

JAMES JOYCE E A “IDÉIA DE SI COMO CORPO”

Prof. Dr. Ram Mandil (UFMG)

Resumo:

A partir da noção de ego, tal como apresentada por Jacques Lacan em seu Seminário livro 23: o sinthoma, como a idéia que alguém tem de si como corpo, este trabalho pretende seguir a hipótese lacaniana de que a arte de James Joyce, além de inscrevê-lo na tradição literária, ainda que de modo extremo, também teria contribuído para a construção de uma noção de corpo que não busca sustentar-se sobre a imagem do corpo próprio, mas sobre um procedimento de escrita que teria lhe permitido dar consistência a este corpo.

Palavras-chave: James Joyce, Jacques Lacan, corpo, escrita.

Introdução

Na última lição do Seminário *O sinthoma*, apoiado sobre sua teoria dos nós e sobre uma leitura da obra de James Joyce, Jacques Lacan dá uma definição bastante singular à noção de ego, que ele apresenta como sendo “a idéia que alguém tem de si como um corpo” (LACAN, 2007, p.146).

O que sua experiência permite afirmar é que esta “idéia de si como corpo” é sustentada, na maioria das vezes, pela relação que um indivíduo estabelece com a imagem do próprio corpo.

Percebe-se que estamos aqui num prolongamento das investigações que foram o ponto de partida da própria Psicanálise, quando Freud se interessa pelas manifestações corporais das hísticas e pode postular a existência de um corpo libidinal, com regras de funcionamento distintas daquelas que compõem corpo anatômico ou fisiológico que monopolizam a atenção da Medicina.

A atenção dada por Lacan à idéia que alguém tem de si como corpo faz parte de um percurso que se inicia com a postulação do “estágio do espelho”, tempo em que, para o psicanalista, a construção da identidade de um sujeito apóia-se sobre o retorno especular da imagem unificada de seu próprio corpo.

Essa investigação sobre a constituição do corpo próprio como imagem ganha nova perspectiva através do chamado “esquema ótico”, retomado pela última vez por Lacan no Seminário *A angústia* (LACAN, 2005).

O esquema ótico é um aparato que Lacan se apropria de um exercício de “física divertida”, formado por um conjunto de espelhos, obstáculos, vasos, flores e linhas.

Através de um jogo de reflexos entre espelhos côncavos e planos, uma imagem de uma flor dentro de um vaso é produzida, sendo que, em sua origem, flor e vaso estão situados em lugares distintos.

Será através dessa imagem que o psicanalista irá encontrar um modo de apresentar a maneira como se dá a apropriação do corpo como forma, que parte da experiência original do corpo fragmentado, até a sua transposição, num outro campo, como imagem unificada.

No entanto, como Lacan irá frisar, esta transposição jamais será integral. A imagem do corpo próprio sempre guardará uma instabilidade, considerando que sua constituição implica sempre a produção de um resto não especularizável, um excedente que não encontra representação no campo da imagem unificada, deixando aí a marca de sua não inscrição. A este excedente Lacan dará o estatuto de um objeto, marcado pela **estranheza** já assinalada por Freud em seu estudo sobre o *Umheimlich*, e pelas alterações que produz ao nível da imagem, como o fato de não ser orientado, de não ser especularizável, e que ele nomeia como “objeto a”.

Na hipótese lacaniana, vemos portanto, se distinguem três campos.

Primeiramente, o campo constituído pelo corpo das zonas erógenas, **o corpo da “desordem dos pequenos (a)”** (LACAN, 2005, p.132), a dimensão propriamente dita do “autoerotismo”, onde não há, nem mesmo, a idéia de “si mesmo”.

