-se de uma construção puramente verbal soletrada em três dimensões, segundo as leis da chamada geometria, e que são aquelas do balão ou da bola, imaginado cinestésicamente, isto é, oral-analmente.

O objeto que chamei de pequeno *a* é, com efeito, apenas um único e mesmo objeto. Eu lhe atribuí o nome de objeto em razão do seguinte: o objeto é *ob*, obstáculo à expansão do imaginário concêntrico, isto é, englobante. O objeto é concebível, isto é, apreensível com a mão – é a noção de *Begriff* – à maneira de uma arma. Para evocar aqui um alemão que não era nada idiota, essa arma, longe de ser um prolongamento do braço, é desde a origem uma arma de arremesso. Ninguém esperou as balas para lançar um bumerangue.

Nesse giro todo, o que aparece é que, no final, tudo o que subsiste da relação sexual é essa geometria que aludimos a propósito da luva. É tudo o que resta à espécie humana como suporte para a relação. E é nisso, aliás, que essa espécie está desde o início engajada nessas ques-

tões de bolha de ar no vidro. Ela mais ou menos faz com que o sólido entre aí. Não devemos deixar de fazer a diferença entre a secção desse sólido e esse próprio sólido.

O que há de mais consistente na bolha de ar no vidro, isto é, na esfera, no concêntrico, é a corda, no que ela faz círculo, gira em volta, é argola, argola única, sobretudo ao ser apresentada no plano. O que prova, afinal de contas, que a espiral não é mais real que a rodinha? No caso, nada indica que para tornar a se fechar ela deva fazer nó, a não ser que se trate do falsamente chamado nó borromeano, a saber, um *cadeinó* [*chaînoeud*] que engendra naturalmente o nó de trevo.

O nó de trevo, para chamá-lo por seu nome, provém do nó borromeano, no que se junta em *a*, e em *b*, e em *c*, e assim por diante.



Do nó borromeano ao nó de trevo

Não é menos impressionante que, invertido assim, ele não constitua um nó de trevo. Talvez isso não seja evidente para vocês, e não é óbvio, nem simples, mas logo se notou muito bem que, se vocês mudam aqui alguma coisa na passagem por baixo dessa asa, o resultado imediato é que o nó é abolido por inteiro.



Falso nó de trevo

O que levanto como questão nessa conversa, a saber, se Joyce era louco ou não, pode encontrar aqui alguma indicação.

Louco, por que, afinal de contas, Joyce não o teria sido? Ainda mais porque isso não é um privilégio, se é verdadeiro que, em grande parte, o simbólico, o imaginário e o real são emaranhados a ponto de um continuar no outro, na falha de operação para distingui-los como na cadeia do nó borromeano – do pretense nó borromeano, eu diria, pois o nó borromeano não é um nó, é uma cadeia. Por que não apreender que cada uma dessas argolas continua uma na outra de um modo estritamente indistinto? Ao mesmo tempo, ser louco não é um privilégio.

O que proponho aqui é considerar o caso de Joyce como respondendo a um modo de suprir um desenodamento do nó.



A rodinha, o oito e o falso nó de trevo

Isso constitui pura e simplesmente uma rodinha. Ao torcê-la, o resultado é esse oito. Ao torcer a argola inferior sobre a argola superior, vocês obtêm isso, que se parece com um nó de trevo, um *cloverleaf*, mas não o é, pois ele tende apenas a retomar sua forma inicial, aquela da rodinha.

Pode-se remediar isso ao aplicar-lhe uma argola, graças à qual o nó de trevo pretendido não fica frouxo.



Argola consertando o falso nó de trevo

Por que não conceber o caso de Joyce nos termos seguintes? Seu desejo de ser um artista que fosse assunto de todo o mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele? Que não apenas nada lhe ensinou, como foi negligente em quase tudo, exceto em confiá-lo aos bons padres jesuítas, à Igreja diplomática?

O termo *diplomático* é tirado do próprio texto de Joyce, especialmente de *Stephen Hero*, onde *Church diplomatic* é nomeadamente empregado. Mas também em *Um retrato do artista* o pai fala da Igreja como uma instituição muito boa, e a palavra *diplomatic* é igualmente destacada. A trama na qual se desenvolvia tudo isso não tem mais nada a ver com a Redenção, que, aqui, não passa de lengalenga.

