



O entre-línguas do exílio

Fabienne Hulak

Orcid: [0000-0002-5155-5888](https://orcid.org/0000-0002-5155-5888)

Especialização em Psicologia Clínica e em Psicopatologia pela Universidade de Paris 5 (Paris, França)

Doutorado em Psicopatologia pela Universidade de Paris 5 (Paris, França)

Professora e orientadora de teses no Departamento de Psychanalyse da Universidade de Paris 8 (Paris, França)

Membro da l'École de la Cause freudienne (Paris, França)

E-mail: hulak.fabienne@wanadoo.fr

Resumo: Tendo partido muito jovem de sua Irlanda natal para não mais voltar, Joyce levou uma vida de errância. Ele se autodefinia como um exilado e desejou permanecer assim durante toda a sua vida. Ele tinha um amor pelas línguas, um desejo imenso de conhecê-las. Richard Ellmann seu biógrafo taxa esse longo exílio de "voluntário". Joyce não queria que as coisas mudassem. Ele confessa ao seu irmão Stanislaus numa longa carta que ele interpretava sua própria situação como a de um exilado "eu cheguei a aceitar minha situação atual como um exílio voluntário – não é a verdade? [...]" Desde o "Retrato do artista quando jovem", o significante « exílio » está subentendido. R. Ellman afirma que « ele tinha necessidade do exílio como uma reprovação endereçada aos outros e de uma justificativa de si mesmo[...] Não o expulsavam e ele não estava impedido de voltar; [...].

Palavras-chave: Exílio; Significante; Língua Materna; Sinthome; Escrita.

L'entre-langues de l'exil: Parti très jeune de son Irlande natale pour ne pas y revenir, Joyce a mené une vie d'errance. Il se définit lui-même comme un exilé et il a souhaité le rester sa vie durant. Il avait un amour des langues, un immense désir de connaissance à leur sujet. Richard Ellmann son biographe taxe ce long exil de « volontaire ». Joyce ne souhaitait pas que les choses changent. Il confie dans une lettre à son frère Stanislaus qu'il interprétait sa propre situation comme celle d'un exilé « J'en suis venu à accepter ma situation présente comme un exil volontaire - n'est-ce pas la vérité ? [...] ». Dès le "Portrait de l'artiste en jeune homme" le signifiant « exil » est sous-entendu. R. Ellman affirme qu'« Il avait besoin de l'exil comme un reproche adressé aux autres et d'une justification de lui-même. [...] On ne le renvoyait pas et il ne lui était pas défendu de revenir ; [...].

Mots clés: Exil; Signifiant; Langue maternelle; Sinthome; Écriture.

Inter-language of exile: Having left his native Ireland at a very young age never to return, Joyce led a life of wandering. He defined himself as an exile and wished to remain so all his life. He had a love of languages, an immense desire to know them. Richard Ellmann his biographer rates this long exile as "voluntary." Joyce did not want things to change. He confesses to his brother Stanislaus in a long letter that he interpreted his own situation as that of an exile "I have come to accept my present situation as a voluntary exile - isn't that the truth? [...]" From the "Portrait of the artist as a young man" the signifier " exile " is implied. R. Ellman states that " he had need of exile as a reproach addressed to others and a vindication of himself[...] They did not expel him and he was not prevented from returning; [...].

Keywords: Exile; Signifier; Mother Language; Sinthome; Writing.

O entre-línguas do exílio

Fabienne Hulak

Introdução

“Eu não falo a língua que meus pais falavam” (Perec, 1995/2017, p. 903). “Eu só tenho uma língua, não é a minha” (Derrida, 1996, p. 4). O entre-línguas do exílio diz respeito muito particularmente àqueles que não têm língua materna. Ela resulta da aporia de uma situação que poderíamos qualificar de paradoxal que poderia dizer respeito às duas frases citadas em exergo.

O exilado voluntário

Tendo deixado sua Irlanda natal ainda jovem e nunca mais voltado, Joyce levou uma vida de vagabundagem. Ele se definiu como um exilado e desejou permanecer assim pelo resto de sua vida. Ele tinha um amor pelas línguas, um imenso desejo de aprender sobre elas. Richard Ellmann (1987) seu biógrafo taxa esse longo exílio de “voluntário”. Joyce não queria que as coisas mudassem. Ele confessa ao seu irmão Stanislaus numa longa carta que ele interpretava sua própria situação como a de um exilado “eu cheguei a aceitar minha situação atual como um exílio voluntário – não é a verdade? [...]” (Ellmann, 1987, p. 236).

Desde o *Retrato do artista quando jovem* (Joyce, 1916/2001), o significante “exílio” tinha ficado subentendido.

