

LUCIA JOYCE, A MARAFILHA

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos

Quando Nora Barnacle em 1907, em Trieste, em um hospital para indigentes, dá a luz a uma menina, James Joyce, pai da criança, irlandês pobre e dado à embriaguez, escritor com um prognóstico de cegueira, dá à filha o nome de Lucia, não sem dizer que ela viria a ser a luz, a luz para seus olhos. Quando a filha tem por volta de seis anos, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, escreve para ela um poema – *A flower given to my daughter*¹ – em que a chama de *wild wonder*, maravilha selvagem.

Em *Finnegans Wake*, último e revolucionário livro de James Joyce publicado em 1939, livro de um James Joyce já praticamente cego, já famoso pela publicação de *Ulysses* em 1922, há um monólogo de Issy (Isis, Isabel, Isolda), a filha de HCE e ALP, o casal-mito do livro: sentada diante de um espelho seu confidente, ela se dirige imaginariamente a um jovem apaixonado que lhe fez uma pergunta sobre o amor. Entre as frases que Joyce põe na boca de Issy, como ele o faz em outros episódios do livro, para dizer de Lucia, estão: “*Você jura que nunca em nossas cantalongas vidas falou no vestidulo de uma demazela antes? Não? Nem mesmo com a camoreira? Que marafilha!*”²

Na língua de FW, uma língua inglesa que escreve uma palavra com outra, uma língua com outra, a palavra usada por Augusto de Campos, o transcriador desse excerto de *Finnegans Wake*, *camoreira* está por *charmermaid*, “empregada sedutora”, em que *charmer* se imiscui em *chamber*, assim como *cama* e *amor* em *camoreira*.

Difícil não escutar em *charmermaid* uma referência a Nora Barnacle, *chambermaid* ou camareira do Hotel Finn’s (Finn’s que ressoa em *Finnegans Wake*) que Joyce conheceu e por quem se apaixonou no dia 16 de junho de 1904, dia por ele celebrado em *Ulysses*, conhecido a partir daí como o Bloom’s day, dia da peregrinação de Bloom por Dublin. Nora, a camareira, mulher grande e de poucas letras, desabotoou suas calças e, segundo ele, Joyce, “fez dele um homem”.

No trecho citado, Issy (Lucia?) se regozija com a fidelidade do jovem que imagina apaixonado e que não se interessou nem mesmo pela camareira, e exclama “How marfellows!”. Como nos lapsos analisados por Freud em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, uma letra toma o lugar de outra – fno lugar

de *v* – e faz, de repente, de *marvellous* uma palavra que convoca *fellow*, isto é, uma presença masculina. Talvez a do jovem Samuel Beckett que Lucia “imaginou” ser apaixonado por ela e de quem ouviu, não uma declaração de amor, mas uma declaração de dedicação exclusiva ao trabalho com seu pai.

A transcrição de Augusto de Campos usa do mesmo artifício joyciano – trocar *v* por *f* – fazer de “maravilha” *marafilha* e, ao que me parece, obter assim outro efeito: fazer vir à tona a filha, Issy e/ou Lucia, enfim, *a marafilha*, “a maravilha selvagem” do pai que nunca acreditou na loucura da filha mas, paradoxalmente, sempre sofreu e se culpou por isso. “Qualquer que seja a fagulha de talento que eu possua, eu o transmiti a Lucia e isso desencadeou uma fogueira em seu cérebro”, disse ele.³ O que ele transmitiu a Lucia, o talento ou a loucura?

E não só isso: um tal artifício, “maravilha” por “marafilha”, me permite sobrepor a “a maravilha selvagem” do pai a “amara/amarga filha” da mãe, Nora Barnacle, a *charmermaid*, a *camoreira*, a camareira do Finns’hotel, em quem a filha, “marafilha”, no dia 2 de fevereiro de 1932, aniversário de 50 anos de James Joyce, atira uma cadeira. Passagem ao ato? Essa sobreposição é também a forma que escolhi para introduzir este trabalho e justifica seu título, *Lucia Joyce, a marafilha*. Com ela me arrisco pelo terreno minado que é o da relação entre Lucia Joyce e sua mãe, Nora Barnacle.⁴

Terreno minado, zona perigosa: se adentrá-la significa violar um princípio de natureza tanto teórica quanto ética que impõe à crítica e até mesmo à historiografia literárias erguer fronteiras entre vida e obra do autor, atravessar essas fronteiras com intenções psicanalíticas é de fato uma temeridade.