Não há nisso alguma coisa como uma compensação dessa demissão paterna, dessa *Verwerfung* de fato, no fato de Joyce ter se sentido imperiosamente *chamado*? Essa é a palavra que resulta de um monte de coisas que ele escreveu. É a mola própria pela qual o nome próprio é, nele, alguma coisa estranha.

Disse quealaria do nome próprio hoje, retomo minha promessa agora no final.

O nome que lhe é próprio, eis o que Joyce valoriza à custa do pai. Foi a esse nome que ele quis que fosse prestada a homenagem que ele mesmo recusou a quem quer que fosse.

Pode-se dizer, assim, que o nome próprio faz tudo o que pode para se fazer mais que o S_1 , o significante do mestre, que se dirige rumo ao S que convoquei com o índice pequeno 2, aquele em torno do qual se acumula o que concerne ao saber:

$$S_1 \rightarrow S_2$$

É claro que foi uma invenção haver dois nomes que sejam próprios ao sujeito, difundida no curso da história. Que Joyce também se chamasse James apenas se sucede ao uso do cognome – James Joyce, designado pelo cognome Dedalus.

O fato de que possamos colocar assim um monte de nomes implica apenas o seguinte – fazer entrar o nome próprio no âmbito do nome comum.

Pois bem, escutem, uma vez que cheguei neste ponto a esta hora, vocês já nem mais funcionam como *claqué*³, e mesmo seu *jaclaqué*, uma vez que lhe acrescentarei um *han* como uma espécie de suspiro de alívio que experimento por ter percorrido hoje esse caminho. Reduzo, assim, meu nome próprio ao nome mais comum.

10 de fevereiro de 1976

³ No original: *vous devez en avoir votre claqué*. Trata-se de uma locução francesa que significa “estar farto”, “estar cansado”. Ao mesmo tempo, *claqué* é “palma”, “aplausos”, podendo inclusive, como em português, designar grupo de pessoas que, por pagamento ou por uma outra combinação prévia, vão aplaudir um espetáculo.

NOTAS DE LEITURA

Jacques Aubert

A edição inglesa de *Ulisses* aqui utilizada é a da série Oxford World's Classic; sua tradução francesa, salvo indicação contrária, a da Gallimard, 2004. As traduções de outros textos referem-se às *Œuvres*, publicadas na coleção Bibliothéque de la Pléiade, tomos I e II.¹

I

JOYCE, NO PRIMEIRO CAPÍTULO DE *ULISSES*, ALMEJAVA *HELLENISE*: *God, Kinch* [apelido dado a Stephen Dedalus por seu colega Buck Mulligan], *if you and I could only work together we might do something for the island. Hellenise it* (ver *Ulysses*, Oxford World's Classics, p.7; nova trad. Gallimard, 2004, p.16; ed. bras., p.9): “Meu Deus, Kinch, se você e eu pudéssemos ao menos trabalhar juntos nós poderíamos fazer alguma coisa pela ilha. Helenizá-la.”. Mulligan divaga sobre esse mesmo tema desde o começo (ed. fr., p.12-3; ed. bras., p.5-6). Foi apenas em Trieste, a partir de 1905, que Joyce começou a estudar grego, e a se misturar também, com alegria, ao povo grego, no qual redescobria um pouco do povo de Dublin (ver Mando Araventinou, “Joyce et ses amis grecs”, *James Joyce*, L'Herne, 1985, p.58-64).

COMO DISSE EM *TEL QUEL*... PHILIPPE SOLLERS: Philippe Sollers, “Joyce et cie”, *Tel Quel*, Paris, n.64, p.20, inverno 1975.

FINNEGANS WAKE: Londres, Faber and Faber, 1939 (ed. bras.: *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donald Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, 5 vols., 1999-2003). Existe uma tradução france-

sa integral por Phillippe Lavergne, Gallimard, 1982, uma notável adaptação parcial de André du Bouchet, Gallimard, 1962, e diversas traduções parciais, publicadas sobretudo na revista *Tel Quel* (n.54, assinadas por Phillippe Sollers e Stephen Heath; é digna de menção, no n.55, a tradução italiana, feita pelo próprio Joyce, de “Anna Lívia Plurabelle” e sua apresentação por Jacqueline Risset)².

INAUGURAR JOYCE A TÍTULO DE UM SIMPÓSIO: trata-se do V Simpósio Internacional James Joyce, que aconteceu em Paris entre os dias 16 e 20 de junho de 1975. Os anais foram reunidos e apresentados por Jacques Aubert e Maria Jolas, e publicados em co-edição pelas editoras do CNRS e da Universidade Lille-III, com o título *Joyce y Paris (1902-1920/1940-1975)*, 1979, em 2 volumes; nesses anais, foi publicada pela primeira vez a intervenção de Jacques Lacan reproduzida, em anexo, neste Seminário.

