



Revista Affectio Societatis

Departamento de Psicoanálisis

Universidad de Antioquia

affectio@antares.udea.edu.co

ISSN (versión electrónica): 0123-8884

ISSN (versión impresa): 2215-8774

Colombia

2012

Renata Mattos y Doris Rinaldi

MUSICALIDADE E TRANSMISSÃO DA VOZ: JAMES, JOHN E LUCIA JOYCE

Revista Affectio Societatis, Vol. 9, N° 16, junio de 2012

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

MUSICALIDADE E TRANSMISSÃO DA VOZ: JAMES, JOHN E LUCIA JOYCE¹

Renata Mattos², Doris Rinaldi³

Resumo

Este artigo tem como objetivo trabalhar a temática da voz, da música e do traço em James Joyce, seu pai John e sua filha Lucia com o intuito de pensar as diferentes saídas possíveis face à questão do sintoma da carência paterna, seja pela elevação ao *synthoma* pela escrita de uma obra literária no caso de Joyce, seja pela tentativa de manejo da voz através da dança, no caso de Lucia. Propomos tomar a escrita de James Joyce naquilo que ela nos oferece para pensar a relação entre uma escrita possível da voz e a invocação ao Pai, detendo-nos na transmissão da voz efetuada nestas três gerações da família Joyce, no que cada um deles pôde, de maneiras singulares, criar face ao real.

Palavras-chave: Joyce, musicalidade, voz, Pai, traço, escrita.

¹ O presente artigo é fruto da pesquisa de doutorado de Renata Mattos sob orientação da Professora Doutora Doris Rinaldi no Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, tendo sido defendida em 03 de novembro de 2011 sob o título *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*, e tendo contado com bolsa CAPES e bolsa CAPES/PDEE com estágio na Université de Nice Sophia-Antipolis (FR).

² Psicanalista. Doutora em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela UERJ. Investiga a articulação entre psicanálise e música a partir da constituição do sujeito e do objeto voz, com publicações sobre este tema. renatamattos.m@gmail.com

³ Psicanalista. Doutora em Antropologia Social pela UFRJ. Professora adjunta do Instituto de Psicologia da UERJ atuando no Programa de Pós-graduação em Psicanálise. Psicóloga da UERJ. Pesquisadora do CNPq. doris_rinaldi@yahoo.com.br

MUSICALITY AND TRANSMISSION OF THE VOICE: JAMES, JOHN AND LUCIA JOYCE

Summary

The aim of this paper is to work the thematic of the voice, the music and the trait in James Joyce, his father John and his daughter Lucia in order to think about the question of the elevation of the symptom of the lack of the father through the writing of James Joyce in his literary work as well as though the relation of Lucia with the dance. Our proposal is to reflect about the writing of Joyce to think about the relation between a possible writing of the voice and the invocation to the Father, as well as the transmission of the voice made in these three generations of the Joyce family in what each one of them could, in different ways, create guided by the real.

Key words: Joyce, musicality, voice, Father, trait, writing.

MUSICALITÉ ET TRANSMISSION DE LA VOIX: JAMES, JOHN ET LUCIA JOYCE

Résumé

Travailler la question de la voix, de la musique et du trait chez James Joyce, son père John et sa fille Lucia, pour réfléchir sur les différentes sorties possibles face à la question du symptôme du manque paternel à partir de l'élevation en *synthome* de James Joyce par l'écriture de son œuvre littéraire et de la relation de Lucia avec la danse, c'est l'objectif du présent article. Nous proposons de prendre l'écriture de Joyce pour penser la relation entre une écriture possible de la voix et l'invocation au Père, bien comme la transmission de la voix effectuée dans ces trois

générations de cette famille à partir de ce qui était possible, à chacun d'eux et de différentes manières, de créer face au réel.

Mots-clés: Joyce, musicalité, voix, Père, trait, écriture.

MUSICALIDAD Y TRANSMISIÓN DE LA VOZ: JAMES, JOHN Y LUCIA JOYCE

Resumen

Este artículo tiene como objetivo trabajar el tema de la voz, la música y el trazo en James Joyce, su padre John y su hija Lucia a fin de considerar las diferentes salidas posibles frente a la cuestión del síntoma de la carencia paterna, ya sea elevando el *sinthoma* en una obra literaria, como lo ha hecho Joyce, ya sea por el intento de manejo de la voz a través de la danza, en el caso de Lucia. Nosotros nos proponemos tomar la escritura de Joyce en lo que ella nos ofrece para pensar sobre la relación entre una escritura de la voz y la invocación al Padre, y sobre la transmisión de la voz en las tres generaciones de esta familia a partir de lo que les ha sido posible crear orientados por lo real.

Palabras clave: Joyce, musicalidad, voz, Padre, trazo, escritura.

Recibido: 25/01/12 Evaluado: 22/02/12 Aprobado: 03/03/12

O seu destino era ser arredio às ordens sociais ou religiosas. A sabedoria do apelo do padre não o tocara assim tão de pronto. Ele estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros, ou a aprender a sabedoria dos outros vagando, ele, por entre as armadilhas do mundo.

James Joyce.

Estou em uma sala de péssima acústica – o mundo. Vozes e mais vozes se confundem – o humano. Tentamos costurá-las com as palavras – a literatura.