Na verdade, porém, ao fazê-lo, anco-me no direito consuetudinário, a saber, no fato de que, antes mesmo da publicação de *Ulysses* que fez de Joyce uma celebridade, sua vida e a de sua família foram objeto de intensa inquirição. Sylvia Beach, sua editora e secretária, de modos vários se imiscuiu em seu cotidiano, zelando por sua vida – privada e pública – de modo a lhe permitir nada fazer além de escrever. Miss Harriet Shaw Weaver, a mecenas inglesa que quase se arruinou para sustentá-lo, fez, à sua maneira, o mesmo.

Antes mesmo de Joyce morrer, a corrida pela posse de sua correspondência, que incluía as cartas que trocou com a filha e com a mulher, não teve freio. Ainda que ele tenha desejado ou previsto que por trezentos anos críticos e professores universitários haveriam de se debruçar sobre sua obra, foram suas biografias que não só fizeram de sua vida parte de sua obra como em muito excederam o previsto, quer em número, quer em páginas.

A biografia de Joyce cujo autor é o professor universitário americano Richard Ellman, seu maior biógrafo, publicada em 1959, tem quase mil páginas. Escrita com o foco em Joyce, é tida como redutora da figura de Nora, dando assim origem a biografias reparatórias: uma delas, escrita pela americana Brenda Maddox, com 600 páginas e publicada em 1988.

No livro de Maddox, a figura de Nora é a de uma mulher forte, pouco dada às letras, mas de quem Joyce, ameaçado de cegueira – olhos voltados apenas para a escrita, escrita suspensa à noite por bebedeiras –, dependia literalmente para continuar vivo. Foi a Única e a única a não dar muita importância para o que ele escrevia e que desdenhava o pedestal. Segundo Maddox e outros biógrafos, o falar, o sotaque e as histórias miúdas de Nora pululam tanto em *Ulysses* como em *Finnegans Wake*: ela é um pedaço da Irlanda que Joyce arrasta pela Europa em seu exílio nômade. Uma espécie de objeto transicional? É isso, pelo menos, que diz Colette Soler.⁵

Seja em Ellman, seja em Maddox, seja nessa demanda de saber sobre James Joyce e sua família, penso que se pode ler, entre outras coisas, a pergunta: Joyce era louco? Pergunta formulada em voz alta por Jacques Lacan na aula de 10 de fevereiro de 1976 do *Seminário 23, O sinthoma*. Pergunta que, neste ponto, pode-se reformular assim: quem é esse cara, esse irlandês que, entre as duas grandes guerras, escreveu histórias obscenas com palavras ininteligíveis e ainda por cima ganhou fama com isso? O afã em responder a essa pergunta levou ao encontro de seus filhos, ou melhor, do alcoolismo de Giorgio e da loucura de Lucia. E a uma outra pergunta: o que a loucura da filha tem a ver com a escrita/loucura do pai?

Em 16 de junho de 1975, *Bloom's day*, Jacques Lacan, convidado pelo joyciano francês Jacques Aubert, abre em Paris o Simpósio Internacional sobre James Joyce. Ele que, a vida inteira, como digo em trabalho anterior,⁶ ao modo de Joyce, praticou a homonímia e fez dela, da propriedade da palavra de escrever outra palavra, um método em sua construção da psicanálise, nessas conferências, associa a esse *saber-fazer com lalíngua* de Joyce o porquê dele ter escapado da loucura e – pasmem – da psicanálise:

[...] A partir daí, a ironia do ininteligível é o escabelo de que alguém se mostra mestre. Sou suficientemente mestre de *lalíngua*, da que é chamada francesa, para ter eu mesmo chegado a isso, o que é fascinante por atestar o gozo próprio ao sintoma. Gozo opaco, por excluir o sentido.

Há muito tempo se suspeitava disso. Ser pós-joyciano é sabê-lo. *Só há despertar por meio desse gozo*, ou seja, desvalorizado pelo fato de que a análise que recorre ao sentido

para resolvê-lo, não tenha outra chance de conseguir senão se fazendo tapear... pelo pai, como indiquei.

O extraordinário é que Joyce o tenha conseguido não sem Freud (embora não baste que o tenha lido) *mas sem recorrer à experiência da análise* (que talvez o tivesse engodado com um fim medíocre). (Lacan, 2007, p. 566, ênfase minha)

Para Lacan, portanto, nesse momento, o ininteligível da escrita de Joyce não o votava à loucura: ao contrário, esse saber-fazer desfazendo o sentido que produz um gozo não-fálico (gozo feminino?) é o que o desperta e lhe permite fazer-se um nome, suprimindo sua carência de pai, tornando possível prescindir dele.