Cada vez que suas relações com seu país ameaçavam melhorar, ele provocava um novo incidente para consolidar sua intransigência e reafirmar a legitimidade de sua ausência voluntária. Mais tarde, ele manifestou efetivamente uma intensa fúria diante da possibilidade de uma independência irlandesa sob o pretexto de que ela modificaria o caráter das relações que ele havia estabelecido minuciosamente com seu país.

Explique-me - dizia ele a um amigo, porque você pensa que eu deveria mudar as condições que deram à Irlanda e a mim mesmo uma forma e um destino. É bem provável que ele não pudesse ter escrito seus livros na Irlanda, mas ele experimentava a necessidade de manter sua intimidade com seu país renovando de maneira contínua a querela com ele que o incitou a deixá-lo desde o início. (Ellmann, 1987, p. 137).

Sua peça de teatro descreve as relações de amor intransitivas entre três personagens. Ela vai dar um acesso privilegiado ao “sintoma central” de Joyce, àquilo que toca à “carência da relação sexual”. *Exiles* (Joyce, 1918/2002) expressaria mais particularmente que “não há relação sexual” (Lacan, 1975).

Eu disse que Joyce era o sintoma. Todo o seu trabalho é um longo testemunho disto. *Exiles* é realmente para ele a abordagem de algo que é seu sintoma. O sintoma central,

evidentemente, é o sintoma constituído pela carência própria da relação sexual. Mas esta carência precisa assumir uma forma. Ela não aceita tomar qualquer uma. Para Joyce, esta forma é a que o liga à sua esposa, a chamada Nora, durante cujo reinado ele elucubra os *Exiles*. (Lacan, 1975-1976, p. 70).

O paradigma do exílio da não relação sexual é a condição do trajeto seguido entre *Exiles* (Joyce, 1918/2002), *Ulysses* (Joyce, 1920/2012) e *Finnegans Wake* (Joyce, 1939). Como veremos, desde a peça *Exiles* ao seu romance *Ulysses*, a relação de Joyce com a sua mulher Nora é aparente.

Mas quando, ao final de seu *Work in Progress*, ele produz *Finnegans Wake* (Joyce, 1939), devido à sua construção, ele ultrapassa os limites do campo da literatura, que é um marco na história, precisamos repor a não-relação sexual neste ponto de origem que é o suporte do complexo de Édipo Freudiano. Lacan (1966, p. 553) o formula em seu esquema R: é o traço de inscrição do significante, o traço unário como primeira identificação na base do ideal do eu na criança, na sua relação com o objeto primordial que é a mãe, num momento que precede o processo de separação e o estabelecimento do significante do Nome-do-Pai. Esta relação tem subsequentemente um impacto na escolha do objeto de amor e na função do orgasmo (Lacan, 1962-1963/2004).

Sabem que é nas perturbações da vida amorosa que reside uma parte importante da experiência analítica, e que uma parte importante das nossas especulações diz respeito ao que se chama a escolha do objeto do amor. Neste campo, a referência ao objeto primordial, a mãe, é considerada crucial, e a sua incidência a ser enigmática. O resultado é que para alguns, só será possível funcionar para o orgasmo com estes e aqueles processos, enquanto para outros será com parceiros escolhidos em outro registro. (Lacan, 1962-1963/2004, p. 109).

A relação I-M no esquema R significa que a língua materna tem origem na introjeção da estrutura fonêmica de uma língua na relação de lalação da criança com a sua mãe. Em seguida, a articulação sintática em vocábulos passa pela função da letra que abrevia a diferença significante. Esta diferença baseia-se unicamente na identidade relacional do significante na estrutura fonológica: "Os fonemas são, acima de tudo, entidades opostas, relativas e negativas" (Saussure, 1981, p. 184).

Na sequência desta introjeção do significante, o sujeito emerge do seu afastamento ao veículo da Demanda materna. Apresenta-se então como exilado do seu ser. Este é o primeiro exílio, aquele causado pelo habitat da estrutura diferencial do fonema.

Como veremos, um segundo exílio substitui o primeiro: o exílio joyceano que preserva a letra original no coração de uma transformação da língua materna, e por isso dominante, a língua inglesa, como tal destruída e reconstruída numa invenção da língua.

Este segundo exílio, que diz respeito ao exílio do ser no exílio da língua materna, em outra,

mas preservando o fundamento da língua materna, o fonema, assume uma dimensão antropológica.