José Castello.

Do pai ao filho: o que se transmite

O que transmite um pai a um filho? Um nome, uma marca, um traço, um legado? E quando um pai é fraco em sua função, ainda assim é possível que algo se passe a um filho? O que se pode, como filho, fazer diante disso?

Perguntas como essas decorrem da leitura do seminário *O sinthoma*, proferido por Lacan entre 1975 e 1976. Nele, acompanhamos de perto a invenção lacaniana do real e do arcabouço teórico que dá sustentação não apenas ao nó borromeano, já delimitado a partir do seminário *Mais, ainda*, como também a uma vasta construção do conceito de *sinthoma* a partir da obra de James Joyce. É através do manuseio do nó borromeano de três e de quatro anéis que Lacan pôde encontrar uma via para responder ao enigma que Joyce lhe colocava. Tal enigma tem como ponto central a questão do Pai e uma invenção que toca o real pela escrita.

É importante ressaltar que quase vinte anos antes, em 1957, Lacan já relacionava a escrita com o sintoma, enfatizando que: “Assim é que, se o sintoma pode ser lido, é por já estar inscrito ele mesmo, num processo de escrita. Como formação do inconsciente, ele não é uma significação, mas a relação desta com uma estrutura significante que o determina” (Lacan, 1957/1998: 446).

Porém, a proposta lacaniana do *sinthoma* afasta-se da idéia de uma formação do inconsciente que, por estrutura, se oferece à decifração, ainda que comportando um limite a ela. O *sinthoma* não é decifrável e, ademais, toca aquilo que é de mais basal e mesmo enigmático no sujeito, que na obra de Freud aparece como, por exemplo, o “umbigo do sonho”, que é “insondável” (Freud, 1900/2005: 519). É, portanto, inacessível à análise, mais revela um *savoir-faire* a partir de restos de gozo, cujo exemplo paradigmático é a

escrita de Joyce. Ao debruçar-se sobre essa escrita, Lacan elabora a noção de *sinthoma*, como uma invenção a partir de “pedaços de real” (Lacan, 1975-1976: 133), que não prescinde do sintoma, mas que faz dele outra coisa. Podemos supor que é com os restos dos traços do Pai, com aquilo que da voz do Pai o fez advir como falante, que Joyce tece a sua escrita, uma vez que a carência do Pai era o seu sintoma.

J. Joyce. S. Dedalus. John e James Joyce. Simon e Steven Dedalus. Pai e filho cujos nomes têm a mesma inicial. Pai e filho, na ficção da realidade psíquica e na ficção literária, feitos de uma mesma consistência e matéria e não simplesmente de um mesmo significante, como evidencia Lacan (1975-1976/2007: 68). John Stanislaw Joyce e James Augustine Aloysius Joyce. Ambos tenores, com belas vozes reconhecidas no meio musical da Irlanda e passagens pelo meio musical clássico como cantores amadores, contudo, com escolhas e atos que renderam destinos diferente à voz: uma voz enfraquecida do pai, um filho que dá voz ao pai e a si próprio pela escrita literária extremamente musicada. É mesmo pela escrita que John Joyce pôde, para o filho, ter função de pai: criação de James, pai de seu próprio nome.

Não passa desapercibido o fato de que o avó paterno de Joyce, James Augustine Joyce, de quem ele herda o nome, era também cantor e desejava que seu filho John seguisse profissionalmente esta carreira, o que não ocorreu de fato. O traço da musicalidade apresenta-se bastante e peculiarmente presente na família Joyce, podendo igualmente ser notado em Giorgio e Lucia, filhos do escritor. Sobre este traço e como ele marcou a obra de James Joyce, permitindo pela escrita da voz uma amarração singular, passaremos a investigar agora, visando colher das pistas deixadas por Joyce e ouvidas por Lacan algo que possibilite avançar no estudo da relação entre sujeito, voz e escrita, bem como sobre o que tal reflexão pode nos ensinar sobre a ética da psicanálise.

É o próprio Joyce que nos guia quanto a isso. Dentre os vários enigmas que o escritor nos traz em sua vasta obra, escolhemos um, destacado por Jacques Aubert (2007, :192) nas *Notas de Leitura* do seminário *O Sinthoma*, que ilustra com precisão que uma escrita é feita com aquilo que se recebe do Pai. Joyce (1922/1975: 30), em *Ulisses*, apresenta este enigma como “uma frase cifrada para ser tecida e retecida nos altares da igreja. Sempre”: “*Adivinha, adivinha adivinho, /Ganhei grãos de semear do paizinho*”. Trazemos ainda o original, aqui destacado na citação de Aubert: “*Riddle me, riddle me, randy do. / My father gave me*

seeds to sow”, cuja resposta é: “The seed was black and the ground was white. /Riddle me that and I’ll give you a pipe./Answer: writing a letter⁴” (Joyce, apud Aubert, 2007: 192).