ADAM... ERA UMA MADAM: *Madam, I am Adam. And Able was I ere I saw Elba* (ed. ingl., p.132; ed. fr., p.175; ed. bras., p.132: “Madam, eu sou Adam. E Abel era eu antes de ser Elba.”). O palíndromo é lançado por Lenehan, o farsante de grupo, que já pode ser encontrado em *Dublinenses*. O trocadilho *Abell/able* será retomado em *Finnegans Wake*, 287.11: *I can but are you able?*, onde estão intrincados de maneira mais sutil o significante e sua voz (ed. bras.: vol.4, p.287.11 ou 171: “Se eu caim, você abela?”).

VOCÊS SABEM QUE JOYCE BABAVA POR ESSE SANT’HOMEM: o jovem Joyce pretendia compor um tratado de estética a partir de alguns textos de São Tomás de Aquino. Ver *Oeuvres*, t.I, p.735s, 1003; ed. bras., p.207s).³

O TRABALHO DE JACQUES AUBERT: o trabalho em questão é *Introduction à l’esthétique de James Joyce*, Didier, 1973, inteiramente revisado em uma tradução inglesa intitulada *The Aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins University Press, 1992.

O FREEMAN’S JOURNAL: *What Arthur Griffith said about the headpiece over the Freeman leader: a homerule sun rising up in the northwest from the laneway behind the bank of Ireland* (ed. ingl., p.55; ed. fr., p.76; ed. bras., p.67: *O que Arthur Griffith disse sobre o cabeçalho a respeito do líder do Freeman: um governo próprio se erguendo a noroeste vindo da alameda atrás do banco da Irlanda*). Ver também na

edição francesa, t.II, p.62, nota 13. *Home Rule*, “Autonomia”, que, ao ser entendida como “Governo do Lar”, faz pensar no casal Bloom; era ainda o lema dos irlandeses que lutavam por autonomia nos anos 1880-1900.

O HERÉTICO: desde seus primeiros escritos, Joyce mostra-se fascinado por essa posição do herético, encarnada, a seu ver, por Giordano Bruno. Ver, por exemplo, “La philosophie de Giordano Bruno” e *Retrato de um artista quando jovem*, p.245 (ed. fr., t.I, p.776 e 990).⁴ E em *Ulysses*, por exemplo, p.20-1, 199 (ed. fr., p.33, 262; ed. bras., p.22-4, 232-3). Em cada caso é levantada, com a questão da Igreja, a da posição do Pai na Trindade.

UM PAI... MAIS OU MENOS FENIANO: o pai de Joyce era menos feniano (referente ao violento movimento nacionalista do meio do século XIX) do que preguiçoso [*feignant*].⁵

OS UNIVERSITÁRIOS: Richard Ellmann (*James Joyce*, Oxford University Press, ed. rev., 1982, p.703) relata esta resposta de Joyce a Jacob Schwartz, que lhe perguntava: *Why have you written the book this way? – To keep the critics busy for three hundred years*. E a que ele deu a Max Eastman: *The demand that I make my reader is that he should devote his whole life to reading my works* (ed. bras.: *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, p.865: “Para manter os críticos ocupados por trezentos anos”; “A exigência que faço para meu leitor... é que ele devote sua vida inteira a ler meus livros”).

STEPHEN HERO: *a new edition*, Nova York, New Directions, 1963; trad. francesa: *Stephen le Héros*, in *Oeuvres*, t.I, p.321-533.

A EDIÇÃO QUE SE DEVE TER: Jacques Lacan faz alusão aqui à edição recomendada no anúncio do Seminário: *A Portrait of the Artist as a Young Man. Text, Criticism and Notes*, ed. Chester G. Anderson, Nova York, The Viking Critical Library, 1968. O texto tem a mesma paginação da edição corrente do mesmo editor, que utilizamos aqui.

BEEBE OU BIBB: Jacques Lacan se interroga aqui sobre a pronúncia do nome do autor Maurice Beebe, que tem um artigo reproduzido na edição em questão intitulado “The artist as hero”.

HUGH KENNER: seu artigo tem por título “The *Portrait* in perspective”, extraído de seu livro *Dublin’s Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.