Encontramos isto no povo judeu, que preservou a letra hebraica na transcrição fonêmica dos vocábulos das línguas de fusão no ídiche. É devido a esta nova dimensão que Lacan poderá dizer que Joyce se reduziu a uma estrutura que é a do *l.o.m.*

A relação desta linguagem de fusão do exílio que se amarra ao exílio da não relação está implicitamente presente em *Ulysses* (Joyce, 1920/2012). De fato, a referência ao mito grego diz respeito à teoria de Bérard que conecta no mesmo local geográfico, através da toponímia das escalas supostas do herói lendário, a presença de uma língua semítica debaixo do grego.

Ulysses

Para escrever o seu romance *Ulysses* (Joyce, 1920/2012), onde ele retrata o épico de um dia (o de 16 de Junho de 1904, que comemorava o encontro com a sua mulher Nora), Joyce se serviu da Odisseia como um quadro, uma trama narrativa. O objetivo é descrever o microcosmo do mundo moderno, mas com referência ao mundo antigo transposto para a cidade de Dublin, com a história de Bloom, o Judeu (Ulysses), presa do escárnio antisemita dos Dublinenses, e Stephen, o Irlandês (Telêmaco). Eles se juntam no final do romance como pai e filho "porque Bloom perdeu o seu filho e Stephen teria todo o prazer em substituir o seu próprio pai vivo" (Svevo, 2014). Em outras palavras, *Ulysses* (Joyce, 1920/2012) é o romance de um irlandês que se refere a si próprio, que se descobre como o filho de um exilado, Bloom, o judeu, e assim se faz passar pelo irlandês exilado no seu próprio país por causa do apagamento do gaélico.¹

A trajetória do herói grego pelo Mediterrâneo é transposta para as andanças urbanas de Bloom, um marido que não ignora a visita do futuro amante da sua mulher, e, no entanto, decide dar-lhe rédea solta, não voltando tão cedo para casa.

Joyce toma o mapa da cidade de Dublin como um modelo para as viagens da Odisseia. Depois constrói várias molduras² para escrever a história desta travessia, que é também a história do corpo humano, num só dia. Segundo ele, numa carta ao crítico Carlo Linati, a memória da sua cidade, Dublin, o mantém vivo: "Quero dar uma imagem tão completa de Dublin que, se a cidade desaparecesse de repente da face da terra, poderia ser reconstruída a partir do meu livro" (Bugden, 2004, pp. 74-75).

O exílio de Ulisses em Dublin é também um relato de um exílio sexual que abrangeu um "período de 10 anos, 5 meses e 18 dias durante o qual a troca carnal estava incompleta, sem ejaculação de esperma para o órgão feminino apropriado" (Joyce, 1920/2012, p. 660). Esta inibição é transposta para o vagar do herói grego à volta do Mediterrâneo representado pelas andanças urbanas de Bloom, este marido que não ignora a visita do futuro amante da sua mulher. J.-M. Rabaté nos diz que em *Ulysses*, Joyce radicaliza o exílio interior "que se baseava numa relação impossível com o sexual e numa impossibilidade fundamental de saber" (Rabaté, 1993, p. 108), em particular de saber se a sua esposa lhe é fiel. Joyce tinha fortes e várias dúvidas sobre a fidelidade de Nora,

conforme evidenciam algumas cartas e numerosos elementos biográficos. (Elleman, 1987).

Bérard

Jacques Aubert salienta que Joyce havia sentido, antes de tê-las lido, as teses desenvolvidas por Victor Bérard sobre as origens semíticas, mais precisamente fenícias, da Odisseia de Homero.

De fato, a construção de Joyce foi parcialmente baseada na hipótese do helenista e político Victor Bérard que afirmou que as fases da Odisseia Homérica não foram inventadas, mas corresponderam a lugares reais. Bérard fez uma leitura literal de Homero, numa tentativa de recuperar a veracidade do texto antigo da realidade contemporânea. Armado com o seu Atlas *Antiquus* e um dicionário hebraico, Berard navegou o seu barco através do Mediterrâneo, apoiando-se em cartas náuticas semíticas, o periplo fenício, cuja toponímia traduzida em grego dá frequentemente cenários à epopeia grega. O resultado foram quatro fortes volumes de *As Navegações de Ulisses* e o seu diário de navegação *No caminho de Ulisses* (Bérard, 1933).

Joyce estava interessado no método de Bérard exposto no seu livro *Les phéniciens et l'Odyssée* (1902). Segundo ele, os poemas homéricos não são uma obra de pura ficção, mas uma descrição fiel do Mediterrâneo na época dos marinheiros fenícios, cujas coleções náuticas teriam inspirado Homero. A Odisseia tornaria possível restaurar a geografia do antigo Mediterrâneo. Os nomes gregos cobriam nomes de origem semítica. Bérard inventou uma topologia e uma toponímia. Ele formula os seus princípios de estudo, "elaborar listas, sistemas de nomes, e estudar sempre um conjunto de factos e não um facto isolado". De um povo para outro, os nomes dos lugares são transmitidos de várias maneiras que podem ser resumidas em três principais: "transcrição, tradução ou trocadilho popular, qualquer onomástica emprestada é submetida a uma destas três operações" (Bérard, 1902).