Há aí uma referência imediata à letra pelo sentido que a palavra inglesa *letter* permite: antes mesmo de significar carta, ela indica o caractere que representa um som usado na fala, sendo quaisquer um dos símbolos de um alfabeto. Esta leitura de *letter* como letra/carta, tão bem explorada por Lacan desde a década de 1950, quando da análise do conto *A carta roubada*, de Edgar Alan Poe, no seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* e no escrito *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, ganha em 1971, com *Lituraterra*, um novo desdobramento e deslocamento, através de uma “inversão no ouvido” (Lacan, 1971/2003: 15): *letter, litter*, letra/carta, lixo, “liteiralixo [*litière*]”. É possível afirmar, portanto, que a literatura de Joyce é uma liteiratura⁵ feita com as sementes do Pai semeadas no filho. Ou, se preferirmos, parafraseando Castello, a literatura joyceana é uma costura de vozes e mais vozes que foram ouvidas – vozes do Pai ressoando no filho.

Assim, em tais sementes joyceanas, encontramos a voz. É de uma escrita da voz que se trata em Joyce, uma escrita que faz com que o gozo com a voz ganhe um escoamento. Escreve Lacan (Ibid.: 23-24): “A escritura é este próprio ravinamento”. Cabe lembrar que em *Lituraterra*, Lacan nos oferece a bela definição de que “a literatura é uma acomodação de restos — é um caso de **colocar no escrito o que primeiro seria canto**, mito falado ou procissão dramática” (Ibid.: 16; grifos nossos). Tal afirmativa em muito interessa aqui na medida em que se encontra nela ressaltada a dimensão de restos da voz, da musicalidade da voz, que se tramam pelo ato de escrita do artista na criação literária, proporcionando uma transmissão do real pelo *saber-fazer* com este objeto *a*. É mesmo de uma escrita de um canto da voz da mãe, que faz soar a voz e a Lei do Pai ressoando em um sujeito, que se trata na literatura joyceana.

Referindo-se a Joyce, Lacan (Ibid.:11) conclui que essa escrita com os restos e as marcas, aqui pensada em relação à voz, garantiu a esse escritor que ele tenha ido “direto ao melhor que se pode esperar da psicanálise em seu término”, ou seja, um *sinthoma*. Porém, Lacan (1975-1976/2007: 114) ressalta que, se Joyce fazia um *sinthoma*, isto se dava na medida em que não sabia que o fazia, o que nos remete ao lugar da letra como litoral entre saber e gozo (Lacan, 1971/2003: 21). A criação do *sinthoma* era inconsciente para

⁴ “Adivinhe, adivinhe, adivinho / Meu pai me deu sementes para semear./ semente era preta e o solo era branco./Adivinhe isso e eu lhe darei um apito./Resposta: escrever uma carta” – tradução nossa.

⁵ Lembramos que *liteira* designa no campo da biologia a camada de detritos orgânicos que se encontram nos solos de florestas, sendo composta por folhas, galhos, sementes, cascas, troncos, etc. Tal lixo orgânico tem importante função de adubar a terra e proteger o solo e sua estrutura.

Joyce: “por isso, ele é um puro artifice, um homem de *savoir-faire*, o que é igualmente chamado de um artista”, nos diz Lacan (1975-1976/2007: 114).

Antes de entrar neste aspecto, vale demarcar alguns pontos sobre a voz enquanto objeto *a* e sua relação intrínseca com a função do Pai, que assim é transmitida ao sujeito pela função da mãe. Há na musicalidade da fala da mãe um aspecto que não se confunde com aquilo que é dito e que passa ao *infans* uma invocação para que ele advenha como sujeito. Temos aí, como Lacan (1974/1993: 74) indica em *A terceira*, a voz esvaziada de sua substância, a voz como objeto que opera um corte entre o sujeito e o Outro, fazendo, assim, litoral. E se a mãe tem esta função de imprimir no bebê a marca do significante, envolvendo *lalíngua*⁶ e pulsão invocante, ela possibilita, ou não, que algo da voz do Pai possa chegar ao bebê. O que se transmite pela musicalidade da voz da mãe é, assim, a voz do Pai e não a da mãe, apontando para um traço dele com o qual o sujeito poderá se identificar.

Há na fala e, mais que isso, na linguagem, um aspecto que é impossível de se reduzir ou mesmo se creditar ao sentido, algo que não se presta à compreensão, à comunicação, à inteligibilidade. Trata-se justamente da musicalidade, dimensão poética da fala que se presta à transmissão não daquilo que faz com que a voz de uma pessoa seja fonada, mas sim que a voz do sujeito possa ser escutada. Tal musicalidade, que não se confunde com a música, interessa de modo acentuado ao analista. É com e por ela que se pode escutar as ressonâncias daquilo que se diz para além do que se intenciona dizer. Ela articula e rearticula restos do que foi ouvido do Outro e que pôde fundar um sujeito singular, permitindo que o desejo possa ser escutado e trabalhado. Musicalidade, portanto, que se presta a dar a ouvir a dimensão desejante do sujeito e pela qual pode circular tanto a imaterialidade da voz quanto a direção do circuito da pulsão invocante. Circuito este que coloca em cena, em três tempos: *ouvir*, *ser ouvido* e *se fazer ouvir*.