Um segundo campo é aquele do corpo como “imagem real”, real aqui no sentido ótico, de uma imagem refletida que se constitui defronte o espelho. Na figuração do esquema ótico, com o jogo ilusório do vaso de flores invertido, é **o corpo como efeito da superposição** da imagem de uma superfície e de seu orifício (o vaso) circundando o objeto (a) (as flores). Esse campo é o de uma montagem, se podemos dizer assim, que reúne os diferentes objetos constituintes desse corpo – “os pedaços do corpo original” e a imagem de superfície e orifício que os recobre. É preciso ressaltar que a imagem (no esquema ótico, a imagem real do vaso) e o objeto sobre o qual ela se superpõe (as flores) não são de mesma natureza.

Finalmente, um terceiro campo é aquele que se projeta por detrás do espelho plano, em que este conjunto heterogêneo é transposto para o campo virtual, para o que Lacan chama de cena, dando origem ao **corpo imaginário**, suporte da “idéia de si como corpo”. É nesta passagem que o objeto (a), pelo seu caráter não especular, não-orientado, deixa sua marca no corpo imaginário como resto da operação de transposição, ou ainda, como extraído do cena onde se constitui esse corpo como imagem, uma imagem enquadrada pelo Outro.

Esta perspectiva de um corpo que se constitui como imagem no campo da realidade, ou na cena, é que justificaria, para Lacan, a utilização dos pronomes possessivos quando nos referimos ao corpo: meu corpo, seu corpo, nosso corpo, um índice de que o corpo é algo do qual nos apossamos num determinado momento de nossa subjetivação e que sempre haverá, portanto, uma defasagem entre o ser e o corpo.

A idéia de si como corpo

Cabe retomar a menção no Seminário *A angústia* ao corpo como “desordem de pequenos (a)” ou aos “pedaços do corpo original” que antecedem à constituição do corpo imaginário. Estamos aqui, como já foi mencionado, ao nível do auto-erotismo, marcado “de uma ponta a outra”, pela “falta de si” (*manque de soi*).

Nesse sentido, vale frisar que, para Lacan, para que seja possível ter uma idéia de si, é necessário que essa idéia se sustente sobre algo que não seja apenas a “desordem de pequenos (a)”. A passagem do corpo fragmentado para a imagem do corpo unificado é, pois, o ponto de apoio sobre o qual o ego se constitui enquanto idéia de si mesmo como corpo. Em termos libidinais, esta é a passagem do auto-erotismo para o gozo narcísico.

Toda essa reflexão é retomada por Lacan na última lição do Seminário *O sinthoma*, após considerar o episódio da surra sofrida por Stephen Dedalus em *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce.

Vale a pena recuperarmos esta passagem de *Um retrato*.

O contexto é de uma discussão entre Stephen Dedalus, o alter ego de Joyce, ou ainda, para Lacan, “Joyce enquanto procura decifrar seus enigmas”, com seus colegas de escola a respeito de quem seria, para ele, o maior escritor. Stephen insiste em defender a figura de Lord Byron, e é retrucado pelos colegas, com a acusação de Byron teria sido um herege e também um imoral. A certa altura da discussão é próprio Stephen quem é acusado de ser um herege e é instado, a golpes de bastão, a admitir que Byron não valia nada. Retomamos aqui a passagem de *Um retrato* em que o episódio se conclui e que chamará a atenção de Lacan:

Enquanto ainda repetia o *Confiteor* em meio ao riso indulgente de seus ouvintes e enquanto as cenas daquele episódio maligno passavam ainda viva e rapidamente diante de sua mente ele se perguntava por que agora não guardava rancor (*malice*) contra aqueles que o haviam atormentado. Não esquecera nem um pouquinho a covardia e a crueldade deles mas a lembrança daquilo não lhe despertava nenhuma raiva. Todas as descrições de amor e ódio ferozes que encontrara em livros lhe haviam parecido por conseguinte irreais. Mesmo naquela noite enquanto tropeçava pela Jone’s Road em direção a sua casa sentira que alguma força o estava despojando daquela raiva subitamente tecida tão facilmente quanto um fruto maduro é despojado de sua casca madura e macia. (JOYCE, 1992, p.87)