Aos conceitos de transcrição e tradução acrescenta o que ele chama de "trocadilho popular", ou seja:

quando as pessoas não sabem traduzir o nome que pedem emprestado, não se contentam em transcrevê-lo. Apreendem-no e amassam-no, encurtam-no, alongam-no ou moldam-no de acordo com a sua imaginação e raciocínio: conseguem, com algum trocadilho, dar um sentido aparente a esta palavra mal entendida. (Bérard, 1902, pp. 48-49).

Esta observação ecoa no capítulo VI do *Cours de linguistique générale* de Saussure, no qual ele enumera alguns exemplos de etimologia popular: "palavras raras, técnicas ou estrangeiras que os sujeitos assimilam imperfeitamente" (Saussure, 1981, p. 241), abusadas por interpretações de formas mal compreendidas por formas conhecidas.

Este suposto ponto de encontro entre o hebraico e o grego dará origem a todo um jogo de translações entre onomástica e toponímia, que é o que dá origem à teoria quase delirante de Berard.

Mas será, sem dúvida, um fermento muito ativo na origem do sistema em evolução de Joyce, baseado na homofonia translinguística.

A escrita de Joyce

A escrita de Joyce é o seu *Work in Progress*, desde a construção de *Ulysses* (1920/2012) até à de *Finnegans Wake* (1939). O seu processo de escrita envolve a incorporação de várias molduras e palimpsestos. Os padrões de correspondência entre o *Ulysses* de Joyce (1920/2012) e a Odisséia forneceriam as chaves para a leitura da obra. Joyce deu-os a alguns críticos, que ele sabia que os divulgariam, e que eles ajudariam a compreender o seu trabalho. Eles mostram que a escrita não é linear e que muitos fios se entrelaçam.

Numa carta a Carlo Linatti, Joyce (1921, p. 910) diz: "Penso que, tendo em conta o enorme volume e ainda maior complexidade do meu romance triplamente amaldiçoado, seria melhor enviar-lhe uma espécie de "sumário-esquema de chaves- resumo apenas para seu uso pessoal", salientando que ele só estava lhe dando algumas palavras-chave sob a forma de tabelas, que, no entanto, deveria ser capaz de compreender. Começou assim, como ele desejava, a dar trabalho aos estudiosos durante pelo menos trezentos anos. Joyce, nesta carta, resume o objetivo do seu livro *Ulysses*:

É a epopeia de duas raças³ (israelita - irlandesa) juntamente com o ciclo do corpo humano e a pequena história de um dia (vida). É também uma espécie de enciclopédia. A minha intenção é a de transpor o mito *sub specie temporis nostris*. Cada aventura (ou seja, cada hora, cada órgão, cada arte, intimamente ligada e em estreita correlação com o esquema estrutural do todo) deve não só condicionar, mas ao mesmo tempo criar a sua própria técnica. Cada aventura, embora constituída por várias pessoas, forma, por assim dizer, apenas uma - como Tomás de Aquino nos fala das milícias celestiais. (Joyce, 1921, pp. 910-911).

Os diagramas reticulares compostos de listas de palavras dispostas em colunas ofereciam o esboço potencial do plano de Ulisses. Mas quando Joyce (1939) chegou à escrita de *Finnegans Wake*, o seu processo foi reduzido ao princípio do equívoco translinguístico.

Lacan no seu seminário *O Sinthome* (1975-1976, p. 166) afirma que "se não fosse a ortografia especial da letra inglesa, três quartos dos efeitos de *Finnegans Wake* seriam perdidos".

Joyce escreve de tal forma que a língua que destrói é a língua inglesa, como nesta frase que toca na homofonia translinguística "*Who ails tongue coddeau aspace of dumbillsilly?*" (onde está seu presente, seu imbecil? Escrito em francês, mas servindo-se da estrutura do inglês).

Esta homofonia translinguística só pode ser apoiada por uma letra que esteja em conformidade com a ortografia da língua inglesa. Não saberia quem pode ser transformado

em onde se não soubesse que quem, no sentido interrogativo, é pronunciado dessa forma. Há algo ambíguo neste uso fonético, que eu escreveria como f.a.u.n.e. Tudo isto se baseia na letra, nomeadamente em algo que não é essencial à linguagem, que é algo tecido pelos acidentes da história. Que alguém faça uso prodigioso dele questiona em si mesmo o que é a linguagem. (Lacan, 1975-1976, p. 166)

É através da língua inglesa que reconhecemos os trocadilhos. Através da língua inglesa, da sua fonética, e da criação de trocadilhos políglotas Joyce vai passar um grande número de línguas através da estenografia desta língua.