Como bem esclarece MDMagno (1986: 1), o que está em jogo na pulsão invocante é uma “invocação do Nome do Pai, pois este nome sustenta o desejo em vigência da Lei”. Nisto entra em cena a dimensão da castração, que comporta, ela também, uma transmissão de Pai para filho que precisa ser, antes, garantida pela mãe e pelo desejo desta. Lacan (1975-1976/2007: 83) indica que “a castração é que o falo é transmitido

⁶ *Lalangue*. Dentre as duas traduções comumente usadas em nosso idioma, *alíngua* e *lalíngua*, adotaremos a última, seguindo a proposta de Haroldo de Campos (1989: 14): “Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação (...). Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela ‘função poética’”. Deste modo, *lalíngua* pode ser definida como aquilo que, do campo da linguagem, não se presta nem à compreensão nem à comunicação, portando, assim, a função de invocação à entrada na linguagem e a transmissão da Lei simbólica para o *infans*.

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”, acrescentando que, na perspectiva freudiana, “a castração é uma transmissão manifestamente simbólica”.

Cabe lembrar que Freud (1921/2006: 99), no capítulo *A identificação* do texto *Psicologia das massas e análise do eu*, localiza na “pré-história do complexo de Édipo” um primeiro e primordial laço afetivo do sujeito para com um outro, mais precisamente com o pai. Para o menino, o pai se destacará como um ideal, sendo que esta identificação se dará de forma parcial, destacando nele um “traço único” [*Einziger Zug*] (Ibid.: 101). É importante destacar que o papel que John Joyce desempenhará para seu filho na escrita deste, enquanto pai enfraquecido que constitui o sintoma joyceano, será tanto o de um ponto a ser refeito, reescrito e tramado em sua estrutura, quanto o de doador de um traço, o musical, da voz, a partir do qual Joyce norteará sua literatura. O traço único freudiano, que aqui destacamos como sendo o da qualidade de tenor de John Joyce, será determinante naquilo que permitirá alguma identificação de Joyce com o pai, ainda que este não tenha cumprido a função paterna efetivamente para seu filho.

Será dessa concepção freudiana de traço único que Lacan (1961-1962/2003: 33) tirará maiores conseqüências ao torná-lo um conceito: *traço unário*. Trata-se de um traço diferencial e inaugural, uma “marca da diferença pura” (Ibid., p. 64), com o qual o sujeito se identificará; traço este que diz da incidência do significante marcando o sujeito, quando ainda está imerso em *lalíngua*, sem ainda distinguir os sentidos possíveis do significante. No seminário *A identificação*, Lacan (Ibid.: 33) afirma que o próprio significante é “constituído como traço”, tendo “esse traço por suporte”. Ainda, é necessário que ocorra o apagamento deste traço para que o sujeito, em contraponto à alteridade do Outro, possa advir pela fala.

É, portanto, pela via de *lalíngua* que é possível haver para o falante “uma primeira marca”, fundamentalmente ambígua, como ressalta Lacan na *Conferência em Genebra sobre o sintoma* (1975/1998: 9) — idéia que se complementa e complexifica em *A terceira*, quando Lacan (1974/1993: 95) demarca que é por *lalíngua* que a letra se precipita; portanto, “não há letra sem *lalíngua*”, e esta junção entre ambas se dá pela escritura. Se assim é, a escrita nos permite ter um “acesso ao real” a partir da letra, isto que pode ser “pescado” na linguagem simultaneamente como algo nela de “mais vivo ou mais morto” (Ibid.: 106). Harari (2002: 143) sublinha que um modo de “desembaraçar-se” da letra é escrevendo-a.

Vale pensar aqui não apenas na escrita referida à arte literária, mas na escrita que cada sujeito deve fazer para se constituir; uma escrita pulsional, uma escrita com marcas e traços; uma escrita que tenta

circunscrever o objeto *a* em suas diferentes incidências (seio, fezes, olhar, voz), encontrando apenas seu vazio. Escrita que leva, igualmente, à escritura de um sintoma, dado à leitura. Sintoma que não se faz sem *lalíngua*, o que, no caso de Joyce, se mostra claramente:

“O sintoma, na medida em que nada o vincula ao que constitui a própria *lalíngua* que é suporte desta trama, dessas estrias, desse trançamento de terra e ar com que ele abre *Chamber Music*, seu primeiro livro publicado, livro de poemas, o sintoma é puramente o que *lalíngua* condiciona, mas de certa maneira Joyce o eleva à potencia da linguagem, sem torná-lo com isso analisável.” (Lacan, 1975/2007: 163)

Seguindo tais indicações, pode-se constatar que é pelos efeitos da voz do Pai na fala musicada da mãe que um sujeito poderá se constituir, por aquilo que ressoa da voz. O sujeito, a partir da voz, precisará fazer uma escrita de si, escrita esta que o sustentará a partir de um sintoma particular. Fará diferença, assim, o modo como o Pai, ou melhor dizendo, o Nome do Pai, terá efeitos no sujeito.

É deste modo que lemos a contribuição de Aubert ao pensamento lacaniano sobre a voz e o Pai. Ao comentar sobre o *Ulisses* de Joyce, diz Aubert (2007: 167): “o importante é que isso fala, e isso parte em todos os sentidos e tudo pode ser impersonado [...]; tudo pode se personar, nesse texto; tudo pode ser ensejo para efeitos de voz através da máscara”. Personar, máscara, persona. Per-sonar, père-sonner. Fazer o Pai soar por efeito da voz. Mesmo se for preciso fazê-lo por uma invenção peculiar, caso este seja um pai fraco, como veremos mais detalhadamente a seguir no caso de James Joyce.