Foi o contato mais intenso de Lacan com a obra de Joyce em razão dessas conferências que o fez desviar-se do projeto anunciado para o Seminário XXIII⁷ e dele fazer o seminário sobre o sinthoma, imprimindo com a letra **h** a história do que Joyce fez com o sintoma servindo-se da escrita. “*Joyce tem um sintoma que parte do fato de que seu pai era carente, radicalmente carente*”, diz Lacan, para em seguida acrescentar: “É claro que a arte de Joyce é tão particular que o termo sinthoma é o que de fato lhe convém” (Lacan 2007, p. 91).

É nessa altura do seminário que, depois de ter reconhecido uma função, por assim dizer, reparatória na escrita de Joyce, Lacan se refere a algo que o impele em outra direção, algo que lhe chega pela boca de um psicótico. Entrevistado por Lacan em uma apresentação de pacientes, o doente diz a ele que falas lhe são impostas. *Falas impostas*: entre os ecos/ressonâncias que, a partir dessa expressão, se sucedem nessa aula, a loucura de Lucia emerge e é interrogada.

Na dizer do paciente psicótico sobre as falas lhe serem impostas, Lacan reconhece uma “*articulação lacaniana*” e, ao mesmo tempo, uma questão: “*por que um homem dito normal não percebe que a fala é um parasita, que a fala é uma excrescência, que a fala é a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido*” (op. cit., p. 92).

Por outro lado, há o fato de o mesmo paciente, ao piorar, se dizer afetado por uma espécie de telepatia que consistia em todo mundo saber “*de suas mais íntimas reflexões e, de um modo bem especial, das reflexões que lhe vinham à margem das famosas falas impostas*” (*idem, ibidem*). Isso que faz dele, em suas próprias palavras, um *telepata emissor*, faz igualmente dessa suposta *telepatia* mais uma imposição ou outro modo de ser invadido ou de se deixar invadir. É a palavra *telepatia* que abre um lugar para a filha de Joyce no seminário:

Da última vez, não falei da filha dele, na esperança de não desembocar no que se pode chamar de historinha. Essa filha, Lucia, posto que ele deu nomes italianos a seus

filhos, ainda está viva. Encontra-se na Inglaterra, em uma casa de saúde. Ela é o que correntemente chamamos de esquizofrênica” (*idem. ibidem*).

A partir da menção à telepatia de seu paciente, o que Lacan evoca, na verdade, é a estratégia de que se serve Joyce para negar a loucura da filha, para defendê-la – e, assim, defender-se – dos médicos e da própria psicanálise, insistindo em dizê-la telepata, isto é, capaz de ter um acesso, de outro modo inexplicável, à vida de um certo número de pessoas e de informá-lo sobre elas. É essa estratégia que Lacan denuncia ao afirmar que o que Joyce atribuía à filha, a partir do que ouvia dela de uma maneira por assim dizer, peculiar, era algo que se situava no prolongamento de seu próprio sintoma.

Nesse ponto enlaçam-se na elaboração lacaniana o sintoma (sinthoma?) de Joyce, no qual ele se apoia para tanto ler quanto negar a doença da filha, e o paciente psicótico a quem falas são impostas. Também a Joyce algo, desde cedo, lhe foi imposto:

No esforço que fez desde seus primeiros ensaios críticos, depois em seguida no *Retrato do Artista*, enfim no *Ulysses*, para terminar por *Finnegans Wake*, no progresso de algum modo contínuo que constituiu sua arte, é difícil não ver que uma certa relação com a fala lhe era cada vez mais imposta – a saber, com essa fala que vem a ser escrita, quebrá-la, desmontá-la – a ponto de acabar por dissolver a própria linguagem [...]. Sem dúvida, há aí uma reflexão no nível da escrita. É por intermédio da escrita que a fala se decompõe impondo-se como tal, a saber, *como uma deformação em que permanece ambíguo saber se se trata de libertar-se do parasita faladeiro de que eu falava há pouco ou, ao contrário, de se deixar invadir pela propriedades de ordem essencialmente fonêmica da fala, pela polifonia da fala.* (*op. cit.*, p. 93, itálicos meus)

Não se trata aqui de aproximar a psicose da arte transgressora nem de negar ao “homem normal” a arte de se iludir ao tomar sua fala como própria de si próprio. Trata-se sim de se perguntar sobre porque ou como Lucia sucumbiu às falas impostas ou ao “parasita faladeiro”.