Podemos ver que de *Ulysses* a *Finnegans Wake* passamos de um jogo de enquadramento, de desengajamento semântico, para a sua redução ao princípio do equívoco nos trocadilhos translinguísticos que quebram o significado.

Assim, em *Ulysses*, a impossibilidade de saber sobre a relação sexual, evocada por J.-M. Rabaté, é apoiada pela encenação do marido enganado, Bloom, o amante, tornando-se o objeto substituto com o qual o avatar de Joyce pode se identificar. Por outro lado, ao nível da elaboração de *Finnegans Wake* (Joyce, 1939), já não é o objeto (a) no cerne da encenação da fantasia do marido enganado, mas o (- φ), a presentificação da falta que é levantada pela noção de verdade no registo imaginário de significado como mais-de-gozar, ou seja, a função do enigma que é o substituto para a emergência do apagamento do ser no momento da inscrição do traço unário. Jacques-Alain Miller (2000) sublinha, em *Os seis paradigmas do gozo*, esta lacuna entre o (- φ) e o (a), que condiciona a repetição entre a falta e o seu suplemento, ou seja, "o gozo discursivo" em que a repetição não visa a verdade mas a recuperação do gozo, o que dá um novo valor ao sintoma que Lacan (1975-1976) chama então *sinthoma*, do qual Joyce, no final da escrita de *Finnegans Wake* (1939) se torna o paradigma.

Quando a função primária da troca de lalação retorna, substituindo-se ao significado que visa a verdade, há o encontro das condições do *sinthoma* como manifestação da *elação maníaca*, "Mania é de fato como se parece a última obra de Joyce" (Lacan, 1975-1976, p. 12). É assim que a elucubração de Joyce substitui a função do traço unário, na exclusão do desejo da mãe, ou seja, a exclusão da função fálica. Enquanto o traço unário encontra a identificação, o ideal do eu, o *sinthoma* é aquilo com que Joyce é identificado. Embora jogue no equívoco, como numa formação do inconsciente, ou num gracejo, o desejo da mãe não está em jogo, por outras palavras, não é o inconsciente. Isto é o que Lacan chama o sintoma puro, não analisável, reduzido à única relação com a língua:

Isto é de fato o que se pode ver no que faz de Joyce o sintoma, o sintoma puro do que se trata na relação com a linguagem, na medida em que se reduz ao sintoma - ou seja, ao que tem como efeito, quando este efeito não é analisado -, diria mais, que é proibido brincar com qualquer dos equívocos que moveriam o inconsciente em qualquer pessoa. (Lacan, 1975-

1976, p. 166).

O que substitui então o vetor do desejo, o pequeno d no grande gráfico de Lacan, ou seja, o caminho de retorno da unidade formulado na divisão do sujeito pela exigência da mãe?

Uma vez que, como vimos, Joyce atinge uma dimensão antropológica, poderíamos dizer que a este nível, no lugar do desejo, encontramos o significado da história. Isto não deixa de evocar o interesse de Joyce por Vico.

Uma língua, entre outras coisas, nada mais é do que a integral dos equívocos que a sua história deixou nela. É a veia na qual o real, o único para o discurso analítico para motivar o seu resultado, o real de que não há relação sexual, é nele depositado ao longo dos tempos. (Lacan, 2001a, p. 40).

A não relação sexual (Lacan, 1975)⁴, que é formulada na abertura topológica exemplificada no *Seminário XX* pelo fosso irreduzível entre Aquiles e Briséis, remontamos ao fosso entre a letra e o ser estabelecido na relação da criança com a mãe, dentro da estrutura fonêmica na função de troca da lalação. Por outras palavras, o que é depositado de equívocos na história é o trocadilho popular contingente, resultante do encontro de povos, mas necessário como efeito significante do falo: "Pois [o falo] é o significante destinado a designar na sua totalidade os efeitos do significante, na medida em que o significante os condiciona pela sua presença como significante" (Lacan, 1966, p. 690).

No entanto, este trocadilho, este equívoco ligado à contingência de um encontro singular, persiste numa língua apenas através da necessidade de um desejo que vai além do indivíduo, por outras palavras, a história no seu suposto sentido apoia a evolução de uma língua.