A escrita: saber-fazer com aquilo que se recebe

Retomemos. Iniciamos aqui com uma pergunta sobre o que é passado de pai para filho, após ter destacado a incidência da voz e da música na família paterna de Joyce. Sustentamos que é a dimensão da voz do Pai na voz musicada da mãe que se passa ao filho, imprimindo nele marcas e traços a partir dos quais este irá se constituir, se escrever.

James Joyce almejava ser cantor operístico, tendo se apresentado, tal qual seu pai John, como tenor e dado aulas de música antes de efetivar sua escolha pela literatura. John Joyce, que chegou a ser descrito por um músico profissional da *Carl Rosa Opera Company* como “o melhor tenor na Irlanda” (Hodgart & Bauerle, 1997: 4), era também reconhecido por colegas de faculdade de James Joyce, como C. P. Curran, como “um

cantor notável, com um vasto conhecimento em Ópera Italiana”, capaz de “prender a atenção em qualquer recinto durante toda noite se lá houvesse um piano no qual pudesse sentar, tocar e cantar (*Idem*)”.

Segundo Hodgart e Bauerle (1997: 5): “Claramente, John Joyce se considerava um cantor de ópera, e mesmo de algum modo mais profissionalmente. [...] Era uma auto-concepção que ele passou para seu filho mais velho [James]”. Indicam ainda esses autores que a ópera não era somente vivida na família Joyce nas idas aos teatros, mas que era parte da vida cotidiana, sendo que também May Murray Joyce, mãe de James Joyce, era cantora e pianista, tendo aprendido música com suas tias.

Jacques Laberge (2007: 238-239) indica que a música, tendo tido “uma função reparadora na vida de John Stanislaus”, foi a principal responsável tanto pela amarração de seu laço conjugal com May quanto pela manutenção de seu casamento frente às suas desmedidas em relação ao álcool e ao dinheiro: “A música ocupava o lugar de um-unanimidade, a única, e permitia uma amarração reparadora, embora temporária, à tríade pai-mãe-filhos” (*Idem*).

Pode-se supor que a mãe de Joyce efetivamente ocupou e fez valer sua função desejante como aquela que faz a voz do Pai ressoar em seu filho. A respeito disso, escreve Waters (2007: 125): “O pai de Joyce tinha uma bela voz, o que teve efeitos em sua mãe, e mesmo que esta tenha dado pouco crédito aos dizeres de seu marido, alguma coisa do lado do desejo passou, a voz como ‘a’ causa de desejo”.

Vale lembrar que Joyce, em *Retrato do artista quando jovem*, falando pela voz de Stephen Dedalus, que, de acordo com Lacan (1975-1976/2007: 65), “é o Joyce que Joyce imagina ser”, enumera “fluentemente os atributos paternos”: “Foi estudante de medicina, remador, tenor, amador teatral, político exaltado, pequeno fundiário, pequeno investidor, bebedor, um bom sujeito, contador de rodela, secretário não sei de quem, meteu-se uns tempos em destilarias, foi coletor de impostos, faliu, e atualmente vive a elogiar o próprio passado.” (Joyce, 1916/2005: 272-273)

Um pai com muitos atributos que, no entanto, é descrito, por último, como falido e, devido a isto, alguém que vive de glórias passadas. É aí que podemos claramente localizar o sintoma de Joyce como a carência do pai (Lacan, 1975-1976/2007: 67, 91). Joyce, por outro lado, ao passar da voz cantada para a voz escrita, escreve para si um destino diferente, fazendo-se Único, o Artista, o Criador, o fazedor (*Ibid.*: 78), o UOM (Lacan, 1975/2003: 560).

Um pai cujo pai era como um irmão. Tal paradoxo se explica nas palavras do próprio Joyce (1916/2005: 104), ao relatar no *Retrato* a fala de Simon Dedalus dirigida a Stephen e se referindo a seu pai: “Estou conversando contigo como amigo, Stephen, e não acredito que um filho precise ter medo do pai. Não. Eu cá te trato como o teu avô me tratava quando eu era rapazola. Parecíamos mais irmãos do que pai e filho”.

Lembramos, contudo, a observação feita por Aubert (2007: 182) quanto ao triunfo do pai de Joyce na música e na melodia, ressaltando, por outro lado, que “na arte da voz, da fonação, uma outra coisa é passada e colocada para o filho”. Ele destaca, com isso, os “efeitos de voz do significante” (*Ibid.*: 183). Este traço do Pai, marcando o filho, passado pelos efeitos de ressonância da voz, fizeram com que um nome próprio pudesse ser escrito por Joyce através de sua obra, constituindo uma amarração *sinthomática* cuja função foi a de corrigir o erro mesmo de sua estrutura. Como Lacan (1975-1976/2007: 147) conclui, após analisar o episódio da surra de Sthephan Dedalus em *O Retrato*, a relação imaginária não acontece em Joyce. Tem-se aí um ego que “não funciona, não prontamente, mas apenas um tempo depois” (*Ibid.*: 148), sendo este “depois” o testemunho que dá, em sua escrita, daquilo que o marcou e o singularizou.