Uma resposta a essa pergunta poderia ser parafraseada pela historinha que se conta sobre um encontro de Joyce com Jung em Zurich⁸, em que, após ter examinado escritos de Lucia e de ouvir de Joyce que ela escrevia como ele, Jung teria dito: “Onde você nada, ela se afoga.”

Outras conjunturas paralelas, como a veiculada por essa historinha apócrifa, podem servir para mostrar quanto as vidas de Joyce e Lucia ressoavam uma na outra, ainda que tivessem diferentes destinos. De 1922 a 1939, Joyce dedica-se totalmente à escrita de *Finnegans Wake*: a doença de Lucia se manifesta e se intensifica nesse período, principalmente de 1932 a 1936,

ano em que ela é internada para sempre. Brenda Maddox, a biógrafa de Nora Barnacle, registra essa conjunção em paralelo, intitulado os capítulos de seu livro, referentes a esses anos, de *Madness in Progress I e II* (*Loucura em curso I e II*), expressão que faz eco a *Work in Progress*, título da versão incompleta de *Finnegans Wake* que Joyce fez circular antes da publicação de sua versão final. O próprio Joyce alimentou a crença de que a cura de Lucia coincidiria com o término de *Finnegans Wake*.

Nem o nome que Joyce se fez, nem o amor pela filha, impediram a loucura de Lucia. É em sua relação com a mãe que talvez seja possível fazer uma primeira incursão no que essas conjunturas paralelas apontam sobre a impossibilidade de um pai se fazer valer.

Ao que foi enunciado no início deste trabalho sobre o nascimento de Lucia em um momento de doença e pobreza, acrescento o choque de Nora Barnacle diante do severo estrabismo de Lucia, que lhe trazia de volta a irmã e seu destino de mulher menos atraente. Doença e pobreza foram também as razões invocadas pela mãe de Nora para, cheia de filhos e casada com um padeiro bêbado, entregá-la a avó. A quem Nora, que só tinha olhos para seu primogênito Giorgio, entregou Lucia?

Neste ponto, cabe lembrar que as agressões de Lucia eram particularmente dirigidas a Nora, mas que na louca viagem que fez pela Irlanda, ainda que tenha perambulado por Dublin, como o Bloom de *Ulysses*, como sua mãe, ela desabotoou a calça dos homens que encontrou pelo caminho. Em que cena ela, Lucia, buscava referência como mulher?

Em Le Gaufey (1994, p.157) lê-se:

A hipótese inicial – sempre é preciso que haja uma – é que **esta criança, a mãe a deseja**, que ela é o objeto de suas atenções e que disso ela se dê conta. É nesta cena que a criança é suposta perceber mais ou menos de repente que essa mãe deseja “outra coisa”, outra coisa além dela. O quê? Ela não sabe precisamente o quê. (ênfase minha)

É possível pensar que Lucia era carente de mãe, de mãe que a tivesse desejado e que, a partir desse desejo, pudesse também desejar outra coisa que de algum modo pudesse incluir o pai. Entre a mãe desejar a criança e essa outra coisa, abre-se o intervalo que situa a criança na linguagem e no possível da subjetivação.

Poder-se-ia dizer que restou a Lucia apenas a função de acessório da subjetividade do pai? É ele, contudo, que reconhece seu desejo e seu destino, seu choro e as águas em que se afoga: é o que se pode ler na personagem *Nuvoletta* (*Nuvenzinha*) de *Finnegans Wake*:

Então Nuvoletta refletiu pela última vez em sua leve e longa vida e minguiu todas as suas miríades de pensamentos num só. Canceulou todos os compromissos. Subiu pelos baluastros: gritou um núvil nominho infantil: *Nuée! Nuée!* Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doida pela dança e seu apelodo era Missisliffi) caiu uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas [...] pois esta era a milágrima. Mas o rio escorregou lago para ela, sorvendo-a de um trago como se mágua fosse água: *Ora, ora, ora! Quem quer chora, quem não quer vai-se embora!* (Tradução Augusto de Campos, p.57)

Notas

¹ Esse poema faz parte da coletânea *Pomes Penyeach*, publicado em 1927 por Shakespeare & Co.

² Tradução de Augusto de Campos (2001, p.51) de James Joyce (1939, pp. 147-148): “Did you really never in all our cantalang lives speak clothse to a girl’s before? No? Not even to the charmer maid? How marfellows!”