Os equívocos em *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) são suportados pelo que está inscrito na diferença fonêmica da língua inglesa que atravessa a multiplicidade de línguas. Lacan (1975-1976, p. 166) dá-nos um exemplo da travessia da língua francesa: "*Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?*"

Numa leitura crítica da Saussure, Benveniste (1966) refuta a noção de arbitrariedade do signo, porque o significado é apenas a forma do significante, com exclusão do substantivo. Agora Joyce, no exemplo que acabamos de citar, apresenta esta relação necessária, desviando a estenografia da língua francesa pela do inglês, que é a sua língua materna, a do dominador no exílio, da do seu povo: o gaélico.

Trata-se, portanto, uma leitura, praticamente em voz alta, que pressupõe o ato de uma palavra imposta à multiplicidade de línguas, na escrita de *Finnegans Wake* (Joyce, 1939). A letra que inscreve a estrutura fonológica do inglês, no seu equívoco, apoia esta palavra. É o depósito que inscreve a não-relação sexual, mas aqui, fora da função fálica ao nível do inconsciente de um indivíduo, mas tal como está inscrito na história, é, portanto, a encarnação do significado da história:

"É na medida em que o inconsciente está ligado ao sintoma, que é o que é singular em cada indivíduo, que podemos dizer que Joyce, tal como está escrito alhures, se identifica com o indivíduo" (Lacan, 1975-1976, p. 168). Este é o "indivíduo" que na sua generalidade pode ser apreendido unidade a unidade, sem necessidade de fazer um todo.

A verdade do significado, que está ligada ao substantivo, dá lugar ao gozo do significado, ou seja, da forma. É assim que Lacan traça esta conclusão do processo à *Música de Câmara*, o primeiro livro publicado por Joyce (1907/2000), uma coleção de poemas, sobre os quais diz que o autor traz o sintoma ao poder da linguagem sem que nada seja analisável. O poder da linguagem é o do enigma no retorno do primeiro exílio.

Em *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste (1966, pp. 54-56), no final de um desenvolvimento sobre a semiologia da língua, do qual diferencia a música, declara: "Em suma, se a música é considerada como uma 'língua', pode-se dizer que é uma língua que tem uma sintaxe, mas não uma semiótica. Na ausência de significado, o gozo da sintaxe é o da forma".

A forma em *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) é esta sintaxe que se desdobra numa relação de escala entre o ponto de viragem do equívoco translinguístico e a narrativa: Finnegan cai de uma escada ... É a este nível da narrativa, onde uma história deve ser contada, que Joyce se inspirará na teoria de Vico.

Vico

Vico procura uma ordem nos acontecimentos, na própria substância da história, vista como uma alternância de progresso e recorrência (*corsi e ricorsi*). De acordo com Umberto Eco, Joyce, que tinha mais de quarenta anos quando leu *Scienza Nuova* (Vico, 1725/1993), incorpora esta teoria cíclica da história em *Finnegans Wake* (Joyce, 1939). O início e o fim do livro têm uma forma circular; a primeira frase começa na última página ou a última frase termina na primeira, fazendo do livro um ciclo. O leitor ideal seria um insone e leria *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) repetidamente.

Podemos ver que a teoria de Vico dá a Joyce, que confia no ponto de viragem do equívoco, a oportunidade de estruturar o seu texto na escala mais elevada da narrativa.

História de acordo com Joyce

Lacan lança luz sobre o que a história é para Joyce:

Joyce recusa-se a permitir que algo aconteça naquilo que a história dos historiadores supostamente toma como seu objeto. Ele tem razão, sendo a história nada mais do que um voo, do qual apenas os êxodos são contados. Pelo seu exílio, ele sanciona a seriedade do seu julgamento. Só os deportados participam na história: como o homem tem um corpo, é através do corpo que o temos. O avesso do habeas corpus.

Releiam a história: é tudo o que se lê de mais verdadeiro. Aqueles que pensam fazer

causa na sua convulsão, também são, sem dúvida, deslocados por um exílio que escolheram deliberadamente, mas fazer disso o banquinho para si próprios, os cega. Joyce é o primeiro a saber fazer bem esse banquinho, e "por tê-lo elevado ao grau de consistência lógica onde a mantém, com arte, como acabo de dizer". (Lacan, 1975/2001b, pp. 568-569).

Este "voo da história, onde só os êxodos são contados", encontra o seu motor naquilo que engendra a integral dos equívocos do encontro de grupos étnicos cujos indivíduos não são feitos para se compreenderem uns aos outros devido à diferença nas suas línguas. É deste mal-entendido fértil que uma linguagem evolui a partir da inscrição do trocadilho popular. O lado negativo do habeas corpus é o fato deste corpo só estar disponível através do habitat da linguagem.

É de fato através do corpo que o *infans* é enganado pela linguagem que lhe é exigida para habitar através da troca de lalações. Ele é enganado pelo desejo da mãe. Joyce é um exílio voluntário deste desejo, substituindo-o pelo significado da história através da sua escrita.