Tal temática não pode deixar de ser associada à questão da paternidade, do pai que nomeia e do pai como nome (Lacan, 1976/2007:163). Joyce oferece um testemunho importante acerca da paternidade tal como se apresenta para ele. Na fala escrita de Stephen/Joyce:

Um pai [...] é um mal necessário. [...] A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério e não na madonna que o astuto intelecto italiano lançou à população da Europa é fundada a igreja e fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro e microcósmico, no vazio. Na incertitude, na inverossimilhança. *Amor matris*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser a só coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filho qualquer? (Joyce, 1922/1975: 236-237)

Questionando a função do Pai, Joyce revela a carência deste, assim como desvela seu próprio sintoma. Sem parar neste ponto, a partir da falha em sua estrutura, Joyce cria um modo de escrever toda uma obra e um nome que a corrigem e, conseqüentemente, o sustentam. Como afirma Lacan (1975-1976/2007: 86): “O nome que lhe é próprio, eis o que Joyce valoriza a custa do pai”.

Indo ainda mais além, Lacan utiliza o caso de Joyce para nortear a própria ética da psicanálise, articulando o inconsciente com o Nome do Pai e um fazer com ele que possa sustentar um sujeito. Nos diz Lacan: “A hipótese do inconsciente, sublinha Freud, só pode se manter na suposição do Nome-do-Pai. É certo supor que o Nome-do-Pai é Deus. Por isso a psicanálise, ao ser bem sucedida, prova que podemos prescindir do Nome-do-Pai. Podemos sobretudo prescindir com a condição de nos servirmos dele.” (*Ibid.*: 131-132).

Voltando a Joyce, o biógrafo John Gross (*apud* Harari, 2002: 145) ressalta bem este modo de lidar com aquilo que o escritor recebeu do pai, servindo-se dele e suplantando-o: “Seria uma simplificação exagerada dizer que, enquanto artista, Joyce foi o filho de seu pai. Seja qual for sua herança, potenciou e transformou tudo de maneira incomensurável”.

A aposta que é feita aqui é a de que a “herança” recebida de Joyce por parte de John Joyce foi concernente à voz, com a qual ele habilmente trançou e inventou para si um nome, um pai e mesmo um pai para o pai e um pai do nome. J. Joyce: James e John e James. James Joyce: pai de seu próprio nome, redentor de seu pai.

Trazemos aqui um comentário de Laberge (2007: 250) que nos dá mais material para pensarmos esta questão: “A particularidade para Joyce é a continuidade com a voz musicada do pai, produzindo cantos e não a palavra de um pai real esperada por um filho (...) O que ele fez foi ser cantor escrevendo, escritor cantando, ‘escricantor’”. [...] “O cantor invade a escrita, radicalizando a expulsão do sentido. Joycescricantor transforma em grande aliado da amarração de seu *Sinthoma*, o Real da música, ‘supremo mistério’ de ritmo, cadência e melodia.” (Laberge, 2007: 250-253).

Apesar da insuficiência da fala paterna, que não sustentou James Joyce falicamente, a transmissão da musicalidade pela via do Pai pôde ganhar corpo a partir da escrita e de um saber-fazer, ou melhor, um *savoir-y-faire* com o objeto voz. Houve, portanto, a invenção de um canto escrito, de uma escrita cantada, que permitiu a Joyce elevar o sintoma da carência paterna ao estatuto de *sinthoma*.

Quando a voz não se transmite: James Joyce, pai, e sua filha Lucia

No caso da transmissão da voz de James Joyce a sua filha Lucia, o que se apresenta é uma saída, por parte de Lucia, bastante diferente daquela que seu próprio pai pôde estabelecer para si. Não mais a música se mostra como a arte que poderia promover uma circulação da voz, mas sim a própria escrita, de um lado, enquanto expectativa e desejo de Joyce em relação à Lucia, e a dança, de outro, como aquilo ao qual esta se direcionava na tentativa, em vão, de fazer uma escrita de si. Poderia a dança, no caso de Lucia Joyce, ter possibilitado uma escrita do real do corpo através de um fazer com a voz que possibilitasse sua incorporação e, com isso, a tornasse inaudita?

Lucia Anna Joyce, como nos aponta Lacan na aula de 17 de fevereiro de 1976 do *Seminário O Sinthoma*, e a biógrafa Carol Loeb Shloss no livro *Lucia Joyce: To dance in the wake*, era esquizofrênica, embora esta questione tal diagnóstico, baseando-se nos dizeres médicos díspares e inconclusivos a este respeito (Shloss, 2005: 4) e na posição de Joyce em defendê-la diante da cristalização em um diagnóstico medico único. O que chama atenção é que a ela era atribuído, pelo pai, o dom da telepatia (Lacan, 1975-1975/2007: 93), o que lhe conferia não somente uma qualidade, de telepata receptora, mas um lugar especial ao lado de James Joyce. A filha que escuta. Pôde ela também ser ouvida e se fazer ouvir? Pôde ela dar um outro destino à voz?