Uma outra passagem de *Um retrato* chama a atenção por convocar os mesmos termos utilizados neste episódio. Mais adiante, numa reflexão sobre o mistério da Santíssima Trindade e das imagens do Pai, do Filho e do Espírito Santo sugeridas nos livros de devoção, Stephen indaga-se sobre sua falta de convicção em acolher ou em pronunciar os nomes das paixões do amor e do ódio:

Uma cólera o havia frequentemente revestido mas ele nunca fora capaz de fazer dela uma paixão duradoura e sempre se sentira saindo dela como se seu corpo estivesse sendo despojado com facilidade de alguma pele ou casca exterior. (JOYCE, 1992, p.153)

A atenção de Lacan recai sobre o modo de reação de Stephen após a surra sofrida a golpes de bastão da parte de um grupo de colegas.

Stephen não apela para as figuras da vítima e de seus algozes, nem mesmo descreve a cena como o encontro do objeto dos tormentos com seus agentes, em outras palavras, nenhuma evocação de masoquismo.

Os elementos afetivos ali desencadeados – a dor, a raiva, a cólera - não são mobilizados para gerar um corpo martirizado, nem são aparelhados por uma cena masoquista, com a conseqüente identificação do corpo a um objeto do gozo do Outro. Ao contrário, Stephen vê sua raiva destacar-se de seu corpo, como “a casca de uma fruta madura”. Para Lacan, e ele não diz isso explicitamente, mas é o que podemos inferir de suas palavras, tudo se passa como se houvesse aqui uma perturbação da inscrição do corpo como imagem na cena do Outro.

Lacan verá nesta passagem, uma indicação que deverá chamar a atenção dos psicanalistas: todas as vezes que Stephen Dedalus é convocado a responder com o acento da forma de seu corpo, pela via de sua consistência imaginária, algo aí se destaca, desliza, escorrega para fora da cena, como a casca ou a pele de uma fruta madura.

Podemos evocar aqui outras passagens de *Um retrato*, quando, por exemplo da punição que o jovem sofre, por ter se apresentado sem seus óculos numa das aulas. A descrição dos efeitos da palmatória sobre seu corpo também surpreendem: suas mãos trêmulas se encolhem “como uma folha exposta ao fogo”, ou se desprendem, “como uma folha solta no ar”. Pensar sobre elas naquele estado, “fazia com que por um momento sentisse pena delas como se não fossem parte dele mas de uma outra pessoa de que ele sentisse pena” (JOYCE, 1992, p.57)

Numa viagem que faz, na companhia de seu pai, à cidade natal de Cork, o jovem Stephen também se vê tomado por uma experiência corporal da ordem de uma dissolução imaginária. Evocando um sonho no qual estaria morto, Stephen observa o modo singular como imagina a sua não-existência:

Não tinha morrido mas havia sumido como um filme exposto ao sol. Ele se perdera ou vagara fora da existência pois não existia mais. Como era estranho pensar nele saindo da existência daquela maneira, não por morte mas por sumir exposto ao sol ou por estar perdido e esquecido em alguma parte do universo! Era estranho ver seu corpo pequeno aparecer novamente por um momento: um menininho de terno cinzento com cinto. Suas mãos estavam nos bolsos laterais e suas calças estavam presas nos joelhos por tiras elásticas.(JOYCE, 1992, p.96)

Estas passagens de *Um retrato* chamam a atenção por evocar um relação com a imagem do próprio corpo assinalada por Freud em sua leitura das *Memórias* do Presidente Schreber diante do seu temor de ter seu corpo “deixado largado” e condenado à putrefação pela conspiração na qual se via enredado.

No que concerne à esta forma do “deixar cair” – *laisser tomber* - na relação com próprio corpo, ela é marcante na leitura de Lacan da clínica freudiana. Além da referência à Schreber podemos encontrá-la no episódio em que o Homem dos Lobos deixa seu corpo cair sobre um banco diante da alucinação do dedo cortado; ou ainda no salto da jovem homossexual sobre a linha férrea, expelida da cena por ela montada no momento em que se depara com o olhar raivoso de seu pai.