Claro que é um daqueles cujo exílio é deliberado, aqueles que podem acreditar que são a causa da convulsão da história, porque inventam: a sublimação é o exílio da função fálica. Mas, este exílio de fazer-se banquinho, eles próprios se cegam. A história não vem da datação de suas próprias convulsões. Vem do êxodo. Cegar-se é acreditar-se a si próprio como autor; o que Joyce revela por ter levado o banquinho à sua consistência lógica é que ela é identificável com a estrutura, por outras palavras, com o que se manifesta como o significado da história.

Yiddish

Uma língua é emblemática do exílio: o ídiche, o vernáculo dos judeus ashkenazi desde a Idade Média até aos dias de hoje, ou seja, durante cerca de um milénio.

O ídiche é a língua das andanças de um povo que se deslocou pelo espaço, preservando a estrutura inicial da sua língua, o hebraico. Esta língua foi construída mantendo a letra em hebraico.

O termo *Ashkenaz* refere-se a uma área geográfica ou melhor, geo-cultural e religiosa que se tornou sinónimo do mundo judeu europeu. É de notar que existe também a criação de ferramentas linguísticas.

Em ídiche, *loschn* significa tradução. O ídiche é um exemplo original entre as línguas europeias. A reflexão gramatical desenvolveu-se e continuou ininterruptamente desde a Renascença. Gramáticos e em seguida linguistas foram confrontados com uma questão teórica central: uma vez que o ídiche é uma língua de fusão, composta de elementos germânicos e semíticos, que modelos linguísticos podem ser utilizados para descrevê-lo? Até ao século XIX, a noção de uma língua mista ou híbrida dominava.

A partir do século XX, sob a influência da filologia comparativa e da dialetologia, foram elaboradas as primeiras gramáticas gerais, particularmente na Polónia, na URSS e nos EUA.

A língua ídiche, com seus fundamentos ao mesmo tempo indo-europeus e semitas, coloca

problemas específicos e complexos nas ciências da linguagem.

Joyce e o ídiche

Joyce preserva a letra do inglês na pronúncia de diversas línguas, tal como o judeu Ashkenazi preserva a letra do hebraico na pronúncia de uma pluralidade de línguas europeias. Na imaginação expressa em *Ulyssse* (1920/2012), o exílio de Bloom, o judeu, é análogo ao de Stephen, o irlandês exilado da sua língua, o gaélico, mas não da sua localização geográfica. No entanto, o fato de este lugar ser também análogo ao espaço geográfico da Odisseia é apoiado pela constelação de pontos de passagem em que o grego ultrapassa o hebraico. A língua de Bloom, o ídiche, a língua do seu exílio, é a persistência do hebraico, que, através da preservação da sua letra, permanece sob uma pluralidade de línguas. O exílio de Stephen é Dublin, cujo espaço se tornou o da Odisseia: Joyce irá para o exílio de Dublin, tal como irá para o exílio da sua língua materna, que é a língua do invasor, a língua apagada da sua raça, cuja consciência não criada⁵ ele afirmou recuperar. O seu exílio é o do banquinho pelo qual se identifica com a estrutura cuja emergência faz história.

Quanto ao ídiche, baseado na disparidade entre duas fontes, indo-europeia e semita, é como o mito segundo Lévi-Strauss (1971/2009), em que o fogo apareceu na terra como se tivesse caído do céu, e daí gerou um sistema de oposições que construiu um mundo. Esta pode ser a causa da angústia de Kafka: "É então que poderá experimentar o que é a verdadeira unidade do Yiddish, e experimentá-la tão violentamente que terá medo, não do Yiddish, mas de si próprio [...] Goze-a como puder!" (Deleuze & Guatarri, 1975, p. 47).

Notas:

1. Italo Svevo, um grande amigo de Joyce em Trieste quando ele estava trabalhando em *Ulysses*, dá valiosos insights sobre a conexão entre Bloom e Stephen. Os povos hebraico e irlandês falam ambos uma língua morta. Stephen pode se sentir atraído por aquilo que é a antítese de sua própria mentalidade e experimentar alívio em contato com aquilo que escapa da cultura pela qual ele está obcecado. "[...] O fato de que existem certas analogias entre as grafias gaélicas e judaicas, e que tanto pai como filho conhecem algumas palavras de ambas as línguas, continua sendo essencial." (Joyce, 1927/2014, pp. 40-41).
2. Vários esquemas composicionais que dariam a estrutura potencial para escrever *Ulysses* são dirigidos por Joyce (1995) aos críticos, incluindo o de Carlo Linati.
3. "Vamos remover imediatamente o obstáculo que a palavra "raça" pode representar. Não é uma questão de raça no sentido biológico, embora se possa detectar aqui e ali no jovem Joyce ecos de racismo; no que ele não foi abstraído de seu tempo, mas no que também era inevitável, e até mesmo necessário, a partir do momento em que a questão do gozo orienta

sua ficção, que seu herói foi em algum momento alvo de antisemitismo. É de fato uma questão de raça no sentido cultural do termo, ou seja, de acordo com o modo no qual os lugares simbólicos são transmitidos pela ordem de um discurso." (Joyce, 1995, pp. 29-30).