³ Ver Ellmann 1989, pp.800-801.

⁴ Esta é uma versão ligeiramente modificada do trabalho apresentado nas *Jornadas sobre Folie à Deux na relação mãe-filha*, que se realizou em São Paulo em 20 e 21 de maio de 2011, sob a responsabilidade do psicanalista Mauro Mendes Dias.

⁵ Ver Soler (2007, p. 136): “Esse lugar de condição absoluta evoca para o psicanalista o objeto transicional, algo que em si não tem nenhum valor, mas que é exigido incondicionalmente.”

⁶ Lemos (pp.129-134) em Laberge (2007).

⁷ Lição de 18 de novembro de 1975, tradução brasileira do Seminário XXIII, 2007, p.12.

⁸ Esta história é considerada apócrifa. Cf. depoimento de Roland Littlewood, *Times Literary Supplement* 5292, 3 de setembro de 2004. Ver também Lemos (2012, pp. 151-9) sobre as voltas que essa história deu.

Bibliografia

- DE CAMPOS, A. & H., *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, quarta edição, 2001.
- ELLMAN, R. *James Joyce*. Tradução de Lia Luft. São Paulo: Editora Globo, [1959] 1989.
- JOYCE, J. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1992.
- LACAN, J., *O Seminário: o sinthoma, livro 23 (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LEMO, C.T.G., Joyce com Lacan, Joyce mais Lacan, JoyceLacan. Em J. Laberge (org.) *Joyce-Lacan: O sinthoma*. Recife: CEP, 2007 (pp. 129-134)

_____. Quem nadou, quem foi ao fundo: uma alegoria em torno do sinthoma de Joyce e da loucura de sua filha. Em *Anais da Jornada “O que o psicanalista tem a dizer sobre as psicoses?”* Publicação da Escola de psicanálise de Campinas e da Escola Freudiana de João Pessoa, 2012.

LE GAUFÉY, G., *L’éviction de l’origine*. Paris: E.P.E.L., 1994.

MADDOX, B., *Nora: a biography of Nora Joyce*. Londres: Minerva, 1988.

SOLER, C. A Nora de Joyce. Em J. Laberge (org.) *Joyce-Lacan, O sinthoma*. Recife: CEP (pp. 135 -142).

Resumo

A escrita de “marvellous” como “marfellows” por Joyce é um artifício que torna possível à autora deste texto sobrepor a “a maravilha selvagem do pai”, o próprio Joyce, a “amara/amarga filha da mãe”, Nora Barnacle, a *chamermmaid*, a *camoreira*, a camareira do Finn’s Hotel. Essa sobreposição é também a forma escolhida para introduzir o trabalho e justifica seu título, *Lucia Joyce, a marafilha*. Dado um tal ponto de partida, o ensaio arrisca cruzar o terreno minado que é o da relação de Lucia e sua mãe, Nora Barnacle. Zona perigosa: adentrá-la significa violar o princípio de natureza tanto teórica quanto ética que impõe à crítica e até mesmo à historiografia literárias erguer fronteiras entre vida e obra do autor. Por outro lado, atravessar essas fronteiras com intenções psicanalíticas, é de fato uma temeridade. Além dos limites transgredidos, podem ser endereçadas outras questões à obra de James Joyce e à leitura que Lacan fez dela.

Palavras-chave

James Joyce; Jacques Lacan; loucura; escrita.

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

Joyce’s rendering of “marvellous” as “marfellows” is an artifice which enables the author of this paper to superimpose on “the wild wonder” of the father (Joyce himself), “the bitter/resentful daughter” of the mother, Nora Barnacle, the *chamermmaid*, the *camoreira*, the chambermaid of the Finns’s Hotel. Such superimposition is also the form chosen to introduce this article and justifies its title, *Lucia Joyce, a marafilha*. Given such a point of departure, the essay risks crossing a minefield, that of the relationship between Lucia and her mother, Nora Barnacle. Danger zone: entering into it means violating a principle of both theoretical and ethical nature which imposes on literary critics and even historiographers the erecting of boundaries between an author’s life and his work. On the other hand, crossing them with psychoanalytic intentions is, in fact, a temerity. Beyond those transgressed limits, other questions can be addressed towards James Joyce’s work as well as to Lacan’s reading of it.

Keywords

James Joyce; Jacques Lacan; madness; writing

Aceito em maio de 2012