A leitura de Lacan destas passagens de *Um retrato* sugere que a idéia de um corpo que se destaca ou que se encontra “perdido e largado em alguma parte do universo”, pode ser inscrito na ordem de uma dissolução imaginária.

A hipótese lacaniana será, portanto, de que Joyce deixa transparecer em sua obra - sobretudo no que se refere ao personagem Stephen Dedalus – que a idéia que faz de si como corpo não se sustenta na relação com o corpo enquanto imagem.

A conversão à arte

A referência ao ego de Joyce no Seminário *O sinthoma* é, a meu ver, plena de conseqüências, ao por proporcionar uma nova leitura de certas passagens da obra joyciana, por introduzir novos elementos às considerações psicanalíticas sobre o corpo, e ainda por renovar as relações entre a literatura e a psicanálise.

Uma pergunta emerge imediatamente. Na medida em que, como Lacan procura demonstrar em sua leitura da obra de Joyce, a consistência da imagem corporal não seria suficiente para sustentar o seu ego, por onde é que essa “idéia de si como corpo” encontraria um suporte?

Vemos aqui delineada, a meu ver, uma questão fundamental que pode contribuir para a apreensão de uma série de fenômenos corporais que fazem parte de nossa vida contemporânea. Onde estaria o suporte para a idéia que alguém faz de si como corpo? De que maneira podemos distinguir as que se sustentam da imagem do corpo próprio, daquelas que buscam outras vias de sustentação?

A respeito de Joyce, Lacan indica uma perspectiva que ainda estamos em vias de extrair as conseqüências: a idéia que o escritor tem de si como corpo sustenta-se na escolha por se tornar um artista, ou “um artífice”, e na obra singular que ele produziu.

Não cabe aqui apresentar todas as nuances da conversão de Stephen/Joyce à Arte, tema central de *Um retrato do artista quando jovem*.

Caberia no entanto destacar o ponto nodal em torno do qual as escolhas de Stephen se darão, e que tecem o seu destino de “ser esquivo às ordens sociais e religiosas”(JOYCE, 1992, p.164). e de “aprender sua própria sabedoria independentemente dos outros ou a aprender ele próprio a sabedoria dos outros vagando entre “as ciladas do mundo (*snares of the world*).” (JOYCE, 1992, p.164).

Vale a pena assinalar as ordens sociais e religiosas das quais ele pretende esquivar-se. Num diálogo com seu colega Davin, defensor de idéias nacionalistas e que cobra de Stephen a adesão às suas posições, ele retruca: “Quando a alma de um homem nasce neste país redes lhe são lançadas para impedi-la de voar. Você me fala em nacionalidade, língua, religião. Vou tentar escapar dessas redes.”(JOYCE, 1992, p.204)

Mais adiante irá especificar as armas que irá utilizar para escapar dessas redes:

Não servirei aquilo em que não acredito mais quer isso se chame minha família, minha terra natal ou minha Igreja; e procurarei me expressar por meio de uma certa forma de vida ou de arte tão livremente quanto possa e totalmente quanto possa, usando em minha defesa as únicas armas que me permito usar – o silêncio, o exílio e a astúcia.(JOYCE, 1992, p.243)

A condição de artista condensa, portanto, três atitudes que irão marcar a vida e a obra de James Joyce. Não se trata de um rompimento com as redes sociais ou religiosas que ele percebe como um aprisionamento, mas a escolha de outra via, singular, para defender-se dessas redes.

Podemos dizer que o modo como irá responder à nação será através do caminho do exílio. O exílio não é um rompimento definitivo com a nação, mas uma escolha em habitar o seu exterior. Sabemos que foi esta a decisão de Joyce, ao partir de modo definitivo da Irlanda, com também sabemos que todos os seus livros estão referidos à cidade de Dublin.