Cabe lembrar que, na obra de Joyce, Lucia aparece transmutada em uma série de personagens, que oferecem uma pluralização de seu nome em diversos outros ficcionais: “Milly, Issy, Isolde, Anna Livia Plurabelle, e os outros avatares da adolescente mulher”, aponta Shloss (2005: 10). Em relação a seu nome, Joyce escolheu a sonoridade do idioma italiano (“lutchía”) para chamar a filha, sendo que esta nasceu em Trieste, na Itália, em 1907, mesmo ano de lançamento de *Música de Câmara*, primeira obra publicada de Joyce.

Ressaltamos que grande parte das cartas trocadas por Lucia e Joyce eram escritas em italiano. Quando da tradução de algumas delas para publicação, o prof. d’Entreve (*apud* Shloss 2005: 17-18) esclarece que estas cartas eram escritas “em um estilo alusivo, familiar, freqüentemente brincalhão”, encontrando-se nelas “uma espécie de ‘pequena linguagem’ [...] que Lucia e seu pai usavam entre eles”. Pai e filha estabeleceram ao longo de suas vidas um vínculo bastante peculiar, no qual destacamos a ambigüidade da voz marcando a escrita do primeiro, que tomava a filha como “fonte de inspiração”, e a busca de expressão através da arte da segunda. Poderíamos pensar que haveria, então, tanto para Joyce quanto para Lucia, uma maior proximidade com *lalangue* e um gozo que indica um contato maior com o real?

Lucia dança, desenha e escreve. Apesar de seu amor pela dança, em relação ao corpo, é a própria Lucia (*apud* Shloss, 2005: 238), que indica que há aí uma certa inconsistência: “Este corpo que você vê está desprovido de alma. Ela me deixou e eu espero que ela tenha ido para um lugar melhor do que esta terra que está cheia de sofrimento e seres desafortunados”. O corpo aparece aí esvaziado, quase como um “peso morto”, não mais com a leveza que a dança proporciona ao deixá-lo “suspenso no ar”, subtraído “à gravidade terrestre”, como escreve poeticamente Alain Didier-Weill (1997: 253). Um corpo não amarrado, que pode deixar, assim, seu ser se esvaír.

Filha predileta de James Joyce, Lucia parece nos indicar que, se há por parte do Pai a transmissão de um traço, é preciso ir além identificação ao pai, com ou sem o consentimento deste, para que um corpo, um nome e um desejo próprios possam emergir. Lucia nos evidencia ainda, e de maneira bem clara, pagando com seu próprio corpo, que é preciso o ato primordial da separação para que a transmissão da voz de fato de efetive. Segundo Lacan (1975-1976/2007: 93), ocorreu em Lucia o prolongamento do sintoma de seu pai, sendo que Joyce mesmo vê em Lucia este prolongamento seu: “Qualquer chama ou dom que eu possuo foi transmitida para Lucia e isso acendeu uma fogueira em sua mente” (Joyce *apud* Shloss, 2005: 7).

Destacamos duas falas de Lacan acerca do sintoma que se mostram importantes para avançarmos na escuta sobre o que Lucia Joyce pode ensinar à psicanálise. A primeira revela que (Lacan, 1975/2007: 163): “o sintoma é puramente o que *lalíngua* condiciona, mas de certa maneira Joyce o eleva à potência da linguagem, sem torná-lo com isso analisável”. A segunda afirma que “(...) toda realidade psíquica, isto é, o sintoma, depende, em última instância, de uma estrutura onde o Nome-do-Pai é um elemento incondicionado” (Idem). Assim, se Joyce teve um pai fraco que, contudo, lhe transmitiu algo pela voz, podendo ele, pela escrita, construir não somente um nome como também um *savoir-y-faire* com o real, para Lucia, ele foi um pai excessivamente forte em sua fraqueza. A ela não foi possível se servir do Nome do Pai tendo dele prescindido, não foi possível a Lucia estabelecer um saber-fazer com a voz, talvez mesmo porque tenha havido uma falha na transmissão da mesma.

Há aí um paradoxo. Joyce somente pôde ser um pai forte para sua filha uma vez que o que está em jogo é a carência do pai. Neste sentido, pode-se dizer que ele é um pai *fortissimo* em *piano*⁷, que ele comparece como voz presente para Lucia, deixando-a em sua sombra, não podendo ela também, por algum artifício, se

⁷ *Fortissimo* e *piano* são expressões correntes no campo musical que indicam em uma partitura a intensidade que um determinado trecho deve ser tocado, referindo-se, assim, à execução de uma obra. A primeira expressão orienta o intérprete a tocar o mais forte possível, enquanto que a segunda segue na direção oposta.

fazer ouvir. Ele é fraco em sua função de Pai, não permitindo à filha um corte que a permita a queda da voz e do olhar enquanto objeto; sua voz, assim, não se faz ausente. Seu próprio nome, James Joyce, se colocou de maneira tal na vida de Lucia que esta não pôde, pela obra de arte, via dança, inventar para si um nome.

A dança não poderia ter corrigido o erro da estruturação de Lucia, construindo um elo, pelo *sinthoma*, tal qual a escrita o fez no caso de Joyce? Carol Shloss apresenta uma cena familiar na casa dos Joyce na qual se vê Joyce escrevendo e Lucia “dançando silenciosamente ao fundo”, nas palavras de sua prima Bozena Berta (*apud* Shloss, 2005: 152), sendo que a autora conclui que pai e filha: “se comunicam com uma voz secreta, inarticulada. A escrita da caneta e a escrita do corpo se transformam em um diálogo de artistas, atuando e contra-atuando, a caneta, os membros, escrevendo à distância” (Idem). Assim como Joyce pôde escrever e criar para si um *sinthoma*, tocando “pedaços do real” (Lacan, 1975-1976/2007: 133), supomos que Lucia, pela escrita do e com o corpo também poderia tê-lo feito.