4. Trata-se de Aquiles e da tartaruga, "este é o padrão do gozo de um lado do ser sexuado". Quando Aquiles deu seu passo, disparou seu tiro com Briseis, ela, como a tartaruga, avançou um pouco, porque ela não é toda, não é toda dele. Ainda sobra algum. E Aquiles tem que dar o segundo passo, e assim por diante". (Lacan, 1975, p. 13). Ou seja, eles nunca chegarão um ao outro.
5. Em *Retrato do artista quando jovem*, Stephen declara no final do romance "Bem-vinda, ó vida! Eu vou, pela milionésima vez, ao encontro da realidade da experiência moldar, na forja da minha alma, a consciência não criada da minha raça (...) 27 de abril. - Antigo pai, antigo artesão, me ajude agora e para sempre" (Joyce, 1995, pp. 780-781).

Tradução: Catarina Coelho dos Santos.

Referências Bibliográficas

- Benveniste, E. (1966). *Problème de linguistique générale* (t. 1). Paris: Gallimard.
- Bérard, V. (1902). *Les phéniciens et l'Odyssee*. Paris: Armand Colin.
- Bérard, V. (1933). *Dans le sillage d'Ulysse*. Paris: Armand Colin.
- Bugden, F. (2004). *James Joyce et la création d'Ulysse*. Paris: Denoël.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). Discours sur le yiddish. In F. Kafka. *Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- Ellmann, R. (1987). Joyce (t. 1). Paris: Gallimard.
- Joyce J. (1921). Lettre à Carlo Linati du 21 septembre 1921. In J. Joyce. *Œuvres* (t. 1). Paris: Gallimard.
- Joyce, J. (1939). *Finnegans Wake*. Londo: Faber and Faber
- Joyce J. (1995). *Œuvre* (t. 2). Paris: Gallimard.
- Joyce, J. (2000). *Música de Câmara*. São Paulo: Iuminuras. (Trabalho original publicado em 1907).
- Joyce, J. (2001). *Retrato do artista quando jovem*. (J. G. Vieira, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1916).
- Joyce, J. (2002). *Exiles*. Nova York: Dover Publications. (Trabalho original publicado em 1918).
- Joyce, J. (2012). *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras (Trabalho original publicado em 1920).
- Joyce, J. (2014). Conférence du 8 mars. Paris: Allia. (Trabalho original publicado em 1927).
- Lacan, J. (1966). La signification du phallus. In *Écrits*. Paris: Seuil.

- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire livre XX, Encore*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1975-1976). *Le Séminaire Le sinthome, livre XXIII*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2001a). Lituraterre. *In Autre écrits*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2001b). Joyce le symptôme. *In Autre écrits*. Paris: Seuil. (Trabalho original publicado em 1975).
- Lacan, J. (2004). *Le séminaire livre X, L'angoisse*. Paris: Seuil. (Trabalho original publicado em 1962-1963).
- Lévi-Strauss, C. (2009). *Mythologiques IV, L'Homme nu*. Paris: Plon. (Trabalho original publicado em 1971).
- Miller, J. A. (2000). Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana, 26/27*, 87-105. São Paulo: Eolia.
- Perec, G. (2017). En marge d'Ellis Island. *In J. Joyce. Œuvres* (t. 2). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1995).
- Rabaté, J.-M. (1993). *James Joyce*. Paris: Hachette, 1993.
- Saussure, F. (1981). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Svevo, I. (2014). *Sur James Joyce*. Paris: Allia.
- Vico, G. (1993). *La Science nouvelle*. Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1725).

Citação/Citation: Hulak, F. (mai. 2022 a out. 2022). O entre-línguas do exílio. (C. Coelho dos Santos, Trad.). *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana, 17(34)*, 19-31. Disponível em www.isepol.com/asephallus. doi: 10.17852/1809-709x.2022v17n34p19-31

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos

Recebido/ Received: 10/08/2022 / 08/10/2022.

Aceito/ Accepted: 20/09/2022 / 09/23/2022.

Copyright: © 2022. Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.