No que diz respeito à rede religiosa, não vemos em Joyce um rompimento que o levaria a uma posição agnóstica ou à defesa de um ateísmo. O que fica evidente em sua obra é seu fascínio pela heresia, como modo de inserção no debate das grandes questões da religião por vias que não são referendadas pela Igreja.

Por fim, no que diz respeito à língua, podemos dizer é a sua atividade de escritor que irá permitir com que ele encontre um modo de neutralizar e ao mesmo tempo usufruir da chamada língua dos invasores, a língua inglesa. *Finnegans Wake* será, em definitivo, a realização de um projeto, pelo qual a língua inglesa já não mais poderá ser reconhecida.

Índices de apoio à construção do corpo

Como podemos perceber, a conversão à arte é um projeto de vida, é ali que ele encontrará a forja para tecer “um novo ser, impalpável, imperecível”.

Um aspecto dessa assunção da condição de artista será o impacto sobre a sua imagem. Aqui encontramos elementos que vão no sentido das teses de Lacan quando percebe que a função da arte tem, para Joyce, o objetivo de lhe conferir algo da dimensão corporal.

Uma passagem de *Ulisses* é, neste aspecto, bastante significativa.

Stephen Dedalus, o mesmo personagem de *Um retrato*, participa de um debate caloroso com alguns colegas na Biblioteca de Dublin a respeito das relações entre Shakespeare e o personagem Hamlet.

A certa altura da conversa Stephen chama a atenção sobre o modo particular como percebe as relações do artista com a sua imagem: “Assim como nós, ou mãe Dana, tecemos e destecemos

nossos corpos (...) dia após dia, suas moléculas se movendo de um lado para outro, assim também o artista tece e destece a sua imagem”(JOYCE, 2005, p.219).

A relação com a imagem corporal é, aqui, algo da ordem de uma tessitura, ou ainda, se quisermos, de um texto, mais do que uma relação de apropriação de um reflexo no espelho.

Essa visão de um corpo em movimento, de “moléculas se movendo de um lado para outro” necessita, no entanto, de um ponto em torno do qual esse deslocamento está referenciado:

E como o sinal no meu peito direito está onde estava quando nasci, embora todo o meu corpo tenha sido tecido sem parar com uma nova substância, assim também através do fantasma do pai inquieto a imagem do filho anulado olha à frente. (JOYCE, 2005, p.219).

Curiosa analogia, a que aproxima o sinal fixo no corpo ao fantasma do pai e o corpo como efeito de tessitura à imagem de um filho ainda por viver. Novamente o acento se dá sobre a imagem de um corpo-texto e não sobre um corpo-reflexo que, de todo modo, necessita de um ponto de referência em torno do qual ele poderá tecer-se. Um ponto de referência, como vemos, que cumpre algo da função de um pai, mesmo se este pai retorna, como em *Hamlet*, sob a forma de um espectro.

Esta passagem conclui-se com uma meditação sobre o novo ser que daí advém, marcado pela temporalidade do passado, presente e futuro. Será apenas num “futuro anterior” que a imagem por fim se realizará, e que algo da dimensão do especular poderá tomar alguma consistência:

No instante intenso da imaginação, quando o espírito – diz Shelley – é carvão desvanescente, aquilo que eu fui é aquilo que eu sou e aquilo que dentro da possibilidade eu posso vir a ser. Assim, no futuro, a irmã do passado, eu posso me ver enquanto sentado aqui agora mas como reflexo daquilo que eu então serei. (JOYCE, 2005, p.219).

Vemos aqui uma reversão temporal pela qual a imagem que se reflete não é a de um corpo que antecede a imagem refletida, mas a de um corpo que só tomará consistência num tempo futuro do qual irão emanar-se os raios que constituirão a sua imagem. É só no futuro que o artista poderá ver-se, como reflexão daquilo que ele será.

A escrita que tece um corpo

A substância que o artista irá utilizar, no caso de Joyce, é a da escrita.