Lacan aponta que a dança, naquilo em que ela concerne ao corpo “como tal”, “permitiria escrever de modo um pouco diferente o termo *condanção [condansation]*” (Ibid.: 150). O que condensaria a dança? Cabe mesmo pensar que a dança, ao estabelecer o movimento do corpo a partir do ritmo musical, articulando o olhar e a voz, promoveria a condensação do desejo *ao* Outro e do desejo *do* Outro. Seria frente a este desejo do Outro que o sujeito precisaria se separar, cunhando uma resposta singular ao enigma que ele propõe. Lucia, ao que parece, pôde ouvir algo deste desejo e mesmo do sintoma de seu pai, passando especialmente pela voz, sem poder fazer uma correção ali onde sua estruturação se apresentava falha.

A voz, escutada no real, poderia ter se tornado inaudita. Longe do olhar do Pai, ou seja, ao tornar este olhar ausente, seu corpo poderia ter se tornado imaterial. Podemos, assim, entender que para que a transmissão da voz seja, de fato, efetuada é preciso que ela seja simultaneamente incorporada e perdida pelo ato de queda do objeto *a*. É apenas deste modo que, imaterial, ela pode “ganhar corpo”. Em outras palavras, que um sujeito pode se constituir portando uma voz singular e podendo, com isso, fazer uma criação e uma escrita possíveis em torno do vazio da voz que continuará nele a ressoar – voz do Pai da qual precisamos nos servir para dela prescindir.

De maneiras distintas, a escrita joyciana, por um lado, e a impossibilidade de Lucia Joyce em fazer uma escrita da voz pela dança ensina ao analista, pela estética, uma ética através da qual o desejo pode se recolocar a partir da invocação ao Pai e do manejo com o objeto *a*, com a voz. A arte, sob estes parâmetros, nos indica um fazer com a linguagem que para além de criar algo novo em torno do vazio, *ex nihilo*, pode

fazê-lo com traços do próprio sujeito, com letra, a partir de *lalíngua*. O vazio como causa impulsionando a escrita pulsional do objeto que a causa cunhando, assim, um novo. Re-escrevendo uma posição singular diante do impossível, fazendo uma escrita possível e estética da voz.

Referências bibliográficas

- Aubert, J.** (2007) Apresentação no Seminário de Jacques Lacan. **Lacan, J.** *O Seminário, livro 23 – O sinthoma*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 166-183. (Originalmente publicado em 1975-1976)
- Campos, H.** (1988) *O afreudisiaco lacan na galáxia de lalíngua: Freud, Lacan a escritura*. Inédito.
- Didier-Weill, A.** (1997) *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Freud, S.** (2005) La interpretación de los sueños. *Obras completas*, vols. IV e V. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. (Originalmente publicado em 1900)
- _, (2006) *Psicología de las masas y análisis del yo*. Idem, vol. XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. (Originalmente publicado em 1923)
- Joyce, J.** (1975) *Ulisses*. São Paulo, Brasil: Círculo do livro.
- _, (2005) *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- Laberge, J.** (2007) CMJOYCEREIASFW – JOYCESCRICANTOR. *Joyce – Lacan: O Sinthoma*. Recife: CEPE, pp. 235-256.
- Lacan, J.** (1998) A psicanálise e seu ensino. *Escritos*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 438-460. (Originalmente proferido em 1957)
- _, (2003) *O Seminário, Livro 9 – A identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife. (Originalmente proferido em 1961-1962)
- Lacan, J.** (2005). *O Seminário, livro 10 – A angústia*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente proferido em 1962-1963)
- _, (2003) *Lituraterra*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 15-25. (Originalmente proferido em 1971)
- _, (1985) *O Seminário, Livro 20 – mais, ainda*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente proferido em 1972-1973)
- _, (1993) *La tercera*. In: *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, pp. 73-108. (Originalmente proferido em 1974)

- _, (2007). *O Seminário, livro 23 – O sinthoma*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1975-1976)
- _, (2007). Joyce, o sintoma. *O Seminário, livro 23 – O sinthoma*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, pp. 157-165. (Originalmente proferido em 1975)
- _, (1998) Conferência em Genebra sobre o sintoma. *Opção Lacaniana*, nº 23, dezembro, pp. 6-16. (Originalmente publicado em 1975)
- Harari, R.** (200) *Como se chama James Joyce?: A partir do seminário Lê Sinthome de J. Lacan*. Salvador: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matemico.
- Hodgart, M. & Bauerle, R.** (1997) *Joyce's Grand Operoar: Opera in Finnegans Wake*. Illinois-USA: University of Illinois Press.
- Mdmagno.** (1986) *A Música*. Rio de Janeiro, Brasil: outra editora.
- Shloss, C. L.** (2005) *Lucia Joyce: to dance in the wake*. Nova York, EEUU: Picador.