Na verdade, trata-se de uma escrita de caráter singular, de uma escrita que mobiliza menos os efeitos de sentido (as ressonâncias, os ecos da fala no corpo), e mais os “efeitos de furo”, na medida em que dá lugar para as significações fora de sentido, mobilizando o impossível ao nível da língua.

Gostaria de avançar algo desta perspectiva, trazendo aqui uma distinção entre o modo como Schreber descreve, a certa altura de suas *Memórias*, o tratamento que procura dar à alucinação dos pássaros falantes, cujas palavras atingem seu corpo inoculando-lhe “veneno de cadáver”, e o modo como Stephen Dedalus, em *Um retrato...*, irá lidar com o tormento físico sem convocar uma cena masoquista.

Sobre isso será preciso levar em conta a noção de “corpo fragmentado” ou de corpo despedaçado, ou do corpo como “desordem de objetos a” tal como proposto por Lacan como momento de um auto-erotismo, em que não haveria, nem mesmo, a idéia de si.

No Seminário *A angústia* Lacan observa que o caráter aparentemente invasivos destes objetos – como a inoculação de veneno por parte voz dos pássaros falantes em Schreber – não é o seu

aspecto essencial, mas o fato de que “é própria estrutura desses objetos que os tornam impróprios para a ‘egoização’ (*moisation*)” (LACAN, 2005, p. 134).

A perspectiva aqui é de que o objeto (a), por seu caráter não especular, por não ser orientado no espaço, é um elemento inapropriado para constituição do ego, enquanto idéia de si como corpo, e é isso que a experiência de Schreber diante dos pássaros nos adverte: há algo do retorno do corpo despedaçado na experiência que faz desse objeto. O interessante é que Schreber chega mesmo a vislumbrar um tratamento possível para a voz mortífera dos pássaros, recorrendo às assonâncias. Uma estratégia, quase uma brincadeira, diz, seria a de responder à estas vozes com palavras de som equivalente, que tem por efeito anular o seu caráter mortífero. Schreber, no entanto, afirma claramente que não irá se engajar nesta via, optando pela via do sentido delirante como forma de tratamento desse objeto, e sabemos a que preço.

A referência à assonância, de abordar o objeto pela via do som, e não do sentido, estará presente num outro episódio de surra presente em *Um retrato*, quando Stephen é despertado pelo som das pás de críquete: “poc”. Vale a pena mencionar essa passagem:

Aquele era um som para se ouvir mas se a gente apanhasse então a gente sentiria dor. A palmatória também tinha um som, mas não como aquele. Os colegas diziam que era feita de barbatana de baleia e couro com chumbo dentro: e ele se perguntava como seria a dor. Havia diferentes tipos de dor para todos os diferentes tipos de som. Uma longa bengala fina teria um som sibilante elevado e ele se perguntava como seria a dor. (JOYCE, 1992, p.51)

Vemos aqui uma relação direta, de indexação de uma experiência corporal, a dor, com um elemento sonoro. A experiência corporal não é tratada pela construção de uma cena, por exemplo, masoquista, mas fisgada pontualmente por uma cifração da dor através do som.

Sabemos que esta será a via privilegiada por Joyce em sua escrita, a saber, a de tecer uma obra literária, como *Finnegans Wake*, que anula o sentido através da sua multiplicação, trazendo para o primeiro plano as assonâncias, as homofonias, que apóiam-se muito mais pela materialidade sonora do que pelos efeitos de significação.

Como vimos, em nenhum momento a dor e a raiva parecem reverberar pelo corpo de Stephen: ou esse corpo se esvai, como uma casca madura de uma fruta, ou então ele terá que apelar para a indexação desses afetos através de uma escrita singular, na qual a convocação da materialidade da palavra irá cumprir também a função de manter esse corpo de pé.

Referências Bibliográficas

- [1] JOYCE, J. *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- [2] JOYCE, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- [3] LACAN, J. *O seminário livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- [4] LACAN, J. *O seminário livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Autor

Ram MANDIL, Prof. Doutor
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Faculdade de Letras
rmandil.bhe@terra.com.br